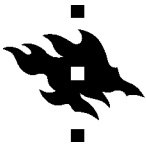


BYSANTTILAINEN ARKKITEHTUURI
1700-1900-LUKUJEN
TAIDEHISTORIAALLISSA
NARRATIIVEISSA

Jarno Liimatainen
Pro gradu -tutkielma
Ohjaaja: prof. Ville Lukkarinen
Taidehistoria
Filosofian, historian, kulttuurin ja
taiteiden tutkimuksen laitos
Helsingin yliopisto
Toukokuu 2018



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Jarno Liimatainen			
Työn nimi – Arbetets titel – Title Bysanttilainen arkkitehtuuri 1700-1900-lukujen taidehistoriallisissa narratiiveissa			
Oppiaine – Läroämne – Subject Taidehistoria			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu	Aika – Datum – Month and year 05/2018	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 69 + liitteet (5 sivua)	
Tiivistelmä – Referat – Abstract			
<p>Tutkielmassa tarkastellaan sitä millä tavoin, ja miksi, bysanttilaista arkkitehtuuria kuvaillaan sekä tulkitaan 1700- luvulta 1900-luvun alkuun taidehistorian narratiiveissa. Tavoitteena on selvittää kuinka tulkinnat ja ymmärrys bysanttilaisesta arkkitehtuurista rakentuvat ja muuttuvat kyseisenä ajanjaksona.</p> <p>Tutkimusaineistona käytän eurooppalaisia 1700-1900 -lukujen matkakertomuksia, joita on 12 henkilöltä, sekä Bysanttia koskevaa nykytutkimuksen kirjallisuutta. Matkakertomuksista voi erottaa kuusi suomalaista ja ruotsalaista tekstiä, joiden merkitys korostuu pohjoismaisesta näkökulmasta kirjoitettuna. Käytän lisäksi aineistoja, jotka The Grand Tour merkittävänä matkailumuotona tuottaa 1600-1800 -lukuilla, sillä se osaltaan vaikuttaa ihmisten tapaan valita kohteita ja kokea niitä. Hyödynnän hermeneuttisen kehän prosessia käyttäen vertailevaa metodia, jonka tarkoituksena on saada eri tyyppiset tutkimusaineistot keskustelemaan keskenään, ja siten tuomaan ilmi eri aikakausien vaikutukset bysanttilaisen arkkitehtuurin tulkinnoissa.</p> <p>Tutkimus osoittaa, että 1700-luvun uusklassismi ja 1800-luvun romantiikka, sekä siitä vaikutteita ottava Arts & Crafts -liike, vaikuttavat suuresti aikalaisten tulkintaan arkkitehtuurista. Historiallisista rakennuksista joko etsitään klassisen arkkitehtuurin piirteitä tai niistä tehdään meditoinnin kohteita, eikä siksi synny minkäänlaista historiallista tai arkeologista kiinnostusta: tunteellis-esteettinen kokemus on riittävä. Vasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa ilmenevät valmiudet analysoida bysanttilaista arkkitehtuuria omana itsenäisenä tyylinään, jonka seurauksena bysanttilainen arkkitehtuuri saa oman tunnustetun arvon.</p> <p>Matkakertomusten analysointi suhteessa nykytutkimukseen osoittaa, että Bysantin vahva kulttuurinen vaikutus Eurooppaan tunnetaan yleisesti jo 1700-luvulla. Sen sijaan bysanttilaisen arkkitehtuurin omaleimaisuutta ja itsenäisyyttä ei nähdä saati ymmärretä. 1800-luvun kiinnostus liittyy enemmänkin kulttuurisen yhteyden löytämiseen kuin ymmärtämiseen, jonka seurauksena bysanttilaisen arkkitehtuurin alle nimetään rakennuksia, joilla ei ole mitään tekemistä sen kanssa. Bysanttilaisen arkkitehtuurin tulkinta näyttää siten olevan tiiviisti sidoksissa vallitseviin ajatussuuntiin, tiedon määrään ja hegemonioihin läpi 1700- ja 1800-lukujen.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords Arkkitehtuuri, Bysantin tutkimus, matkakertomukset, uusklassismi, romantiikka, Arts & Crafts -liike.			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Keskustakampuksen kirjasto			
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information			

Sisällys

1. Johdanto	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohta	1
1.2 Tutkimuskysymysten asettelu sekä tutkimuksen raja	3
1.3 Lähdeaineistot	4
1.4 Tieteellinen metodi	6
2. Matkakirjallisuus todellisuuden rakentajana	7
3. 1700-luku ja klassismi	9
3.1 Pohjoisen matkamiehiä Venetsiassa	9
3.2 Winckelmann ja uusklassismi	12
3.3 Antiikin ideaalien herättäminen	14
3.4 Näkökulmia 1700-tulkintoihin	17
4. Varhaisromantiikan vaikutus	20
4.1 Boisseréen veljekset ja Goethe	21
4.2 Ranskalaisten vastine	23
4.3 Englanti – goottilaisuuden linnake	24
4.4 Rundbogenstil	25
5. Ruskinin Eurooppa	26
5.1 Ruskinin ajatusten perustaa	27
5.2 Seven Lamps of Architecture	29
5.3 Pittoreski – kauneuden uudenlainen käsite	33
6. Näkökulmia Bysanttilaisen arkkitehtuurin ymmärtämisen rakentamiseen	35
6.1 Hagia Sophia	36
6.2 Uusbysanttilainen arkkitehtuuri kertaustyylinä	38
6.3 Venäläis-bysanttilainen tyyliuunta	42
6.4 Arts & Crafts -liike	42
6.5 Pyhän Panteleimonin kirkko	43
7. Arvostuksen muutos	44
7.1 Muutoksen hitaus	45
7.2 Hegemonian purkautuminen	48
7.3 Idän ja lännen yhdistäjä	51

8. Pohdinta	57
8.1 Asenteet ja ihanteet	58
8.2 Tiedon määrä ja hegemonia	59
8.3 Kirjallisuus	61
Lähdeluettelo	64
Kuvaluettelo	

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohta

Protestanttisen reformaation myötä pohjoiseurooppalainen, erityisesti Roomaan suuntautunut pyhiinvaellusmatkailu, alkoi muuttaa muotoaan. 1600-luvulla syntyi uudenlainen matkailun muoto, *The Grand Tour*. Grand Tourin ajatuksena oli viimeistellä aatelisnuorukaisten koulutus. Perusteema oli, että matkailijat näkisivät ja kokisivat tuon aikakauden *kulttuurin kehtoina* pidetyt paikat. Kyse oli siten yksilön sivistyksestä; kyvystä hoitaa aatelisen velvollisuuksia, jonka yhtenä vaatimuksena pidettiin Grand Tourin tekemistä.

1700-luvulle tultaessa Grand Tour alkoi vakiintua ja laajeta. Sitä leimasi jo alusta alkaen vahva renessanssin ja uusklassismin henki, joka ohjasi reitin muotoutumista sekä laajenemista. Useat matkalle lähteneet kirjoittivat matkapäiväkirjoja sekä tekivät piirroksia näkemästään. Näitä matkakertomuksia julkaistiin sanomalehdissä ja niiden pohjalta tehtiin kirjoja. Ilmiö levisi myös syntymaan Englannin ulkopuolelle ja esimerkiksi myös Ruotsista lähdettiin Grand Tourille. Eräs tuon ajankohdan merkittävimmistä pohjoismaisista matkailijoista oli ruotsalainen kreivi, merisotilas, taiteilija ja arkkitehti Carl August Ehrensvärd (1745-1800), joka teki matkan Italiaan, käyden Sisiliassa asti, vuosina 1780-1782. Hänen matkapäiväkirjansa julkaistiin myös kirjana.

1700-luvun Hercunaleumin ja Pompeijin löydöt vahvistivat klassismin henkeä ympäri Euroopan ja vetivät *Grand Tour*-matkailijoita puoleensa. Antiikin Kreikkaa etsittiin ja sitä ihailtiin. Tämä vaikutti vahvasti tulkintoihin siitä, mitä matkailijat näkivät ja kuinka he kokivat näkemänsä. Kaikkea verrattiin ja tulkittiin antiikin puhtaaksi koettujen muotojen kautta. On huomattavaa, että kyseisenä ajankohtana matkustaminen Ottomaanien hallitsemalle Balkanille oli vaikeaa. Sen tähden antiikin Kreikkaa etsittiin paljolti Italiasta. Tosin joitakin matkailijoita oli päässyt matkustamaan aina Konstantinopoliin asti.

Eräs ensimmäisistä dokumentoiduista länsimaisista matkailijoista Konstantinopolissa¹ sen valtauksen jälkeen, oli ranskalainen luonnontieteilijä Pierre Gilles (1490–1555). Hän saapui kaupunkiin vuonna 1544. Renessanssiajan suuri mielenkiinto ja halu löytää kreikkalaisia tekstejä, muun muassa Platonin tuotanto, sai aikaan sen, että Ranskan kuningas Francis I lähetti Gillesin etsimään antiikin käsikirjoituksia.² Voinee sanoa, että Konstantinopolin merkitys antiikin perinnön vaalijana, joka sillä oli ollut Bysantin valtakunnan aikana vuoteen 1453, oli yleisesti tiedossa. Tähän ajankohtaan liittyy myös *Bysantti* -käsitteen käyttöönotto, jolla tarkoitettiin Konstantinopolista

¹ Konstantinopoli eli nykyinen Istanbul. Presidentti Atatürk muutti nimen virallisesti vuonna 1930.

² Harris, Jonathan 2015. 1-2.

käsin hallittua itä-Rooman valtakuntaa vuoden 395 antiikin Rooman valtakunnan jakautumisesta vuoden 1453 luhistumiseen saakka.

Klassisen koulutuksen saaneena Gilles totesi muistiinpanoissaan, että paljoakaan niistä antiikin ajan rakennuksista ei ollut jäljellä, joista hän oli aiemmin kuullut. Gilles kuitenkin nopeasti ihastui olemassa oleviin kristillisellä ajalla rakennettuihin rakennuksiin, kuten Hagia Sofiaan. Gilles ei kuitenkaan antanut suurta arvoa näkemälleen, sillä hänen kuolemansa jälkeen vuonna 1561 julkaistussa matkoihin perustuneessa kirjassa *Antiquities of Constantinople* Gilles näki Bysantin valtakunnan romahtamisen näin:

*For this reason, althought Constantinople seems, as it were by nature, formed for goverment, its people have neither the decencies of education nor any strictness of discipline. Their affluence makes them slothfull... [and] wholly incapable of making any resitance against those barbarous people whom, for a vast distance, they are encomassed on all sides.*³

Gillesin näkemys lienee lähti siitä, että antiikin Kreikan kulttuurin muutos ja/tai puute siinä, mitä hän näki Konstantinopolissa, kertoisi valtakunnan ja sen asukkaiden tilan rappeutumisesta. Renessanssiajan ihanteiden mukaisesti Gilles nosti antiikin kreikkalaisen kulttuurin täydellisyyden vertauskuvaksi; kuvaksi, jota hän Konstantinopolista lähti etsimään. Gilles toki nimesi toisaalla myös kokemansa perussyyn tälle kaikelle taantumiselle; ilmaston.⁴

Gilles ei toki ollut ensimmäinen, muttei viimeinenkään, joka pohti syitä Rooman sekä Bysantin valtakuntien tuhoon. Vuosina 1776–1789 englantilainen historioitsija Edward Gibbon (1737-1794) julkaisi kuusiosaisen teoksen *The History of The Decline and Fall of the Roman Empire*. Silmiinpistävää teoksessa on ollut vahva Bysantin valtakunnan mustamaalaaminen ja siellä vallinneen yhteiskuntarakenteen nimeäminen valtakunnan tuhon syyksi.

Nämä teokset ja niiden tulkinnat vaikuttivat omalta osaltaan vahvasti aikakautensa matkailijoihin heidän tutkiessaan eri kohteita. Tässä kontekstissa oli huomattavaa, että esimerkiksi Venetsia ei alun perin kuulunut Grand Tourin merkittävimpiin kohteisiin. Siellä käytiin matkan varrella lähistöllä sijaitsevan Padovan ollessa yksi mielenkiinnon kohteista. Venetsia nähtiin enemmänkin viehättävänä rappeutuvan italialaisen arkkitehtuurin kohteena, jolle annettiin myyttisiä piirteitä.⁵ Myös Pisa ja Ravenna ilmestyivät matkakirjallisuuden myötä suositeltaviin kohteisiin vasta 1800-

³ Harris 2015, 4. Englanninkielinen käännös Ball, John.

⁴ Harris 2015, 4.

⁵ Redford, Bruce 1996. Englantilaiset kutsuivat Venetsiaa the *locus of decadent Italianate allure*.

luvulla. Lisääntyneiden kohteiden määrän kasvu vaikutti osaltaan yksittäisten kohteiden suosioon kasvattaen tai madaltaen sitä.⁶

Mitä matkailijat sitten näkivät ja kokivat? Miten he tulkitsivat näkemäänsä ja miksi? Muuttuivatko tulkinnat eri aikakausina? Tätä lähdin työssäni tarkastelemaan erityisesti arkkitehtuurin kautta oman mielenkiintoni kohdistuessa bysanttilaiseen arkkitehtuuriin ja siitä eri aikakausina tehtyihin tulkintoihin.

Keskeisin käsite työssäni on *Bysantti*, jolla tarkoitetaan itä-Rooman valtakuntaa keisari Justinianus I hallituskaudesta 500-luvun alkupuolelta aina vuonna 1453 tapahtuneeseen Konstantinopolin piiritykseen ja antautumiseen asti. *Bysantti* -nimitystä alettiin käyttää länsi-Euroopassa lähinnä sen vuoksi, että kyseinen keskiaikainen, myöhäisantiikkisesta Roomasta vähitellen erkaantunut valtakunta haluttiin erottaa historiankirjoituksessa, sekä antiikin Roomasta, että Kreikasta.

Muita keskeisiä käsitteitä ovat *narratiivi*, *klassinen*, *renessanssi*, *gotiikka*, *uusrenessanssi*, *uusgotiikka* ja *uusklassinen*, jotka kuvaavat erilaisia muun muassa arkkitehtuurissa käytettyjä tyyplejä sekä myöhemmin ilmenneitä kertaustyyplejä. *Pendentiivi*, *kreikkalainen ristipohjakaava* ja *ristipohjakaava* ovat työssäni keskeisiä arkkitehtuuriin liittyviä käsitteitä.⁷

1.2 Tutkimuskysymysten asettelu sekä tutkimuksen rajaus

Pro gradu -työssä tavoitteeni on hahmottaa bysanttilaisen arkkitehtuurin omaleimaisuuden ymmärtämisen vaiheita sekä erilaisia merkityksiä, joita sille on annettu, ja joita sillä on ollut pohjoismaisessa taidehistorian narratiivissa.

Pyrin löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin:

1. Kuinka bysanttilaista arkkitehtuuria on tulkittu eri aikakausina?
2. Mitkä tekijät ja ilmiöt ovat vaikuttaneet eri ajankohtina tehtyihin tulkintoihin ja ymmärryksen syntymiseen bysanttilaisesta arkkitehtuurista?

⁶ Siinä, missä Venetsian suosio kasvoi 1800-luvulla, niin erityisesti Vicenzan, mutta myös Padovan suosio alkoi hiipua. Vicenza kohteena liittyi nimenomaan palladiolaisen arkkitehtuurin ihailuun.

⁷ *Narratiivi* eli kertomus, joka tekstinkerronnassa tarkoittaa suullista tai kirjallista, tosien tai fiktiivisten peräkkäisten tapahtumien tekstissä muodostamaa kokonaisuutta. (Tieteen termipankki -verkkosivusto). *Ristipohjakaavassa* rakennus perustui ristiin, jossa yksi sakara on muita pidempi. *Kreikkalaisessa ristipohjakaavassa* kaikki sakarat olivat yhtä pitkiä. *Pendentiivi* on arkkitehtuurissa kolmiomainen ja kaareva holvin osa, joka liittyy pyöreän tai monikulmaisen kupolin alla olevaan neliömäiseen tilaan. *Pendentiivin* rakenteellisenä tehtävänä on ohjata kupolin paino neljään kulmaan, tukipilarien varaan.

Rajaan tutkimusajankohdaksi 1700-luvun ja sen jälkeisen ajan 1900-luvun alkuun saakka, sillä tätä aiemmat matkakertomukset ovat harvinaisempia ja niin kutsuttu *The Grand Tour* sai jalansijan eurooppalaisen ylimystön, joihin myös tieteentekijät yleensä kuuluivat, 1600-luvun lopulla kasvaen 1700- ja 1800-lukujen aikana merkittäväksi matkareitiksi Euroopassa. 1900-luvun alun jälkeen bysanttilainen taide ja arkkitehtuuri alkoivat saada omaa arvoa sekä tunnustusta ja kohti nykypäivää tultaessa yhä lisääntyvää kiinnostusta tutkimuskohteena. Toki kertaustyylinä uusbysanttilainen arkkitehtuuri sai jonkin verran jalansijaa jo 1800-luvun puolivälin molemmin puolin.

Toinen raja on tutkimuksen suuntaaminen taidehistorian narratiiveihin, jolloin tutkimusaineistoon voidaan ottaa mukaan sellaisia merkittäviä henkilöitä, joiden kertomukset ovat vaikuttaneet yleiseen ilmapiiriin; ja/tai joiden kirjoituksista voidaan tulkita löytyvän ajankohdan vaikutuksia taidehistoriassa vallinneista teorioista ja käsityksistä. Karkeasti nämä lähteet voidaan jakaa kolmeen kategoriaan; 1) arkkitehdit, 2) taidehistorioitsijat ja esteetikot sekä 3) yläluokkaiset aateliset ja muut merkittävää vaikutusvaltaa omanneet kirjoittajat, joilla yleensä oli takanaan aikakautensa akateeminen koulutus.

1.3 Lähdeaineistot

Filosofian tohtori Timo Tuomen tutkielma *Bysantti maailman laidalla* julkaistiin vuonna 1996 (*Tieteessä tapahtuu* 8/1996). Tutkielma käsitteli bysanttilaisen arkkitehtuurin tulkintoja sekä ymmärtämistä käyttäen hyödykseen matkakertomuksia, jotka toimivat myös oman kandidaatin tutkielmani pohjana. Tuomen teksti toimi innoittajana omassa kandidaatin tutkielmassani, jossa käytin esimerkkinä Pyhän Markuksen kirkkoa Venetsiassa.

Kandidaatin tutkielmassa laajensin aihealuetta käsittelemään niitä ilmiöitä ja vallinneita ihanteita, jotka vaikuttivat tulkintoihin. Kandidaatin tutkielmaa tehdessäni huomasin, kuinka paljon syvemmälle aiheeseen tulisi pureutua. Näin koin luontevaksi laajentaa aihetta pro gradu -työkseni. Bysanttilainen arkkitehtuuri ja sen asema on ollut jonkinlaisessa paitsiossa taidehistorian narratiiveissa.

Keskeisimpänä aineistona itselläni ovat ruotsalaisten ja suomalaisten tekemät matkakertomukset. Arkkitehti Erik Palmstedt (1741–1803) matkusti Euroopassa vuosina 1778–1780. Carl August Ehrensvärd (1745–1800) oli ruotsalainen kreivi, merisotilas, taiteilija ja arkkitehti, jonka matkakertomukset olivat laajasti levinneitä ja tunnettuja. Hän matkusti Italiassa vuosina 1780–82. Esteetikko ja taidehistorioitsija C. G. Estlander (1834–1910) matkusti Italiassa vuonna 1865 ja kielitieteilijä, kirjallisuushistorian tutkija Werner Söderhjelm (1859–1931) kirjaama kokemus Venetsian Pyhän Markuksen kirkon ensi näkemisestä sijoittuu vuoteen 1884. Johan Jakob Tikkanen

(1857–1930) julkaisi vuonna 1891 pitämänsä luennon nimellä *Venedig och dess konst* ollessaan Helsingin yliopiston taidehistorian dosenttina. Luento perustui hänen matkoihinsa ja tutkimuksiinsa Italiassa 1880-luvulla.

Lisäksi olen käyttänyt sellaisten merkittävien pohjoismaiden ulkopuolisten henkilöiden matkakertomuksia, joiden vaikutuksen voidaan perustellusti todeta olleen suuri muun muassa mainitsemini henkilöihin ja samalla eurooppalaisen taidehistorian narratiivien kehitykseen. Näitä henkilöitä ovat olleet muun muassa saksalainen taidehistorioitsija Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), saksalainen runoilija, kirjailija, humanisti, tutkija ja taidemaalari Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), preussilainen arkkitehti Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), englantilainen kirjailija, runoilija, taidemaalari ja taidekriitikko John Ruskin (1819-1900), englantilainen graafikko ja tekstiilisuunnittelija William Morris (1834-1896) ja irlantilainen runoilija W.B. Yeats (1865-1939).

Matkakertomusten rinnalla olen käyttänyt nykytutkimusta, jota löytyy bysanttilaisesta arkkitehtuurista jo runsaasti. Sen pääpaino on pääasiassa arkkitehtuurissa itsessään; millaisia Bysantin valtakunnan kirkot olivat, millaista rakennustekniikkaa käytettiin ja millaisia uusia pohjaratkaisuja luotiin. Filosofian tohtori Hanna-Riitta Toivanen-Kolan väitöskirja *The influence of Constantinople on middle Byzantine architecture (843-1204): a typological and morphological approach at the provincial level* käsittelee laajasti bysanttilaista rakentamista ja sen leviämistä valtakunnan alueella. Väitöskirja antaa hyvän kuvan bysanttilaisen rakentamisen ja arkkitehtuurin luonteesta sekä levinneisyydestä.

Englantilaisen kirjallisuuden ja kulttuurin professori J.B. Bullen (1942-) on julkaissut teoksen *Byzantium Rediscovered* (2003), jossa hän käy läpi länsimaissa tapahtunutta Bysantin taiteen ja arkkitehtuurin uudelleenlöytämistä. Bysanttilaisen historian professori Jonathan Harris on tutkinut laajalti Bysantin valtakuntaa ja sen suhdetta niin itään kuin länteen sekä julkaissut aiheen ympäriltä useita kirjoja, joista erityisesti käytän teosta *The Lost World of Byzantium* (2015) historiallisen narratiivin osalta.

Lähdeaineistona myös rakennukset toimivat oivina esimerkkeinä siitä, millaiseksi bysanttilainen arkkitehtuuri ymmärrettiin 1700-1900 -luvulla. Esimerkiksi Englannissa rakennettiin kirkkorakennuksia, joita nimitettiin *bysanttilaisiksi* ilman, että niiden muotokielessä olisi ollut mitään siihen viittaavaa.

1.4 Tieteellinen metodi

Käytän työssäni relativistista tutkimus- ja arvoasennetta, joka on ollut hyvin vahvasti läsnä viimeaikaisessa taiteen tutkimuksessa ja kritiikissä. Tähän on varmasti vaikuttanut se, että nämä alueet ovat saaneet merkittävimmät metodologiset vaikutteensa postmodernista ajattelusta.

Näkemyksellään ennakkoluuloista tutkimuksen ehtoina Hans-Georg Gadamer (1900-2002) jatkoi opettajansa Martin Heideggerin (1889-1976) ajatusta siitä, että ihminen ei kohtaa maailmaa paljaana, vaan se on aina rakentunut hänelle jonkinlaiseksi ennen kohtaamista, mikä vaikuttaa siihen, miten ihminen pystyy maailmassa toimimaan ja orientoitumaan. Tulkinnan ja ymmärtämisen kohdalla tällainen maailman ennalta rakentuminen tapahtuu nimenomaan tradition välittämien ennakkoluulojen pohjalta.

Gadamer näki hermeneuttisen kehän prosessina, jossa merkitysten tulkinta annetaan aina toisilla merkityksillä, jotka tulkitaan toisilla merkityksillä ja niin edelleen. Merkitysten kokonaisuudella ei ole perustuksia, joka antaisi sille tukevan pohjan reaalitodellisuudessa. Teoreettinen ajattelu erotetaan esiteoreettisesta käytännöstä ja tulkitseminen liikkuu kehässä teoreettisen ymmärtämisen ja esiteoreettisen eli praktisen ymmärtämisen välillä. Kehässä liikkuminen ei silti ole paikallaan polkemista, sillä Gadamer korosti kehää spiraalinomaisena prosessina. Syntyy eräänlainen vuoropuhelu tulkinnan kohteen ja tulkitsijan välillä.⁸

Eric D. Hirsch (1928-) nosti esille kysymyksen evidenssin ja tulkinnan välisestä suhteesta. Miksi tietyt seikat tulisi laskea relevanteiksi tulkinnan pätevyuden arvioinnille, ja miksi tietyt seikat tukevat nimenomaan tietynlaista tulkintaa kohteesta.

Työssäni nykytutkimuksen avulla matkakertomusten kaltaiset aineistot voidaan avata tarkempaa tarkastelua varten, ja siten ymmärtää niiden luomia merkityksiä kunkin ajankohdan tulkinnoille; miten ja miksi jokin ilmiö on ymmärretty siten kuin se on esitetty. Analysoimalla kirjallisten lähteiden avulla matkakertomuksia, voidaan löytää niitä merkityksiä, joita kirjoittajat antoivat havainnoilleen. Merkittävässä asemassa on matkakertomusten kontekstualisointi aikaan ja paikkaan, jossa ne on kirjoitettu, sillä ajan ihanteilla on ollut suuri vaikutus tulkintaan. Tämän kaltaisen analysoinnin kautta voidaan ymmärtää eri aikakausina vallinneiden ihanteiden merkitys ja vaikutus tulkintoihin.

Omissa pohdinnoissani pyrin hyödyntämään lisäksi matkakokemuksiani käynneistäni Pyhän Markuksen kirkossa Venetsiassa, San Vitalen basilicassa Ravennassa, Normannipalatsissa

⁸ Gadamer 2004 (1986, 1987), 44-45.

Palermossa ja Monrealen sekä Cefalun katedraaleissa Sisiliassa. Kohteet valitsin kirjallisuuden perusteella; näihin kohteisiin liitettiin selkeä bysanttilaisen perinnön olemassaolo nykytutkimuksessa. Kohteet yhdistettiin useissa tutkimuslähteissä nimenomaan vahvan bysanttilaisen vaikutuksen omaaviksi rakennuksiksi.

2. MATKAKIRJALLISUUS TODELLISUUDEN RAKENTAJANA

Matkakertomuksia julkaistiin sanomalehdissä ja kirjoina jo ennen 1700-lukua, mutta 1800-luvulle tultaessa teollisen vallankumouksen seurauksena kirjojen painaminen ja saatavuus laajeni huomattavasti. Matkaoppaat ilmestyivät matkakirjallisuuteen 1800-luvulla, kun matkailu lisääntyi vaurastumisen sekä rautateiden rakentamisen myötä. Matkakirjallisuudella oli merkittävä vaikutus aikalaistensa tapaan hahmottaa maailmaa. Tekstit kertoivat myös tavoista, joilla maailmaa ja tiettyjä kohteita havainnoitiin sekä koettiin.

Arkkitehtuurin näkökulmasta 1700- ja 1800-lukujen matkakirjallisuudessa on huomattavaa se, että tuon ajan yleinen sivistyneisyys huomioi eri aikakausia enemmänkin maalaus- ja veistostaiteessa. Siinä, missä kuvataiteissa ihmiset opiskelivat ja erottelivat tarkasti eri aikakaudet ja tyyliä, niin arkkitehtuurissa klassismi hallitsi suvereenisesti; kaikki siitä poikkeava jäi huomiotta. Rakennukset olivat enemmänkin kiinnostavien teosten säilytyspaikkoja, joita matkailijat kohdennetusti tulivat katsomaan tietäen mitä etsivät.⁹

Matkakirjallisuudessa on havaittavissa tapojen, joilla merkittäviä matkakohteita sekä nähtävyyksiä kuvattiin, standardisoituminen hyvin varhaisessa vaiheessa ja siirtyminen itsepintaisesti matkakirjasta toiseen.¹⁰ Lisäksi 1700- ja 1800-luvuilla matkailijat olivat yleensä akateemisen taustan omaavia, joten myös aikakausien tieteellisillä teoksilla on täytynyt olla vaikutusta tehtyihin tulkintoihin. Erityisesti historioitsija Edward Gibbonin teoksella Rooman valtakunnan tuhosta on ollut tällainen merkitys tuona aikana.¹¹ Voitane väittää Gibbonin teoksen ja siinä esitettyjen johtopäätösten olleen tuttuja suurimmalle osalle tuon ajan matkailijoista.

Matkakirjallisuus ohjasi myös matkailijoita. Esimerkiksi Goethe käytti omassa *Italian matkapäiväkirjassaan (1786-1788)* apunaan saksalaisen kirjailijan Johann Jacob Volkmannin (1732-1803) teosta *Historische-kritischen Nachrichten von Italien, 3 vol. (Leipzig, 1770/71)*. Goethe kuvaili omassa tekstissään useita kohteita viitaten juuri kyseiseen Volkmannin teokseen.

⁹ Lewan Bengt 1966, 191.

¹⁰ Lewan 1966, 191.

¹¹ Bullen 2003, 118.

Matkapäiväkirjasta voi huomata hyvin tarkan Volkmannin esityksen seuraamisen siitä, mitä nähdä ja kokea eri kohteissa Italiassa. Tässä tapauksessa matkakirjallisuuden merkityksen voidaan sanoa olleen kiistaton.

Vaikka Volkmannin teosta voitaneekin pitää enemmänkin matkaoppaana kuin syvällisenä tutkielmana italialaisesta kulttuurista ja taidehistoriasta, niin kirjoittajat aina ammentavat myös itse jostain lähteestä omat näkökulmansa. Omasta lähteestään Volkmann kirjoitti seuraavasti;

*die folgenden Nachrichten sind aus Winckelmanns Vorbericht zu den Anmerkungen über die Baukunst der Alten genommen, und diese sind in meiner Gegenwart aufgezeichnet. Ich hatte das Vergnügen, woran ich wegen des unglücklichen Endes von dem see [sic] Winckelmann nie ohne Rührung gedenke, diese Reise in seiner Gesellschaft zu thun, da mir solche desto unterrichtender ward.*¹²

Volkmannin näkökulmia on helppo ymmärtää, kun käsittää hänen itsensä matkustaneen Italiassa usein *taidehistorian isäksi* tituleeratun Johan Winckelmannin seurassa. Winckelmannin nimi tulee esiin useissa läpikäymissäni 1700- ja 1800-luvun lähteissä, joten hänen vaikutuksensa on ollut erittäin suurta. Palaan häneen tarkemmin luvussa 3.2.

On huomattavaa, että jonkin taideteoksen tai historiallisen tapahtuman tulkinta ei koskaan tapahdu ikään kuin tyhjiössä, vaan aina tietyn historiallisen tradition luomaa taustaa vasten. Tämä traditio luo tulkinnalle horisontin, josta tulkinta lähtee liikkeelle ja joka määrittää sen etenemistä ja lopputulosta.¹³ Siten voidaan sanoa Goethen tapauksessa Volkmannin tekstien olleen yksi tradition siirtymisen kanava Winckelmannilta Goethelle.

Gadamer selventää tradition vaikutusta tulkitsijaan ennen kaikkea vaikutushistoriallisen tietoisuuden käsitteellä (*wirkungsgeschichtliche Bewusstsein*). Tulkinta etenee aina tradition välittämien ennakkoluulojen (*Vorurteil*) pohjalta, ja nämä ennakkoluulot muodostavat tulkinnalle esiyymmärryksen, joka luo ennakkoehdot sille, miten teos on mahdollista tulkita.¹⁴

Matkakirjallisuus kertoo omasta ajastaan; tavasta ymmärtää ja kokea näkemäänsä. Hyvin usein ihminen analysoi näkemiään kohteita oppimiensa teoreettisten lähtökohtien kautta. Tämän olen itse huomannut omilta matkoiltani. Nykyajan tutkimustiedon ollessa jo aineistoltaan laajaa, olen havainnut matkakirjallisuuden olevan huomattavasti kapeakatseisempaa. Uusin tieteellinen tieto ei

¹² Volkmann (1770/71) digitoitu verkkoaineisto, Bayerische Staatsbibliothek.

¹³ Gadamer 2004 (1986, 1987), 111-112.

¹⁴ Gadamer 2004 (1986, 1987), 117.

yleensä tavoita lukijakuntaa matkakirjallisuuden kautta yhtä nopeasti kuin tietoa nykytutkimuksen keinoin saadaan.

3. 1700-LUKU JA KLASSISMI

Pierre Gillesin perintö eli Ranskassa vielä 1600-luvulla. Kielitieteilijä ja historioitsija Charles du Fresne (1610-1688) oli innokas Bysanttiin liittyvien arkistojen ja käsikirjoitusten keräilijä. Ludvig XIII (1601-1643) ja Ludvig XIV (1638-1715) hallituskausina Louvren painotalo julkaisi useampia sarjoja alkuperäisten bysanttilaisten historioitsijoiden tekstejä. 1700-luvun rationalismi muutti kuitenkin lopulta kaiken.¹⁵

3.1 Pohjoisen matkamiehiä Venetsiassa

Erik Palmstedt syntyi vuonna 1741 Tukholmassa. Hän opiskeli kaupunginarkkitehti J. E. Carlbergin koulussa, ja jo 19-vuotiaana hän suunnitteli ensimmäiset rakennukset Tukholmaan itsenäisenä arkkitehtina. Vuonna 1767 Palmstedt sai tehtäväkseen suunnitella yhden tärkeimmistä rakennuksistaan, Tukholman Börshuset, joka yhdistelee varhaiskustavilaista ja rokokoo -tyylejä. Ruotsalaisia arkkitehtejä oli käynyt Italiassa ja Ranskassa jo 1740- ja 1750-luvuilla tuoden mukanaan vahvoja vaikutteita Euroopassa alkaneesta uusklassisesta tyylistä. Tällä oli ollut ilmeisimmin vaikutusta Palmstedtiin saadun koulutuksen lisäksi, sillä hänen oma ensimmäinen matkansa Italiaan sijoittui vasta vuosiin 1778-1780.

Matkaansa edeltävinä vuosina Palmstedt oli siirtynyt työskentelemään kuningas Kustaa III hoviin, joten matkan tärkein funktio oli tutustua ajankohdan arkkitehtuurin uusimpiin muotivirtauksiin, erityisesti monumentaalirakentamiseen ja eriytymiseen barokista.¹⁶ Palmstedtin yksi vierailukohteista oli Venetsia, missä hän näki ja koki erään tunnetuimmista nykyaikana bysanttilaiseen arkkitehtuuriin liitetyistä rakennuksista, Pyhän Markuksen kirkon. [Kuva 1].

Kirkon rakentaminen ja valmistuminen sijoituivat keskibysanttilaiseen aikaan, jota pidetään bysanttilaisen arkkitehtuurin kukoistuskautena. Jo nykyistä Pyhän Markuksen kirkkoa edeltänyt pienempi basilika oli eurooppalaisten pyhiinvaeltajien suosima kohde. Vuonna 1063 doge

¹⁵ Bullen 2003, 7.

¹⁶ Knapas & Mäntylä 2008 (1997) *Kustaa III (1746 - 1792)* -verkkojulkaisu. Palattuaan takaisin Ruotsiin Palmstedt alkoi työskennellä Gripsholmin linnan parissa Kustaa III:n pyynnöstä. Muutama vuosi myöhemmin aloitettiin Palmstedtin suunnitteleman Perintöruhtinaan palatsin rakennustyöt.

Domenico Contarini päätti purkaa vanhan basilikan ja rakennuttaa tilalle suuremman ja näyttävämmän kirkon. Rakennustyöt saatiin päätökseen vuonna 1094.¹⁷

Pohjana rakennuksessa käytettiin kreikkalaisen ristikirkon mallia. Ristin rakenteessa ilmeni keskisuunnassa basilikan arkkitehtoninen tyyli: yksi ristivarsi oli hieman suurempi kuin muut ristivarret. Apsis, pyöreä huoneen pääty, toimi alttarin sijoituspaikkana. Viisi suurta kupolia holvattiin rakennuksen keskiosan sekä ristin jokaisen ristivarren ylle. Alkuperäinen rakennus oli huomattavasti valoisampi, sillä siinä oli ikkuna-aukkoja enemmän kuin nykyään.¹⁸

Vuosien saatossa Pyhän Markuksen kirkko muutti muotoaan hyvin paljon. Ensimmäiset muutokset liittyivät runsaan mosaiikkikoristelun lisäämiseen 1100-luvulta alkaen. Juuri runsas mosaiikkikoristelu yhdistettiin vahvasti bysanttilaiseen arkkitehtuuriin. Bysanttilaiselle rakennuksille tärkeää oli valoisuus, joka kuitenkin väheni, kun ikkuna-aukkoja muurattiin umpeen seinäpinta-alan lisäämiseksi. Tämä puolestaan mahdollisti kirkon sisäpuolelle koristeiden lisäämisen. Rakennuksen päälлтari, Pala d'Oro, kuului bysanttilaisen taiteen mestariteoksiin.¹⁹

Rakennuksen ulkoasun muuttumiseen vaikuttivat merkittävästi kupolien päälle rakennetut uudet selvästi korkeammat kupolit. Ne rakennettiin 1200-luvun alkupuolella heijastamaan jälleen rakennetun dogen palatsin goottilaisen tyyliuunnan teemoja. Uudet kupolit valmistettiin puusta ja vuorattiin lyijyllä. Sisäpuolelta holvit peitettiin mosaiikkiteoksilla. Myös kirkon ulkopuoli muuttui 1200-luvulta eteenpäin suuresti, kun muun muassa kirkon ulkotiilipinta peitettiin marmorilevyillä. Kirkko sai myös uuden nartheksin ja fasadin. Vuosisatojen aikana muutoksia on tehty useampia. Täysgoottilaiset päätykolmiot julkisivuun lisättiin 1400-luvulla ja 1600-luvulla rakennettiin kastekappeli sekä Pyhän Isidorin kappeli. Kirkon julkisivun yläosaan lisättiin kaiveruksia 1700-luvulla. Kardinaali Giovanni Battista Zen sai kuolemansa jälkeen (1501) myös oman nimikkokappelin suuren anteliaisuutensa tähden.²⁰

Rakennukseen rakennettiin runsaasti uusia osia, joten ulkonäöstä oli muodostunut hyvin erilainen Palmstedtin nähdessä kirkkorakennuksen vuonna 1778 kuin millaisena venetsialaiset näkivät sen valmistumisensa aikaan vuonna 1094. [Kuva 2].

¹⁷ Vio 2003, 19.

¹⁸ Krautheimer 1986, 407-408, 410

¹⁹ Patricios 2014, 308-312.

²⁰ Da Villa Urbani 2003, 280; Vio, 2003, 54. Arkkitehtoniset muutokset olivat luonteeltaan läntisiä: kansainvälistä gotiikkaa, 1100–1200-lukujen lombardiaista arkkitehtuuria ja italialaista barokkia.

Palmstedt kirjoitti Pyhän Markuksen kirkosta matkapäiväkirjaansa seuraavasti;

Kyrkan, som gör ändan af torget, är aldeles Gjötisk och faller något i orientalisk smak så utom som innom. Hela tilställningen ser Orientalisk ut, och wisar huru den gjötiske smaken hämtat sin uprinnelse från de byggnader Constantinus efter konsternes Totale förfall i Rom börjat låta upföra i Constantinopel och varit en blandning af Orientalisk och den lilla gnista af Grekiska smaken som kunnat medfölja från Rom.²¹

Palmstedtin teksti kertoi oivallisesti siitä, kuinka uusklassinen ajattelutapa sekä mieltymykset rakentuivat. Klassista kreikkalaista arkkitehtuuria ja kuvataidetta ihailtiin niin suuresti, että se tuotti perusteellinen sekaannuksen ja kyvyttömyyden erotella keskiaikaisia arkkitehtuurimuotoja. On ilmeistä, että yksinkertaisesti ei oltu kiinnostuneita aikakausista, jotka olivat tuon ajan kokijoiden mielestä selvästi ”alemmalla tasolla” kuin klassisen arkkitehtuurin selkeät, rauhalliset ja täydelliset muodot.

Toinen merkittävä pohjoismainen vierailija Venetsiassa vuosien 1780-1782 matkallaan oli C.G Ehrensvärd. Myös hän piti matkastaan päiväkirjaa, joka julkaistiin myöhemmin kirjana. Sieltä voimme lukea seuraavan tekstin;

Sjelfva Kyrkan i förkämda Grekiska smaken, ej ful. Den förkämda Grekiska smaken kallas Göthisk i almänhet, man vet at Götherne hade ingen smak, de apade eller röfvade. Tvänne faker fom med hvaran flägtas.²²

Ehrensvärd ei anna paljoakaan arvoa rakennukselle ja sen arkkitehtuurille. Goottilaisuuden hän nimeää *pilatuksi kreikkalaiseksi tyyliksi*. Tekstiä leimaa samankaltainen kyvyttömyys erotteluun kuin mikä tuli esiin Palmstedtin tekstistä.

Ehrensvärdin tekstien merkitys aikalaisten keskuudessa on ollut kuitenkin huomattava ja kuvastaa aikakauden ihanteita sekä ajattelumaailmaa. Muun muassa ruotsalainen kirjailija, kustantaja ja Ruotsin akatemian jäsen Bernhard von Beskow (1796-1868) nosti teoksessaan *Wandrings-minnen* Ehrensvärdin Johan Winckelmannin ja taidekriitikko Karl Ludwig Fernowin (1763-1808) rinnalle aikakautensa taiteentuntijana.

Så vidt vi känna Europas konstdomare, hafva egentligen tre af dem varit genomträngda af den verkligen Grekiska anda, nemligen Winckelmann, Ehrensvärd

²¹ Palmstedt 1927, (1780), 134.

²² Ehrensvärd 1786, Litteratubank – digitaalinen aineisto verkossa

och Fernow. Allt som endast är menskligt skönt (dock så tjusande för oss andra!) synes dessa efterborna Hellener såsom snart sagdt ett affall från den antika högheten.²³

Beskowin tekstissä huomio kiinnittyi siihen, että hän kirjoitti kuin eurooppalainen taide olisi lähes tulkoon synonyymi antiikin kreikkalaiselle taiteelle. Siten kaikki klassisesta kreikkalaisesta tyylistä poikkeava on ollut jotain, mitä ei ole etsitty; jotain, jolle ei ole annettu arvoa, ja jota on pidetty jopa barbaarisena.

Pohjoisen matkamiehillä ja heidän kertomuksillaan sekä havainnoillaan oli lopulta niin suuri vaikutus, että kuningas Kustaa III päätti matkustaa maahan myös itse. Kuninkaan vuosina 1783-84 tekemä Italian-matka vaikutti suuresti uusklassisen ajattelun leviämiseen ruotsalaiseen taiteeseen ja arkkitehtuuriin. Antiikkisuuntautuminen tuli käytännössä esille seuraavalla vuosikymmenellä, kun Tukholman hovin sisustuksia muodistettiin Pariisista hankittujen mallikirjojen mukaan niin sanottuun kreikkalaiseen tyyliin. Suuntaus nimettiin Pohjolassa kustavilaiseksi tyyliksi Kustaa III mukaan. Kustavilaista arkkitehtuurityyliä (1785–1795) kuvasi ankaran yksinkertainen klassisuus.²⁴

3.2 Winckelmann ja uusklassismi

Kuten aiemmin tuli ilmi, niin 1700- ja 1800-lukujen aineistoja selaillessa nousee yhden miehen nimi esiin lähes jokaisessa yhteydessä puhuttaessa taiteesta ja arkkitehtuurista. Tuo mies oli Johann Joachim Winckelmann, jonka vaikutuksen voidaan sanoa olleen hyvin merkittävä ja kiistaton läpi Euroopan.

Winckelmann syntyi vaatimattomiin oloihin vuonna 1717 Stendalissa Saksassa. Nuoruudesta lähtien hän osoitti kiinnostusta paitsi akateemista maailmaa, niin myös antiikin kreikkalaista kulttuuria kohtaan. Hän opiskeli lääketiedettä tarkoituksenaan valmistua lääkäriksi, mutta päätyi lopulta kirjastonhoitajaksi von Bünaun kirjastoon Nöthnitziin. Winckelmannin päätehtävä oli auttaa kreivi Heinrich von Bünauta Rooman valtakuntaa käsittelevän kirjan kirjoittamisessa keräämällä aineistoa sitä varten. Tässä tehtävässä Winckelmann pääsi tutustumaan Dresdenissä olleisiin antiikin taidekokoelmiin. Tämän tehtävän myötä voinee Winckelmannin kiinnostuksen antiikin Kreikkaa kohtaan kypsyneen.

Winckelmann julkaisi vuonna 1755 ensimmäisen teoksensa *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Teos sai todella merkittävässä määrin hyvän

²³ Beskow 1834, 199.

²⁴ Knapas & Mäntylä 2008 (1997) Kustaa III (1746 - 1792) -verkkojulkaisu.

vastaanoton. Se käännettiin nopeasti ranskaksi ja vuonna 1765 myös englanniksi. Heti samana vuonna välittömästi julkaisun jälkeen Puolan kuningas Frederick Augustus II (1696-1763) vakuuttui niin paljon Winckelmannin tekstistä, että myönsi hänelle 200 taalerin suuruisen ylläpidon, jotta Winckelmann voisi jatkaa aloittamaansa työtä Roomasta käsin. Winckelmann saapui Roomaan marraskuussa vuonna 1755.²⁵ Winckelmannin estetiikan tietoteoria perustui pitkälti saksalaisen filosofin Alexander Gottlieb Baumgartenin (1714-1762) pitämiin luentoihin, joita hänen kerrotaan seuranneen ahkerammin kuin ketään muuta. Baumgartenin kauneuden käsityksen heijastumia on selkeästi nähtävissä Winckelmannin myöhemmässä tuotannossa.²⁶

Winckelmann oli ensimmäinen henkilö, joka alkoi järjestelmällisesti keräämään ja luetteloimaan tietoja antiikin taiteesta. Useissa yhteyksissä hänet myöhemmin tämän tähden ristittiin *taidehistorian isäksi*. Winckelmannin tapa kirjoittaa oli hyvin yksinkertainen ja tarkasti kuvaileva. Ilmeisesti tämä yksityiskohtainen kuvailu ja asioista selvää ottaminen olivat asioita, jotka vetosivat ihmisiin läpi Euroopan. Esimerkiksi teoksessaan *Jalosta yksinkertaisuudesta* (1763) Winckelmann esittelee ja erittelee tarkasti erilaisia maa-aineksia, joita antiikin ajan rakentamisessa on käytetty; miksi juuri tietynlaisessa rakennuksissa käytettiin juuri tietynlaista maa-ainesta. Aineisto avasi kaikessa yksinkertaisuudessaan ihmisten mieliä näkemään sitä, millaista antiikin ajan rakentaminen oli ollut. Lisäksi Winckelmannin tekstit suoraan opastivat, kuinka taideteoksia tuli katsoa ja mitä etsiä niistä. Lukijat ikään kuin ohjattiin Winckelmannin luomaan muottiin; taiteentuntijoiksi.²⁷

Winckelmannin voidaan sanoa olleen avainasemassa puhuttaessa 1700-luvun loppupuolen eurooppalaisen yhteiskunnan suhtautumisesta taiteeseen ja arkkitehtuuriin. Ajankohdalle osuivat myös Hercunaleumin ja Pompeijin löytämiset, jotka vahvistivat antiikin Kreikan ihailun ilmapiiriä. Klassismin huuma läpäisi Euroopan Pohjolaa myöten, josta muun muassa aiemmin mainitsemani kuningas Kustaa III toimet vahvasti todistavat.

Toki klassismin henki oli saavuttanut Euroopan eri kolkkia jo aiemmin. Iso-Britannian voidaan sanoa olleen uusklassisen arkkitehtuurin edelläkävijöitä. Palladiolainen arkkitehtuuri oli hallinnut brittiläistä arkkitehtuuria 1700-luvun puoliväliin asti, ja siitä oli tullut maan arkkitehtuurin normi. *The Grand Tour* ruokki alusta asti matkailijoiden lähtöalueita tuoden vaikutteita muun muassa Iso-Britanniaan, sillä esimerkiksi renessanssiajan arkkitehdin Andrea Palladion (1508-1580)

²⁵ Robinson, Walter 1995, 240-241.

²⁶ Oittinen 1992, 9.

²⁷ Winckelmann 1992 (1763), 29.

arkkitehtuuria²⁸ pidettiin englantilaiskansallisena tyylinä toisin kuin vaikkapa barokkia. Tunnettu englantilainen arkkitehti Inigo Jones (1573-1652) oli suunnitellut rakennuksia palladiolaisen tyylin mukaisesti jo 1600-luvulla. Palladiolaiselle arkkitehtuurille oli tyypillistä selkeys ja yksinkertaisuus, symmetria ja tasapaino seuraten siten antiikin Kreikan klassisia teemoja. Palladiolaisen arkkitehtuurin leviämistä Britanniassa auttoi lisäksi maan rakennusbuumi: kaikki maanomistajat rakennuttivat itselleen suuria kartanoita maaseudulle, missä ylemmät sosiaaliluokat viettivät suurimman osan vuodesta.²⁹

Winckelmannilla oli toki myös jo edeltäjiä, joista erityisesti skotlantilainen arkeologi James Stuart ja englantilainen arkkitehti Nicholas Revett olivat Winckelmannille tärkeitä. Kaksikko matkusti muun muassa Kreikkaan, missä he lähes neljän vuoden oleskelunsa aikana tekivät tarkkoja piirroksia kaikista näkemistään muinaisjäänöksistä. Tämän matkan pohjalta he julkaisivat teoksen *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece* (1762), jonka piirroksilla oli merkittävä asema antiikin kreikkalaisen arkkitehtuurin uudelleensyntymisessä ja leviämisessä.³⁰

Kuten kuitenkin moni antiikin Kreikan tutkija, niin ei myöskään Winckelmann koskaan päässyt Kreikkaan asti. Antiikin Kreikkaa tutkittiin 1700-luvulla useimmiten Italiasta käsin. Toisin sanoen, tutkijoilla on ollut selkeä agenda siitä, mitä on lähdetty etsimään. Silloin kaikki muu jätettiin herkästi huomioimatta; ilman arvoa. Kaikkea verrattiin haettujen kohteiden muotoihin; syntyi ideaali, johon nähty ja koettu pyrittiin sovittamaan. Tällä on ollut suuri vaikutus siihen, miten klassisesta antiikin kreikkalaisesta traditiosta poikkeava on koettu ja tulkittu. Tätä havaintoa vasten on helpompi ymmärtää Palmstedtia hänen kirjoittaessaan Pyhän Markuksen kirkon omaavan *pientä aavistusta kreikkalaista makua* tai Ehrensvärdin kokemusta itse kirkosta *pilattuna kreikkalaisena tyylinä*.

3.3 Antiikin ideaalien herättäminen

Miksi kiinnostus bysanttilaiseen arkkitehtuuriin ja taiteeseen sitten hiipui? Konstantinopolista oltiin kuitenkin kiinnostuneita 1500- ja 1600-luvuilla. Konstantinopolin asema klassisen perinnön vaalijana tunnustettiin. Käsikirjoituksia tuotiin runsaasti länteen. Miksi bysanttilainen kulttuuri itsessään tyystin työnnettiin kuitenkin syrjään, kun kyseessä kuitenkin oli itä-Rooman keisarikunta, jonka asukkaat pitivät itseään roomalaisina ja kristittyinä.

²⁸ Palladio jäljitteli töissään antiikin Rooman rakennustyyliä, josta hän sai tietoa lukemalla roomalaisen arkkitehti Vitruviuksen kirjoituksia ja tutkimalla antiikin ajoilta säilyneitä rakennuksia. 1600-luvulla hänen töidensä pohjalta muodostui palladiolainen tyyli, joka levisi ympäri Eurooppaa.

²⁹ Engel, Ute 2000, 15-16.

³⁰ Winckelmann 1992, 123; Weber, Susan 2007, 89.

Kuten aiemmin totesin, niin erääksi merkittäväksi syyksi antiikin Kreikan ja Rooman menestymiselle on nimetty ilmasto. Tämän näkökulman puolustaminen jatkui Gillesin teksteistä aina Winckelmannin teoksiin³¹ asti. Siten valtakunnan keskuspaikan muutto Konstantinopoliin tarkoitti, että erilainen ilmanala olisi aloittanut hitaan, mutta varman rappeutumisen kehityksen. Käänteisesti voidaan siten väittää, että aikalaiset näkivät ihmiskunnan kehityksen olevan kulkua kohti kreikkalaista yhteiskuntaa, ideaalia. Muut kulttuurit olivat kuin kehityksen eri vaiheita, alemmalla tasolla olevia. Tämä selittäisi osaltaan sitä, miksi arvoa klassisen tradition ulkopuolelle ei herunut.

Tässä valossa on hyvä ymmärtää, ettei Winckelmann suinkaan yksin saanut aikaan taidehistoriassa vaikuttaneita ilmiöitä ja tapoja tulkita nähtyä sekä koettua, vaan kyse on ollut jostain suuremmasta, jonka taidehistorian osalta Winckelmann puki sanoiksi. 1700-luvun rationalismin hengessä klassismi oli läpi eurooppalaisen yhteiskunnan jotain, joka nostettiin erityisasemaan. Siten Bysantin valtakunnan vähättelyyn osallistuivat myös useat muut eri alojen merkittävät tieteentekijät. Bullen on nostanut esiin muutaman esimerkin valistusajalta. Voltaire (1694-1778) kirjoitti Bysantin historian olleen *arvoton kokoelma puheita ja ihmeitä*. Montesquieu (1689-1755) puolestaan ilmaisi Bysantin olleen *kapinallisten kapinoinnin ja petosten kudelma*. Gibbon antoi totaalisen tuomion kutsuessaan *Bysanttia pahojen epäkohtien kuolleeksi yhdentymäksi*.³²

Winckelmann joutui myös puolustamaan näkemyksiään barokkia ja rokokoota vastaan. Italialaisen barokkiajan arkkitehdin ja taiteilijan Giovanni Lorenzo Berninin (1598-1680) perintö eli vahvana Euroopassa. Tässä tilanteessa Winckelmannin ainoa keino oli suora hyökkäys, jossa hän käytti hyödykseen juuri klassismin asettamista kaiken yläpuolelle, kehityksen määränpääksi, pelastukseksi: *Ainoa tie, jota kulkien tulemme suuriksi, jopa – sikäli kun se on mahdollista – jäljittelemättömiksi, on antiikin jäljittely*. Winckelmann koki kuitenkin, että ihmiskunnan historia ei ole suoraviivaista edistymistä, vaan enemmänkin asioiden samankaltaista toistumista, jolloin määrättyinä aikoina ja paikallisesti rajatuilla alueilla saattoi tapahtua nopeakin nousua. Winckelmannin teksteistä nousi esiin toive siitä, että antiikin kulttuuri syntyisi uudelleen Saksan maaperällä. Antiikin taideteosten jäljittely oli strategia tähän pääsemiseksi.³³ Mielenkiintoista

³¹ Winckelmann ihaili voimakkaasti kauneutta ja nimesi antiikin kreikkalaiset kauniiksi ulkonäöltään. Syyksi tälle hän nimesi ilmaston. Kauneus ihmisissä taas jalostui taiteen ja arkkitehtuurin kauneudeksi, ylevyydeksi. Winckelmann 1992 (1763), 48-49.

³² Bullen 2003, 7. Sinänsä eron tekeminen idän ja lännen välillä ei ollut uutta, sillä jo Rooman valtakunnan jakautuminen ja myöhempi niin kutsuttu suuri skisma syvensivät kuilua kiihdyttäen erilleen kasvamista, niin maallisella kuin hengellisellä puolella.

³³ Oittinen 1992 (1763), 13-14, 21. Lainauksen suomennos Vesa Oittinen.

Winckelmannin ajatuksessa oli kuitenkin ilmastokysymyksen sivuuttaminen, sillä saksalainen ilmasto eroaa huomattavasti välimerellisestä ilmastosta.

Euroopan poliittisen murroksen voinee sanoa myös olleen otollisen klassisen taidekäsityksen leviämiseksi. Ranskan vallankumous sai vankkaa tukea klassismin läheisestä yhteydestä tasavaltalaisiin ihanteisiin. Winckelmann korosti aina antiikin kaupunkivaltioiden demokratiaa kreikkalaisen taiteen edellytyksenä. Vallankumouksen johtohenkilöt taas hakivat ihailunsa kohteet antiikin Kreikan ja Rooman sankareista. Ihanteita haettiin siten useilla yhteiskunnan eri osa-alueilla juuri antiikista. Ranskassa arkkitehti Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) laati ensimmäisen historiallisen teoksen arkkitehtuurin eri tyyleistä, mutta toimi uusklassisesta ajatusmaailmasta käsin. Hän tosin ryhtyi viemään arkkitehtuuria esteettisten arvojen sijaan kohti funktionaalisten arvojen tunnustamista.³⁴

Winckelmann kävi Italiassa, mutta ainoaksi merkittävää antiikin arkkitehtuuria kuvailevaksi kohteeksi hänen kohdallaan jäi Paestum. Tämän hän tunnusti antaessaan antiikin arkkitehtuuria käsittelevän teoksensa nimeksi *Huomautuksia antiikin rakennustaiteesta*. Merkittävämmäksi Winckelmannin uralla nousikin eräänlaisten suurten linjausten tekeminen, joilla siten oli vaikutusta yli taiteen rajojen muun muassa arkkitehtuuriin. Nostan näistä linjauksista esiin kaksi esimerkkiä.

Ensimmäinen Winckelmannin linjauksista liittyi arkkitehtuurissa estetiikkaan, jossa hänen mielestään liiallinen koristelu oli merkki rappiosta. Tämä oli toisaalta myös näpätys barokkiajalle, jonka perinnöstä Winckelmann halusi erkaantua. Ylenpalttisuuden vastapainona Winckelmann näki varhaisimpien kreikkalaisten temppelien yksinkertaisuuden. Tästä ajatusmallista on lähtöisin uusklassismin ihanteena pidetty *riisuttu* doorilaisuus, joka perustui täysin Paestumin temppelien 1700-luvun ulkoasuun. Winckelmannin ohella ajatusta vahvasti ajanut Schinkel eivät vielä tuolloin voineet tietää, että kreikkalaiset temppelit olivat monivärisesti maalattuja.³⁵

Toinen tällainen teema oli kontuuri, ääriviiva. Kreikkalaisten *kaunis luonto* ilmeni juuri ääriviivoissa, kontuurissa eli siinä, mitä renessanssiajan taiteilijat kutsuivat disegnioksi.³⁶ Tästä näkökulmasta on helppo ymmärtää, millaisena Pyhän Markuksen kirkko on näyttänyt matkailijalle, joka on etsinyt *puhtaita ja selkeitä linjoja, sopusuhtaisuutta ja harmoniaa*.

Gadamerin teorian mukaan historia on aina kirjoitettava uudestaan. Tällä hän tarkoitti sitä, että vain ajallisen etäisyyden kautta ilmenevät tietyn aikakauden tulkintoihin ja ymmärtämiseen vaikuttaneet

³⁴ Oittinen 1992, 35-36; Picon, Antoine 2000, 55.

³⁵ Oittinen 1992, 32.

³⁶ Winckelmann 1992 (1763), 15-16.

ennakkoluulot ja perinteet. Tätä teoriaa vasten on helpompi ymmärtää 1700-luvun antiikin ihailun läpäisevää voimaa eurooppalaisessa yhteiskunnassa. Toisaalta on mielenkiintoista, että Gadamer kuitenkin totesi, että vain alkuperäisiin lähteisiin palaamalla voidaan pyrkiä ymmärtämään oikealla tavalla se, mikä on vääristynyt, väärinkäytetty tai väärin tulkittu.³⁷ Toisin sanoen tässä valossa esimerkiksi renessanssi ja uusklassisismi olivat antiikin ajan uudelleen tulkintaa, pyrkimystä ymmärtää tiettyä ajanjaksoa paremmin. Aikakauden ihmiset eivät itse kutsuneet ajanjaksoja kyseisillä nimillä, vaan ne ilmestyivät kieleen vasta myöhemmin, kun ajanjaksoihin vaikuttaneet ennakkoluulot ja -olettamukset sekä perinteet tulivat esiin; paljastuivat historiaa uudelleen kirjoitettaessa.

Aivan kaikki eivät 1700-luvulla kuitenkaan lähteneet mukaan antiikin Kreikan ihailuun. Saksalainen kirjailija ja filosofi Johann Gottfried von Herder (1744-1803) arvosteli tiukkaan sävyyn Winckelmannia, johon muutoin kyllä suhtautui myönteisesti hänen tekemänsä työn tähden: *On hieman jälkijättöistä olla tekemättä mitään muuta kuin ylistää antiikin makua jopa rahojen kuvissa.* Kreikan ja Rooman aikojen takaisin toivominen oli Herderistä typerää. Hän toisti ajanjakson modernistien yleistä päätelmää, että vaikka ajan ihmiset eivät ehkä olleet suurempia kuin antiikin aikalaiset, niin ovat he kuitenkin korkeammalla tasolla, koska omasivat enemmän historiallista kokemusta sekä kulttuurisaavutuksia.³⁸ Modernistit eivät yksinkertaisesti nähneet mahdollisena menneeseen palaamista. Liiallista antiikin ihailua paheksuttiin.

1700-luvun lopun lähestyessä mielenkiinnon suunta alkoi muuttua. Vaikka antiikin aikoja ei vielä täysin hylätty, niin mielenkiinto alkoi yhä enenevässä määrin suuntautua kansakuntien omaa historiaa kohden.

3.4 Näkökulmia 1700-luvun tulkintoihin

Kun tarkastellaan Ehrensvärdin ja Palmstedtin muistiinpanoja vierekkäin, niin voidaan huomata yhteneväisiä näkemyksiä. Ensimmäinen huomio kiinnittyy siihen, että molemmat leimaavat Pyhän Markuksen kirkon tyyliltään *goottilaiseksi*. Seuraavaksi yhteneväisyyttä löytyy tavasta tunnustaa aiemmin esiin tuomani kreikkalaisuuden olemassaolo; ”*och den lilla gnista af Grekiska smaken som kunnat medfölja från Rom.*” (Palmstedt). ”*Götherne hade ingen smak, de apade eller röfvade*” (Ehrensvärd). Mihin perustui miesten yhteneväinen kyky nähdä jotain kreikkalaista rakennuksessa, mutta leimata se silti goottilaiseksi?

³⁷ Gadamer 2005 (1986, 1987), 44, 53-54

³⁸ Oittinen 1992, 20. Hederin lainauksen suomennos Oittinen.

On palattava renessanssin aikakauteen ja Giorgio Vasarin (1511-1574) elämäntyöhön. Hän oli ensimmäinen henkilö, joka alkoi määritteleään aiemmin rakennettua arkkitehtuuria. Hänen tapansa oli hyvin kaksijakoinen ja perustui klassisten antiikin muotojen esiintuomiseen tai niiden esittämättä jättämiseen. Gootit, jotka olivat sotineet jo antiikin Roomaa vastaan, nähtiin barbaareina; sivistyksen uhkana. 1500-luvulle tultaessa olivat nämä ”barbaarikansatkin” kehittyneet ja saaneet omia arkkitehtejä. Näiden arkkitehtien aikaansaannokset Vasari leimasi goottilaisiksi.³⁹ Herää kuitenkin kysymys siitä, miten itä-Rooman valtakunta rinnastettiin barbaareihin; valtakunta, joka kuitenkin oli jollain tavoin suoraa jatkumoa antiikin Rooman valtakunnasta, ja jonka kansalaiset ilmeisen hyvin perustein kutsuivat itseään edelleen roomalaisiksi.

Selitys löytynee valistusajan filosofien valtavasta vaikutusvallasta. Vuonna 1734 ilmestyi paroni de Montesquieun teos *Consideration sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*. Pamfletissaan valistusfilosofi rakentaa kuvaa kulttuurista, jonka peruspiirteitä olivat käsitys hiipuvasta Rooman imperiumista, sen poliittisesta ja kulttuurisesta rappiosta. Dekadenssin syinä olivat koko kulttuurin uskonnollismystinen luonne, itämainen despotia ja haluttomuus tunnustaa sosiaalinen ja poliittinen muutos.⁴⁰ Montesquien teoriat jatkavat siitä, mihin jo Gilles omissaan päätyi. Näin luotu historiafilosofinen kuva rappeutuvasta antiikin sivilisaatiosta toimi myöhemmin Gibbonin viitekehyksenä hänen teoksessaan.

Montesquien ja Gibbonin teoksilla iskostettiin länsimaiseen tietoisuuteen kulttuurinen ja poliittinen ilmiö, myöhäisantiikin rappeutuva Rooma, joka jatkoi dekadenssiaan läpi keskiajan päättyen toukokuussa vuonna 1453 Konstantinopolin valtauksen. Lopulta koko keskiaikainen kreikankielinen sivilisaatio muokattiin kulttuuriksi, *Bysantiksi*, joka oli täysin vastakkainen niille arvoille, joita länsieurooppalainen humanismi ja valistus arvostivat; vastakohta ihailuille klassisen antiikin arvoille. Bysantti siirrettiin sivistyksen ulkopuolelle, barbaareiksi. Gadamerin ajatusta lainaten voinee sanoa, että Bysanttia käytettiin nimenomaan vastakkainasettelun kautta oman paremmuuden osoittamiseen ja vallitsevien ihanteiden sekä käytänteiden hyväksyttämiseen. Historia kirjoitettiin tiettyä tarkoitusta varten.

Tällainen käsitys Bysantin keisarikunnan aineellisesta ja henkisestä jälkeenjääneisyydestä lienee perustunut läntisen maailman ennakkoluuloihin ja ylemmydentunteeseen. Se johti siihen, että keskiaikainen kreikankielinen roomalaiseksi itseään kutsunut kulttuuri, ei ollut hyväksyttävää nähdä kreikkalaisena eikä roomalaisena, sillä termit edustivat länsieurooppalaisessa ajattelussa jotain

³⁹ Vasari, Giorgio; Gaetano Milanese 1880 (1550).

⁴⁰ Hakkarainen, Mika 2003, 43.

aivan muuta kuin keskiaikainen Itä-Rooman valtakunta. Osasyynä voidaan nähdä niin kutsuttu *suuri skisma*, joka jakoi aikoinaan kirkkoa. Läntinen Eurooppa lienee myös kokenut olleensa luomassa modernia yhteiskuntaa erottaessaan kirkon ja maallisen vallan. Tämä teema toistui, vahvistui ja sai uusia nyansseja valistusajalla.⁴¹ Siten se, josta oli ”kehitytty” eroon, jätettiin alemmalle tasolle; sivistymättömyydeksi ja barbaariudeksi.

Vasari ei tietenkään vielä Montesquien teksteistä ollut kuullut omana aikanaan, joten hänen tapansa määrittellä jokin barbaarimaiseksi perustui täysin muotokieleen, jonka hän näki rakennuksissa verratessaan kaikkea antiikin Kreikan puhtaisiin muotoihin. Toisaalta tämän kaltaiselle barbaariuden määritteelle on myöhempien aikakausien ollut helppo rakentaa uusia määreitä.

Tältä pohjalta on helpompi ymmärtää se, miten Ehrensvärd sekä Palmstedt näkivät itä-roomalaiset ulkopuolisina omijoina ja kopioijina, jopa ryövääjinä. Heidän tulkintojaan eivät ohjailleet heidän näkemänsä ja kokemansa, vaan se, mitä heidän on haluttu näkevän ja kokevan; minkälaiset tulkinnat ovat olleet aikakautena hyväksyttäviä. Tämän ”orjallisuuden” voidaan nähdä toistuvan Goethen tavassa seurata Volkmannin tekstejä matkaoppaan tavoin. Maailma oli kuin nähtävä ja koettava yhdenlaisen näkökulman kautta. Oli luotu tapa nähdä ja kokea; ihanne, joka jokaisen piti löytää. Tämä oli 1700-luvulla Johan Winckelmannin kuvaama ideaali suunta kohti ”täydellistä”; antiikin uudelleensyntymistä. Sen oli jokaisen löydettävä tietynlaisen lähestymistavan kautta.

4. VARHAISROMANTIIKAN VAIKUTUKSET

1800-luvulle tultaessa Eurooppa toimi suurten muutosten näyttämönä. Teollinen vallankumous nosti ihmisiä köyhyydestä huomattavissa määrin. Koulutuksen lisääntyminen lisäsi luku- ja kirjoitustaitoa. Kirjapainotaito kehittyi entisestään ja kirjojen määrä kasvoi huomattavasti. Rautateiden tulo muutti matkailua synnyttäen uusia reittejä. Ranskan vallankumouksen seurauksena nationalismi eri muodoissaan sai aikaan kansallisten identiteettien etsintää.

Kun Grand Tour oli vielä 1700-luvulla ollut pääosin englantilaisten aristokraattien harjoittamaa, niin 1800-luvulla matkailu avautui mahdollisuutena yhä suuremmille joukoille. Tämä kehitys synnytti uudenlaisen kirjan, matkaoppaan. Toinen mielenkiintoinen muutos oli se, että aristokraattisen matkailun syrjäytyessä tilalle palasi tietynlainen uskonnollis-hengellinen ulottuvuus. Luterilaisen kirkon sisällä toimineessa herätysliikkeessä, *pietismissä*, esteettisyyden arvostuksen

⁴¹ Ehkä merkittävin ero idän ja lännen välillä oli juuri kirkon ja maallisen vallan yhteys. Idässä keisari edelleen oli niin kirkon kuin valtion päämies. Lännessä tästä oli pyritty eroon; kuningas hallitsi maata, mutta kirkolla oli oma päämies ja hallintonsa.

nousun myötä alettiin tuntea mielenkiintoa kohteisiin, jotka siihen saakka olivat matkareiteistä sivussa. Tällaisia olivat muun muassa Campo Santo Pisassa ja Ravennan bysanttilaiskirkot.⁴² Näitä kohteita ei oltu aiemmin koettu mielenkiintoisiksi, koska niistä puuttuivat merkittävät klassisen ajan monumentit.

Vuonna 1842 Francis Palgrave kirjoitti eräässä ensimmäisistä massaturismille suunnatuista matkaoppaista seuraavasti;

*As soon as you cross threshold of San Marco, you feel admitted into the Byzantine empire. From the resplendent cupolas and apses above to the rich and variegated pavement below, the whole is pervaded by the same character of mystic solemnity: dark and shadowy, but not gloomy, and full of complexity without confusion. The gold-grounded mosaics spread over the roof and wall, give to the building the appearance of being lined with precious metal.*⁴³

Tekstissä ilmenevä asenteen muutos on ollut huomattava, kun muistetaan Montesquieun ja Gibbonin vain joitakin vuosikymmeniä aiemmin iskostamat teesit Bysantin valtakunnasta.

Tässä luvussa pyrin löytämään syitä ilmapiirin muutokseen sekä selvittämään sitä, millä tavoin muutos vaikutti tulkintoihin bysanttilaisesta arkkitehtuurista. Historiassa aikaa on alettu kutsumaan romantiikan ajaksi, josta voidaan erottaa varhaisromantiikan aika suurin piirtein vuosien 1790-1830 väliselle ajalle. Yleisemmällä tasolla 1800-lukua on usein kutsuttu romantiikan vuosisadaksi.

4.1 Boisseréen veljekset

Varhaisimpia merkittäviä keskiajan taiteesta kiinnostuneita henkilöitä olivat kölniläiset Boisseréen veljekset, Melchior (1786-1851) ja Sulpez (1783-1854). Nämä varakkaaseen kauppiaisperheeseen syntyneet pojat ihailivat suuresti saksalaisen filosofin ja kirjailijan Karl Wilhelm Friedrich von Schlegelin (1772-1829) varhaisromanttisia tekstejä, joilla oli merkittävä vaikutus veljesten haluun ja pyrkimykseen löytää saksalaisen taiteen ja arkkitehtuurin juuret. He asuivat Schlegelin luona Pariisissa vuosina 1803-04 mistä palasivat Kölniin Schlegel seuranaan aloittaen uransa taiteenkeräilijöinä ja taiteen sekä arkkitehtuurin tutkijoina. Työ oli järjestelmällistä Melchiorin keskittyessä maalauksiin ja Sulpizin arkkitehtuuriin.⁴⁴

⁴² Bullen 2003, 117.

⁴³ Palgrave 1842, 51.

⁴⁴ Bullen 2003, 16.

Heti keräilyuransa alussa vuonna 1808 veljekset tekivät merkittävän hankinnan. He ostivat Rogier van den Weydenin triptyykin *Itämaan tietäjien palvonta*. Veljekset eivät tuolloin tienneet tekijää ja laittoivat teoksen Jan van Eyckin nimiin. Joka tapauksessa maalaus oli veljeksille heidän kaipaamansa ikkuna saksalaisen maalaustaiteen historiaan. Maalauksella he perustelivat väitteensä, että jo kyseistä maalausta aiemmin taidemaalarit nojasivat taiteensa vanhaan bysanttilaiseen traditioon aivan kuten sen aikainen italialainen koulukunta oli nojannut. He näkivät pohjoiseurooppalaisen keskiaikaisen, ja erityisesti saksalaisen, maalaustaiteen bysanttilaisen taiteen myöhäisenä kukoistuksena.⁴⁵

Veljekset jatkoivat järjestelmällistä työtään, mutta huomasivat pian tarvitsevänsä työlleen tukijan, jolla olisi nimeä ja vaikutusvaltaa heidän työnsä tunnetuksi tekemisessä. Tämän kunnian veljekset halusivat antaa Goethelle, tuolloin jo 60-vuotiaalle merkittävään asemaan saksalaisessa kulttuurielämässä nousseelle kirjailijalle. Goethe oli leimaantunut vahvasti klassismin kannattajaksi, joten Boisserée veljesten oli tehtävä suunnitelma Goethen huomion saadakseen. Asiaa ei helpottanut veljesten ystävyys Schlegelin kanssa, jota Goethe ei voinut sietää. Goethe arvosteli usein Schlegelin ajatuksia ja toimia, kuten vuonna 1808 Schlegelin tulkitessa Voltairen periaatteita. Goethe oli lisäksi syvästi epäileväinen pyrkimyksiä kohtaan ylistää keskiaikaista romantiikkaa.⁴⁶

Goethe oli nuoruudessaan ollut hyvin kiinnostunut Strasbourgin katedraalista. Tätä kiinnostusta hyödyntäen Boisseréen veljekset laativat huolellisen esityksen piirustuksineen ja historiallisine selvityksineen Kölnin katedraalista, ja lähettivät selonteon Goethelle. Goethe oli hyvin myötämielinen esitykselle, jonka todellisena tarkoituksena oli päästä kertomaan veljesten kuvakokoelmasta hänelle ja pyytää katsomaan sitä. Mielenkiintoisinta asiassa oli se, että Goethella ei ollut minkäänlaista pätevyyttä taiteen arvostelijana. Hän oli lähinnä piirrellyt omaksi ilokseen matkoillaan. Goethen merkitys nousee esiin muistiin merkityistä keskusteluista ja kirjeistä, joissa hän on käsitellyt sekä arvostellut taidetta. Goethe asemansa tähden oli myös huomion arvoinen mielipidevaikuttaja, jonka sanomisille annettiin yhteiskunnallisesti arvoa taiteen kentällä.

Hyvänä esimerkkinä Goethen tavasta ottaa kantaa toimi miehen kirjoittama artikkeli *Heidelberg*, joka julkaistiin vuonna 1816 *Kunst und Altertum* -lehdessä. Artikkelin kumpusi Goethen pari vuotta aiemmin tekemästä vierailusta Boisseréen veljesten luona ja tutustumisesta heidän kokoelmaansa. Tekstissä Goethe otti vahvasti kantaa bysanttilaiseen taiteeseen kutsuen sitä antiikin kreikkalaisen ja roomalaisen perintönsä tähden *hivenen hyväksi*. Goethe ei täysin tyrmää bysanttilaista taidetta, vaan

⁴⁵ Bullen 2003, 16.

⁴⁶ Bullen 2003, 16; Scholl, John Williams 1906, 45.

antaa sille välttämättömän arvon historiallisella pohdinnallaan. Hän hyväksytti Bysantin asemoimalla sen jatkumona kreikkalaisen ja saksalaisen tradition väliin *arkaaisesta, jäykästä ja muumiomaisesta* tyylistä huolimatta.⁴⁷

Boisseréen veljesten pyrkimykset voidaan nähdä osana suurempaa kokonaisuutta, jossa useiden eri alojen edustajat Saksassa alkoivat jo 1700-1800-lukujen taitteessa ajamaan hyvin voimakkaasti saksalaista kansallisromanttista ajattelua ihmisten tietoisuuteen. Jo Winckelmannia arvostellut Herder oli esittänyt teorian siitä, että olisi olemassa yksi germaaninen kansa, jolla oli oma kulttuuriperintö. Hänen ajatuksensa lähtivät siitä, että kansallinen identiteetti rakentui kulttuurin ja kielen ympärille, joille voitiin todentaa historialliset juuret kansantarinoiden ja antiikin myyttien avulla. Saksalaisen taiteen ja arkkitehtuurin historian hän näki goottilaisena. Ajatus sai kannatusta muun muassa arkkitehti Karl Friedrich Schinkeliltä, joka vuonna 1821 kirjoitti, ettei historia ollut vielä paljastanut antiikin germaanisen arkkitehtuurin todellista luonnetta. Tämä julistus ohjasi hyvin pitkälti saksalaista arkkitehtuurin tutkimusta läpi koko 1800-luvun.⁴⁸

Mielenkiintoisinta Boisserée veljesten teorioissa oli se, että siinä kun useat muut tahot vielä tuona aikana kiistelivät siitä, että oliko saksalainen arkkitehtuuri pohjimmiltaan roomalaisesta vai goottilaisesta, niin Boisseréet pyrkivät yhdessä Schlegelin kanssa osoittamaan yhteyden olemassaoloon Bysantin valtakuntaan. Teorian pohjana toimivat vanhat Reinin jokilaakson kirkot, joiden hellenististen piirteiden jäljittely koettiin olevan bysanttilaisesta perintöä. Vuonna 1810 Sulpiz Boisserée identifioi Reinin laakson roomalaisen arkkitehtuurin nimityksellä *neugriechisch*, joka merkitsi hänelle synonyymia bysanttilaisesta.⁴⁹

Sulpiz Boisserée oli varsin hyvin tietoinen siitä, että hänen Reinin laaksossa esimerkkeinä käyttämänsä rakennukset eivät olleet ulkonäöltään lainkaan bysanttilaisia. Ulkonäön sijaan Sulpiz korosti teksteissään velkaa, joka rakentajilla oli antiikin Kreikkaa ja Roomaa kohtaan. Tätä ajatusta voidaan sanoa Karl Schnaasen (1798-1875) jalostaneen vuosina 1843-1861 kirjoittamassaan teoksessa *A Comprehensive History of Visual Arts*, kun hän julisti varhaisten saksalaisten omanneen erityisiä kykyjä vapautensa ja individuaalisuutensa vuoksi. Tästä johtuen he kykenivät ottamaan elementtejä antiikin roomalaisesta ja bysanttilaisesta arkkitehtuurista sekä luomaan niitä käyttäen jotain aivan uutta; omaa ei-klassista tyyliä.⁵⁰

⁴⁷Cage, John 1980, 134-135.

⁴⁸Miller Lane, Barbara 2000, 22-23, 32. Schinkel siirtyi uransa aikana klassismista goottilaisen arkkitehtuurin kannattajaksi suunnittelutöissään.

⁴⁹Bullen 2003, 17-18; Miller Lane 2000, 50-51.

⁵⁰Bullen 2003, 17; Miller Lane 200, 50.

Vuonna 1828 Schlegel julisti tekstissään *Historian filosofia* tosiasiallisen faktan olevan, että bysanttilaisten kirkkojen tyyli oli ensimmäinen ja määräävä muoto goottilaiselle arkkitehtuurille. Niin Schlegel kuin Boisseréen veljekset olivat vakuuttuneita siitä, että keskiaikainen saksalainen arkkitehtuuri oli jatkumoa esikristilliselle ja antiikin arkkitehtuurille.⁵¹ Tämän voidaan sanoa olleen alku varhaisromantiikan aikana heränneelle kiinnostukselle bysanttilaista arkkitehtuuria kohtaan.

4.2 Ranskan vastine

Ranskalaiset eivät jääneet toimeettomina seuraamaan saksankielisen Euroopan tapaa pyrkiä omimaan bysanttilaisuus jollakin tavoin osaksi omaa historiaansa. Montesquien ja Voltairen teksteistä huolimatta Bysantti alkoi herättämään kiinnostusta eri piireissä myös Ranskassa. Eräs alkutyön tekijöistä oli kuitenkin Sulpiz Boisserée, kun hän 1820-luvulla vieraili useamman kerran Pariisissa luennoimassa omista ja veljensä tutkimuksista. Lisäksi Sulpizin artikkelit olivat tuttuja Ranskassa, joten tietoisuus hänen teorioistaan levisi myös niiden kautta. Erityisesti aiheesta kiinnostui ranskalainen novellisti ja poliitikko Ludovic Vitet (1802-1873), jonka vaikutusvallan ansioksi voidaan sanoa laajemman tietoisuuden leviämisen Ranskassa. Vitet oli tavannut Boisseréet vuonna 1829 Reinin laaksossa, missä he olivat muun muassa kiertäneet katselemissa kirkkorakennuksia. Kaikesta innostuneena Vitet jäljitteli Boisseréen veljesten terminologiaa kääntäen kaiken ranskan- ja saksankielisiksi termeiksi, kuten *neugriechisch – neo-grec* tai *Byzantin*.⁵² Vitet kirjoitti vuonna 1830 laajasti levinneen artikkelin, jossa hän kuvaili bysanttilaisen taiteen ja arkkitehtuurin alkaneen kasvaa pienen pienestä, suureten päivä päivältä yhä enemmän, saaden itsenäisyyden, vapauden, omaleimaisuuden ja tuottaen lopulta taidonnäytteensä; Hagia Sophian Konstantinopolissa.⁵³

Vuonna 1837 kirjailija, historioitsija ja arkeologi Prosper Merimée (1803-1870), joka seurasi Vitetä historiallisten monumenttien tarkastajana, esitti teorian, että Ranskan goottilainen taide ja arkkitehtuuri olivat suuressa kiitollisuudenvelassa Bysantille. Hän mainitsi todisteet bysanttilaisuudesta St-Maurice d'Angersin ja St-Gilles-du-Gardin kirkkorakennuksissa sekä alemmissa osissa St Germain-des-Prés kirkkorakennusta Pariisissa.⁵⁴ Tämän lisäksi useat kirjoittajat, kuten historioitsija ja arkeologi Arcisse de Caumont ja arkkitehti Armand Mallery, esittivät ajatuksen Ranskassa sijaitsevista bysanttilaisen kulttuurin jäänteistä. Jälkimmäiset tosin

⁵¹ Bullen 2003, 18.

⁵² Bullen 2003, 56.

⁵³ Vitet 1830, 155.

⁵⁴ Merimée 1837, 315.

kallistuivat teorioissaan enemmänkin tukemaan Boisserée veljesten näkemystä siitä, että perintö tuli Reinin laakson roomanis-byzanttilaisesta kirkkoarkkitehtuurista.⁵⁵

Ranskalaiset lopulta päätyivät siihen, että maassa oli vallinnut vahva *itäinen, piilossa ollut vaikutus* kirkkoarkkitehtuurissa. Väitteen perusteluinen esitti arkeologi ja historioitsija Félix Verneilh (1820-1864) vuonna 1851 julkaistussa tutkielmassaan *L'Architecture Byzantine en France*. Hän perusti väitteensä tutkimuksiinsa St. Frontin katedraalista Périgueuxissa (1120-1150) [Kuva 3]. Hän näki yhtäläisyyksiä katedraalin kupoleissa Venetsian Pyhän Pietarin kirkkoon sekä Hagia Sophiaan. Nimenomaan kupoleiden kautta Verneilh pyrki osoittamaan yhteyden Bysanttiin liittäen perusteluihinsa mukaan neljä muuta kupolin omaavaa kirkkoa, Le Puy, Avignonin, Souillacin sekä Solignacin. Verneilhin teoria oli osa suurempaa debattia, jossa toisena vaihtoehtona nähtiin ranskalaisen kirkkoarkkitehtuurin ennemminkin saaneen vaikutteensa pohjoisitalialaisesta roomanisesta tyylistä.⁵⁶ Tätä oletusta vahvisti se tosiasia, että *pendentiivi* -rakennetta oli käytetty useissa ranskalaisissa keskiaikaisissa roomanisissa kirkoissa, kuten Aquitanen alueella⁵⁷, St. Frontissa sekä Angoulemen katedraalissa. Mielenkiintoisen asiasta teki sen, että Italiassa *pendentiivi* -rakenteita esiintyi vain satunnaisesti.⁵⁸

Joka tapauksessa näyttäisi siltä, että Bysantti alkoi saada arvostusta varhaiskristillisyyden pohjalta siten, että jonkinlainen yhteys siihen haluttiin luoda myös Ranskassa.

Ehkä merkittävin ranskalaisten huomio tuli kuitenkin Vitetiltä. Hän koki, että byzanttilainen arkkitehtuuri, jota ei tulisi sellaisenaan kopioida, voisi toimia pohjana ajan modernille arkkitehtuurille. Goottilainen arkkitehtuuri oli hänen mielestään loppuun kehittynyt, valmis.⁵⁹ Näkökulma oli mielenkiintoinen ja herättää kysymyksen siitä, että millainen vaikutus mielipiteen rakentamiseen on ollut sillä, että Venetsian Pyhän Markuksen kirkko sai myöhemmässä vaiheessa goottilaisen fasadin. Tämä toisaalta voisi osittain selittää sitä, että arkkitehtuuri ja rakentaminen ylipäättänsä nähtiin kehityskulkuna.

4.3 Englanti – goottilaisuuden linnake

Siinä, missä Saksa ja Ranska intoutuivat kilvan etsimään alueidensa kirkkorakennusten arkkitehtuurista yhteyttä byzanttilaiseen, niin Englannissa tätä intoa ei vielä 1800-luvun

⁵⁵ De Caumont tekstissään *Cours d'antiquités monumentales* (1830-41) Gallica-verkkajulkaisussa ja Mallay *Essai sur les églises romanes et Romano-Byzantines du département de Puy-de-Dôme* (1838) JSTOR-verkkajulkaisussa.

⁵⁶ Bullen 2003, 58. Verneilh Félix 1851.

⁵⁷ Aquitanen alueella on kymmeniä pendentivillä varustettuja roomanisia kupolikirkkoja.

⁵⁸ Ward 1915, 117.

⁵⁹ Bullen 2003, 58.

alkupuolella ollut. Eräänä syynä voidaan ajatella Englannin sijaintia; idästä tulleet vaikutteet olivat kauempana, historiallisen yhteyden olemassaoloa ei koettu samalla tavoin kuin Saksassa ja Ranskassa. Lisäksi katolinen ja anglikaaninen kirkko pitivät goottilaista arkkitehtuuria ainoana oikeana kristillisenä tyylinä, *par excellence*. Romaaninen tyyli nähtiin ulkomaisena puhumattakaan vielä kaukaisemmasta bysanttilaisesta tyylistä.⁶⁰

Toisaalta käsitys bysanttilaisuudesta oli ajankohtana totaalisen vääristynyt. 1840-luvun alkupuoliskolla valmistui muutamien arkkitehtien suunnitelmien pohjalta kirkkoja, jotka perustuivat romaanisen arkkitehtuurin variaatioihin. Tuona aikana näitä kirkkorakennuksia kutsuttiin yleisesti bysanttilaisiksi tyyliiltään; Sara Loshin St. Mary, Wreay, Cumbria (1842), James Wildin Christ Church, Streatham, London (1845) ja Thomas Henry Wyattin St. Mary ja St. Nicholas, Wilton, Wiltshire (1845)⁶¹. Kirkkojen julkisivuja katsellessa huomio kiinnittyy siihen, että ne ovat pitkälti basilika -tyylisiä ja niissä on käytetty paljon pyörökaarityyliä. Lisäksi niiden sisätilojen laajat paljaat seinäpinnat sekä muut ei-goottilaiset piirteet saivat aikaan keskustelua siitä, että sopiiko tällainen modernin kirkon tyyliksi.⁶² [Kuva 4].

Pyörökaarityyli, *rundbogenstil*, kehittyi erityisesti Saksassa. Tyyli yhdisteli aineksia varhaiskristillisestä, bysanttilaisesta, normandialaisesta, romaanisesta ja varhaisrenessanssin arkkitehtuurista. Eräänä ajatuksena oli juuri löytää yhteys Bysanttiin.

4.4 Rundbogenstil

Pyrkimyksessään löytää yhteyttä Bysanttiin saksalaiset kutsuivat kaikkea pyörökaarityylistä rakentamista bysanttilaiseksi. Kategoriaan mahtuivat oikeastaan kaikki ne rakennukset, joita ei voitu laittaa suoraan antiikin roomalaisen tai goottilaisen tyylin alle. Toisaalta tarkoituksena oli luoda saksalaiseen arkkitehtuuriin kansallinen tyyli historiallisiin seikkoihin vedoten. Tätä tarkoitusta varten oli löydettävä moderni tapa rakentaa; tapa, joka yhdistäisi historiallisen ulottuvuuden ja modernin arkkitehtuurin luoden kansallisen saksalaisen tavan rakentaa. Uuden tyylin eräs pääsuunnittelijoista oli arkkitehti Heinrich Hübsch (1795-1863).⁶³

Tyylin luominen voidaan nähdä myös vastauksena ja reaktiona uusgoottilaiselle tyyliin, joka oli tullut esiin 1700-lopulla ja 1800-luvun alussa. Hyväksyessään myöhäisen antiikki- ja keskiaikaisen

⁶⁰ Bullen 2003, 107-108.

⁶¹ Losh itse kuvaili käyttämäänsä tyyliä varhaisaksilaiseksi tai modifoiduksi lombardialaiseksi. Wyattin suunnitelman pohjalla toimi Lombardiassa sijainnut basilika. Wild ei kyseisenä aikana tietävästi käynyt ulkomailla. Hänellä oli läheinen suhde arkkitehti Owen Jonesiin, joka oli eräs merkittävimmistä arkkitehtuurin ja erityisesti muotoilun teorian uudistajista Englannissa.

⁶² Bullen 2003, 108

⁶³ Nelson, Robert S. 2004, 51.

kirkkoarkkitehtuurin sileän julkisivun se pyrki laajentamaan ja kehittämään uusklassismin winckelmannilaista *jaloa yksinkertaisuutta ja hiljaista loistetta* siirtyessään suuntaan, joka sopii paremmin teollisuusmaailmaan ja saksalaisen nationalismin syntyyn. Tyylin tunnusmerkkejä sen pyöreiden kaarien lisäksi olivat eräänlaiset kulmakarvat ikkunoiden yllä ja käänteinen hammastus ristien alla. Toisaalta tyyli yhdisteli useita eri tyylejä omanlaisekseen kokonaisuudeksi.⁶⁴

Hübsch julkaisi vuonna 1828 kirjansa *In welchem Style sollen wir bauen?* Teoksessaan hän erityisesti otti kantaa ranskalaisen Durandin esittämiin argumentteihin. Hübsch väitti, että tyyli tulee johtaa huolellisesti harkittavista rakenteellisista menetelmistä ja realistisesta lähestymistavasta suhteessa kustannuksiin. Hänen teoriassaan bysanttilaiset romaaniset pyöreät kaarevat muodot perustuivat enemmänkin tiilien ominaisuuksiin rakennusmateriaalina kuin tyyliin.⁶⁵

Rundbogenstilen oli siten myös selkeä vastavoima Preussissa ja Badenissa vallinneelle uusklassismin ihailulle.

Useat Baijerin ja Preussin arkkitehdit ottivat *rundbogenstilen* omakseen. Ensimmäisenä muodot otti käyttöön arkkitehti Friedrich von Gärtner (1791-1847) Müncheniin suunnittelemassaan Ludwigkirschenissä, jonka rakennustyöt alkoivat vuonna 1829. *Rundbogenstilen* ei voida sanoa olevan bysanttilaista tai romaanista tyyliä, mutta yleisesti voidaan sanoa siinä löytyvän muotoja molemmista. Selvää kuitenkin oli, että goottilaista tyyliä se ei ollut. Tyylin käyttämisessä ei voida sanoa olleen minkäänlaista yritystä aikakautensa arkeologisen tutkimuksen tuottamaan tarkkuuteen. Enemmänkin voinee sanoa, että pyrkimys oli kuin löytää kaikuja jonkinlaisesta natiivista saksalaisen rakentamisen traditioista.⁶⁶

5. RUSKININ EUROOPPA

Vuonna 1835 matkusti ensimmäistä kertaa Venetsiaan mies nimeltään John Ruskin (1819-1900).⁶⁷ Se ei ollut ensimmäinen Ruskinin Italiaan suuntautuneista matkoista, sillä vanhempiansa mukana hän oli jo käynyt muun muassa Milanossa, Torinossa ja Genovassa. Venetsiasta kuitenkin muotoutui ehkä historian kannalta merkittävin kohde, johon Ruskin erityisesti yhdistetään. Hänen ajatuksensa levisivät lopulta läpi Euroopan ja saivat aikaan koko yhteiskuntaa läpäisevää muutosta useissa maissa niin taiteessa kuin arkkitehtuurissa. Tässä luvussa pyrin selvittämään Ruskinin työn

⁶⁴ Bullen 2003, 8-9.

⁶⁵ Hübsch 1828, 7-41. Heidelberg University Library -digitaalinen arkisto.

⁶⁶ Bullen 2003, 8. Gärtner oli kuningas Ludwig I hoviarkkitehti. Ludwig oli hyvin kiinnostunut Bysantista ja aloitti useita rakennusprojekteja, joista enemmän luvussa 6.2.

⁶⁷ Kite, Stephen 2012, 18.

merkitystä siinä, millaiseksi suhtautuminen bysanttilaiseen arkkitehtuuriin muotoutui täysromantiikan ja tätä seuranneen myöhäisromantiikan aikakautena. Täysromantiikan ajanjakson katsotaan alkaneen vuonna 1830 ja kestäneen noin vuoteen 1850. Tämän jälkeen alkanut myöhäisromantiikan aika kausi jatkui aina vuoteen 1890 asti.⁶⁸

5.1 Ruskinin ajatusten perustaa

Ruskin pääsi jo lapsuudessaan useampaan otteeseen matkustamaan vanhempiensa kanssa Italiaan. Kolmetoistavuotiaana hän sai syntymäpäivälahjaksi Samuel Rogersin teoksen *Italy: A Poem* (1822). Teoksen kuvitukset oli tehnyt englantilainen romantiikan ajan maisemamaalari Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Turnerin piirrokset tekivät hyvin suuren vaikutuksen nuoreen Ruskiniin. Ruskin alkoi piirtää myös itse matkoillaan ja jatkoi harrastustaan, jossa kehittyi sangen taitavaksi.

Niin Rogers kuin Turner kuuluivat siihen englantilaiseen joukkoon, jotka jatkoivat Lordi Byronin tapaa luoda mystistä ja romantisoivaa kuvaa pittoreskeiksi mielletyistä kohteista, kuten Venetsia. George Noel Gordon Byron, 6. Byronin paroni eli lordi Byron (1788-1824) oli englantilainen romantiikan ajan runoilija ja poliitikko, joka kirjoitti vuosien 1812-1818 välisenä aikana neljäosaisen teoksen *Childe Harold*. Viimeisessä osassa Byron korvasi päähenkilön itsellään kertoen ensimmäisessä persoonassa Venetsiasta, Ferrarasta, Firenzestä ja Roomasta sekä niiden kaupunkien taiteilijoista ja sankareista. Teoksen voidaan sanoa hurmanneen lukijoita ja herättäneen mielenkiintoa Venetsiaa kohtaan tavalla, jota se ei vielä 1600-1700 -luvun *Grand Tour* -kohteena saanut.

Ehkä mielenkiintoisin kohta *Childe Haroldista* löytyi luvun 4 säkeestä;

*In Venice, Tasso's echoes are no more, And silent rows the songless gondolier;
Her palaces are crumbling to the shore. And music meets not always now the ear:
Those days are gone—but beauty still is here. States fall, arts fade—but Nature doth
not die, Nor yet forget how Venice once was dear, The pleasant place of all festivity,
The revel of the earth, the masque of Italy!*⁶⁹

Byron rakensi selkeästi kuvaa Venetsiasta menneisyyden suuruutena, jonka loisto oli hiipunut, mutta jonka kauneus oli vielä jäljellä. Byron liitti kauneuden käsitteen rappeutuvaan kaupunkiin.

⁶⁸ Romantiikan aikakaudesta voidaan vielä erottaa myöhäisromantiikka, joka jatkui vuodesta 1850 aina vuosisadan loppuun asti. 1900-luvun puolella vaikuttanutta romantiikan vaihetta kutsutaan jälkiromantiikaksi, jonka piiriin muun muassa runoilija W.B. Yeats voidaan lukea.

⁶⁹ Byron 1818. Gutenberg EBook -verkkojulkaisu.

Hän haikaili kyllä mennyttä, mutta ei antanut sen häitää kauneuden kokemustaan; päinvastoin Byron ammensi tästä hiipuneesta loistosta kauneuden, jota ei muuten voisi tavoittaa. Tekstistä selkeästi tuli esiin Venetsian rakennusten rapistuneisuus. Kauneus ei siten ollut ulkokuoren eheyttä, kiiltoa ja loistoa. Byronin tekstissä ulkokuoren merkitys ennemminkin katosi ja tilalle astui kuvainnollisuus. Byronin tekstit olivat myös hyvin tuttuja Ruskinille. J. W. B. Turnerin ohella juuri Byron oli Ruskinin ihannoima henkilö.⁷⁰

Ruskin oli kiinnostunut niin taiteesta kuin arkkitehtuurista. Hän tutki kirjallisuutta ja ammensi siitä itselleen. Ehkä parhaiten Ruskinin tutkimustavan käännekohtaa kohti individuaalista otetta kuvaa vuonna 1845 hänen omalle isälleen lähettämä kirje:

I think you have heard me state the difference in the spirit of Gothic and Greek architecture as Laing does, but I look not to the mere fact, which anybody may see, but to the feeling – the one is aspiration the other endurance the one faith, the other philosophy.

Ensimmäisenä huomio kohdistuu siihen, että tähän asti Ruskin kertoi kuvailleensa goottilaisen ja kreikkalaisen arkkitehtuurin eroja Laingin tavan mukaisesti.

Samuel Laing (1780 – 1868) oli skotlantilainen matkakirjailija. Ruskin viittaa Laingin teokseen *Notes of a Traveller, on the Social and the Political State of France, Prussia, Switzerland and Italy* (1842). Laing kirjoitti teoksessaan seuraavasti:

It is the predominating, characteristic, and distinctive principle of Gothic architecture to seek its effects by extensions in the height; and that of Grecian architecture, on the contrary, to seeks its effects by extensions parallel to the horizon. These two distinct principles will be found to govern all the details, as well as the general masses, of each these two distinct styles of architecture... to run through all their parts, and to govern the whole ideal of structure in every pure and complete specimen of either style.⁷¹

Laingin teksti perustui täysin karkeille visuaalisille havainnoille. Jako kreikkalaisen ja goottilaisen arkkitehtuurin välillä perustui rakentamisessa halutun vaikuttavuuden kokemukseen; goottilaisen

⁷⁰ *Of course I could no more measure Byron's greater powers at that time than I could Turner's; but I saw that both were right in all things that I knew right from wrong in; and that they must thenceforth be my masters, each in his own domain.* Ruskin kuvailee suhdettaan Byroniin ja Turneriin *Praeterita* -teoksessaan. Ruskin 1885, 145. Lancaster University -verkkosivusto.

⁷¹ Laing 1842, 471.

arkkitehtuurin pyrkimys korkeuteen ja kreikkalaisen leveyteen. Jako oli kuitenkin siten hyvin traditionaalinen, että kaikki klassisesta kreikkalaisesta arkkitehtuurista poikkeava nähtiin edelleen goottilaisena.

Kun tarkasteli Laingin määritelmän valossa Ruskinin kirjettä isälleen, niin ensinnäkin huomasi sen, että Ruskin etsi rakennuksista jotain muuta kuin vain sitä, minkä jokainen voi katseellaan nähdä. Toisaalta Ruskinilla ei ollut minkäänlaista arkkitehtuuriin liittyvää koulutusta, johon olisi voinut perustaa omia näkemyksiään. Kuvaavaa onkin se, että hän viittaa tekstissään matkakirjailijaan; ei esimerkiksi aikakautensa arkkitehteihin tai muihin tutkijoihin. Ruskin lähteekin seuraamaan tunteitaan; tunteita, joita hänen näkemänsä rakennukset herättivät hänessä.

5.2 Seven Lamps of Architecture

Ruskin ei omannut muodollista koulutusta taiteista tai arkkitehtuurista. Hän kuitenkin ammensi erityisesti aikakautensa taiteilijoilta, joista kahden merkityksen voinee sanoa olleen muita voimakkaampia Ruskinin omien työtapojen ja teorioiden työstämisessä. Ensimmäinen oli jo aiemmin mainittu J. W. B. Turner, jonka elämää Ruskin seurasi hyvin tarkkaan. Ruskin keräsi Turnerin tauluja isänsä John James Ruskinin kanssa vuodesta 1839 alkaen aina taitelijan kuolemaan asti, jolloin kokoelmassa oli yli 30 vesivärimaalausta ja kaksi merkittävää öljymaalausta.⁷² Ruskin tapasi Turnerin ensi kerran vuonna 1840. Tapaamista hän kuvaili myöhemmin seuraavasti:

*Everybody had described him to me as coarse, boorish, unintellectual, vulgar. Thus I knew to be impossible. I found in him a somewhat eccentric, keen-mannered, matter-of-fact, English-minded - gentleman: good-natured evidently, bad-tempered evidently, hating humbug of all sorts, shrewd, perhaps a little selfish, highly intellectual, the of his mind not brought out with any delight in their manifestation, or intention of display, but flashing out occasionally in a word or a look.*⁷³

Tekstistä nousi esiin selkeä kunnioitus Turneria kohtaan, jonka voidaan sanoa muutoin olleen huomattavan aliarvostetun elinaikanaan. Kunnioituksen lisäksi Ruskin myös arvosti ja piti suurimmasta osasta Turnerin tuotantoa puolustaen sitä voimakkaasti.⁷⁴

Ruskin piti erityisesti Turnerin topografisista teoksista, joita olivat muun muassa neljän vesiväriyön *Picturesque Views in England and Wales* (1826–38), useat näkymäteokset Venetsiasta sekä uran myöhäisemmät näkymäteokset Sveitsistä. Yhteistä teoksissa oli utuisuus, ääriiviivojen

⁷² Lancaster University -verkkosivusto, *Ruskin and Turner*.

⁷³ Ruskin 1908 (1885), 305. Lancaster University digitaalinen kirjasto.

⁷⁴ *Modern Painters* -teoksen (1843-60) yhtenä lähtökohtana oli Turnerin myöhäisemmän tuotannon puolustaminen.

häivyttäminen ja kuvainnollisuus. Teoksia voi kuvailla pittoreskeiksi. Ruskinin ihailu tuli hyvin ilmi hänen eräästä vuonna 1858 omalle isälleen lähettämästä kirjeestä:

Evidence of a gradual moral decline in the painter's mind from the beginning of its life to its end - at first patient, tender, self-controlling, exquisitely perceptive, hopeful, and calm, he becomes sensual, capricious - sometimes in mode of work even indolent and slovenly... What I call the "sunset" drawings - such as our Coblenz, Constance, Red Rigi, etc., - marks the efforts of the soul to recover itself, a peculiar calm and return of the repose or youthful spirit, preceding the approach of death.⁷⁵

Toinen Ruskiniin vahvasti vaikuttanut henkilö oli englantilainen arkkitehtuurimaalari Samuel Prout (1783-1852), jonka luentoihin *progressiivisesta metodista työskentelyssä fragmentista kokonaisuuteen* Ruskin perehtyi tarkasti. Ruskin oli jo saanut vuonna 1833 isältään Proutin samana vuonna julkaistun teoksen *Sketches in Flanders and Germany*. Teoksen innoittamana perhe päätti lähteä matkalle teoksen maisemiin nähdäkseen innostuksen lähteet omin silmin; matkalle, joka lopulta päätyi Venetsiaan vuonna 1835. Laguunikaupungin voidaan sanoa valloittaneen nuoren Ruskinin sydämen, sillä sinne hän palasi yhä uudelleen. Ruskin piirsi päiväkirjansa täyteen taidokkaita piirroksia näkemistään kohteista. Proutin voitane sanoa olleen ehkä merkittävin innoittaja Ruskinin tavalle kuvata tarkkoja rakennusten yksityiskohtia omissa piirustuksissaan.⁷⁶

Ruskin otti elämänsä aikana myös voimakkaasti kantaa taiteeseen, taiteilijoihin ja arkkitehtuuriin. Hänen voidaan sanoa aloittaneen kriitikon uransa vuonna 1837 *Architectural Magazine* -lehden julkaistessa artikkelisarjan *The Poetry of Architecture*. Keskeistä tuolloin Ruskinin teksteissä oli rakennusten arkkitehtuurin ja ympäröivän luonnon harmonia.⁷⁷

Vuosien 1841-1845 aikana Ruskin alkoi yhä enenevässä määrin katsomaan arkkitehtuuria omin silmin, ja jonka eräänlaiseksi kulminaatiopisteeksi vuoden 1845 käynti Venetsiassa voidaan tulkita nimenomaan Ruskinin isälleen lähettämän kirjeen tähden.⁷⁸ Jos tähän asti Ruskin oli ihailut Venetsiaa ajan hengen mukaisesti pittoreskina, niin tästä eteenpäin hän alkoi yhä enemmän kiinnittää huomiota italialaisen arkkitehtuurin massojen, tilojen ja pintojen eroihin sekä voimakkuuksiin. Tosin englantilainen arkkitehtuurin historian ja teorian professori Stephen Kite huomauttaa, että kiinnostus alkuvaiheessa kohdistui enemmänkin rakennuksien korkeuteen ja niihin

⁷⁵ Ruskin 1908 (1885), 555. Lancaster University, digitaalinen kirjasto.

⁷⁶ Hanley & Hull 2016, 167-212; Kite 2012, 17.

⁷⁷ *We must first observe the prevailing lines of the near hills: if they are vertical, there will most assuredly be monotony, for the vertical lines of crag are never grouped, and accordingly, by our fourth rule, the prevailing lines of our edifice must be horizontal.* Ruskin 1837-38. *The Poetry of Architecture*. Wikisource digiarkisto.

⁷⁸ Kts 5.1.

liittyviin yksityiskohtiin.⁷⁹ Tämä toki tulee ilmi Laingiin viittamisen lisäksi Ruskinin useissa vertailevissa piirustuksissa ja teksteissä, joissa kohteena ovat muun muassa fasadien erilaiset pylväät ja kaaret. Ruskin alkoi tehdä huomioita goottilaisen arkkitehtuurin linjoihin erottaen muun muassa italialaisgoottilaisen ranskalaisgoottilaisesta. Ruskinin teorioiden kehittyessä ikään kuin yhdistyivät Turnerin pittoreski naturalismi ja Proutin tarkka yksityiskohtien kuvailu. Tämä kaikki huipentui arkkitehtuurin osalta vuonna 1849 julkaistussa *The Seven Lamps of Architecture* -teoksessa.⁸⁰

Ruskinin teoksesta päällimmäisenä esiin nousi se, että rakennuksia voidaan lukea siinä missä kaikkea muutakin tekstiä. Toisin sanoen, kun luemme kirjoja, niin luomme mielikuvia tekstistä. Samoin rakennusten lukeminen tuottaa mielikuvia, joita voimme tuntea ja tulkita. Ruskin synnytti rakennuksista inhimillisiä olentoja, joilla oli oma elinkaarensa; oikeus elää, olla ja jopa rapistua. Jokaisella elinkaaren osalla on oma arvonsa ja merkityksensä.

Ruskin jakoi teoksen seitsemäksi ”lampuksi” – periaatteeksi, joiden hänen mielestä tuli ohjata arkkitehtuuria, rakentamista ja sekä yleistä suhtautumista rakennuksiin. Periaatteet olivat seuraavat:

1. *Sacrifice* – uhraus. Ihmisen työn omistaminen Jumalalle on näkyvä todiste rakkaudesta ja kuuliaisuudesta.
2. *Truth* – totuus, rehellisyys. Käsityö ja vilpitön materiaalien sekä rakenteiden esittäminen.
3. *Power* – voima. Rakennuksien suunnittelun tulee lähteä niiden massojen ja ulottuvuuden suhteen siten, että ne pyrkivät kohti luonnon ylevyyttä ihmismielen vaikutuksesta sekä fyysisten töiden organisoimisesta rakennusten rakentamisessa.
4. *Beauty* – kauneus. Pyrkimys kohti Jumalaa ilmaisuna luonnonmukaisilla ornamenteilla, Hänen luomuksillaan
5. *Life* – elämä. Rakennukset tulee tehdä ihmiskäsin, jotta kivenhakkaajien ja -veistäjien ilo olisi yhteydessä heille annettuun ilmaisunvapauteen.
6. *Memory* – muisti. Rakennusten tulee kunnioittaa kulttuuria, jossa ne on rakennettu.

⁷⁹ Kite 2012, 52.

⁸⁰ Kite 2012, 2-3. Ruskin oli jo aiemmin julkaissut taiteesta muun muassa *pittoreskia naturalismia* puolustaneen teoksen *Modern Painters* (1843-60).

7. *Obidience* – kuuliaisuus. Ei omaperäisyyttä itsensä tähden, vaan yhdenmukaisuutta hienoimpien englantilaisten arvojen kanssa; erityisesti ilmaistuna *englantilaisen varhaiskoristeellisen* goottilaisen tyylin kautta turvallisimpana valintana.⁸¹

Ruskinin ajatukset eivät olleet aivan uusia, vaan oikeastaan hän jatkoi englantilaisen arkkitehdin ja kirjailijan Augustus Welby Northmore Puginin (1812-1852) avaamalla tiellä. Pugin aloitti uransa julkaisemalla vuonna 1836 arkkitehtuurin teoriaa käsitelleen kiistanalaisen teoksen *Contrasts*. Kirjassaan Pugin esitti, että kunkin yhteiskunnan tuottaman arkkitehtuurin laatu kertoi myös jotain itse yhteiskunnan tasosta. Pugin oli kääntynyt katolilaisuuteen noin vuotta aiemmin, ja tullut siihen tulokseen, että keskiajan yhteisöllisyyden jälkeen uskonpuhdistus oli aiheuttanut henkisen taantumisen, joka kulminoitui 1800-luvun rappeutuneessa aatemaailmassa. Pugin jatkoi ajatusta esittämällä myös taiteiden ja arkkitehtuurin tason heikkenneen vastaavasti. *Contrastissa* oli asetettu rinnakkain kuvia keskiaikaisista ja moderneista rakennuksista, joista jälkimmäiset osoitettiin aina huonommiksi. Erityisesti katolisuuteen sidottujen eettisten ja henkisten normien asettaminen arkkitehtuurille merkitsi Puginille paluuta takaisin keskiajan goottilaiseen tyyliin.⁸²

Vuonna 1841 Puginin julkaisemassa teoksessa *True Principles of Pointed or Christian Architecture* esitettyjen goottilaisen arkkitehtuurin periaatteiden voidaan sanoa toimineen esikuvana Ruskinille hänen teoksessaan *Seven Lamps of Architecture*. Pugin julkaisi vielä vuonna 1843 teoksen *Apology for the Revival of Christian Architecture in England*, jossa hän perusteli goottilaisen tyylin välttämättömyyttä uskonnon lisäksi myös kansallisuusaatteella, sillä se oli hänestä ainoa todella englantilainen arkkitehtuurityyli.⁸³

The Seven Lamps of Architecture -teoksessa Ruskin ei siten tuonut paljoakaan uutta jo olemassa olevaan keskusteluun, mutta hän onnistui tekstillään esittämään ja tiivistämään oraalla olleen uudenlaisen liikkeen⁸⁴ ajatukset tavalla, joka innosti lukijoitaan ja sai suurta suosiota. Teosta voidaan myös pitää alkusoiottona muutamaa vuotta myöhemmin ilmestyneelle *Stones of Venice* -teokselle (1851), jossa Ruskin pureutui yhä syvemmälle Venetsian arkkitehtuurin historian eri aikakausille; bysanttilaiselle, goottilaiselle ja renessanssiin.

Lordi Byronin ja John Ruskinin teksteillä oli suuri vaikutus Venetsian suosion kasvulle. Kaiken lisäksi rautatieyhteys avautui kaupunkiin vuonna 1846, jonka vaikutuksesta matkailijoita alkoi

⁸¹ Ruskin 1949. *The Seven Lamps of Architecture*.

⁸² Pugin 1836, 6-7, 30, 33-34, 41; A.W.N. Pugin. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition.

⁸³ A.W.N. Pugin. Encyclopædia Britannica Online Academic Edition.

⁸⁴ Arts & Crafts -liike, josta enemmän luvussa 6.

virrata kaupunkiin aivan uudella tavalla. Kaikki halusivat nähdä *pittoreskin* kaupungin, josta olivat lukeneet sadunomaisia kertomuksia ja nähneet mieleenpainuvia maalauksia sekä piirustuksia.

5.3 *Pittoreski* – kauneuden uudenlainen käsite

Pittoreskin käsitteen taiteen diskurssiin toi englantilainen taiteilija William Gilpin (1724-1804) vuonna 1782 teoksessaan *Observations of the River Wye, and Several Parts of South Wales, etc. Relative Chiefly to Picturesque Beauty; made in the Summer of the Year 1770*. Gilpin määritteli jo vuonna 1768 teoksessaan *An Essay on Prints* (1768) *pittoreskin termiksi, joka ilmaisee sitä erityistä kauneuden lajia, joka on suostuvainen kuvaan*.⁸⁵

Alun perin Gilpinin tuotanto haastoi enemmänkin *Grand Tour* -aatteen osoittaen, kuinka Britannian maaseutuun tutustuminen voisi hyvinkin kilpailla klassisten mannermaalle suuntautuvien matkojen kanssa. Toisaalta käsite ei päässyt vielä paljoakaan Englantia edemmäksi Euroopassa vallinneiden levottomuuksien ja sotien tähden.

Pittoreskiuteen kuului erottamattomana osana utuisuus, maalauksellisuus. Jo 1600-luvun ranskalainen taidemaalari Claude Lorrain (n.1600-1682) etsi uudenlaista lähestymistapaa maalaamisessa. Hän ilmeisesti keksi sattumalta idean laseista, joiden kautta katseltuna maisema muuttuu.⁸⁶ Näitä laseja kehitettiin nimenomaan Englannissa. *Clauden lasit* olivat yleensä hivenen kämmenen kokoa suurempia, pyöreitä, soikeita, neliön- tai suorakaiteen muotoisia hieman kuperia, tummennettuja peilejä. Havaittuaan erityisen *pittoreskin* maiseman matkailija otti esille Clauden lasin, kääntyi selin maisemaan ja tarkasteli sitä laitteen avulla. Laitte rajasi näkymän ja antoi sen reunoille hieman utuisen sävyn. Tummennetulla peilillä maisemasta syntyi hämyisä vaikutelma, joka yksinkertaisti ja pelkisti maisemaa sekä näkymää sellaiseksi, että värisävyjen siirtymä oli pehmeä. Esille saatiin nimenomaan niitä esteettisiä ominaisuuksia maisemasta, joita kutsuttiin *pittoreskeiksi* tai maalauksellisiksi.⁸⁷

Kun Eurooppa avautui sotien jälkeen uudelleen matkailulle vuonna 1815, Italiasta löytyi uusia näkymiä *pittoreskiuden* etsijöille. Englantilainen taidehistorioitsija Anna Jameson (1794-1860) kirjoitti vuonna 1826: *Had I never visited in Italy, I think I should never have understood the word*

⁸⁵ *A term expressive of that peculiar kind of beauty, which agreeable in a picture.* Gilpin 1768, xii.

⁸⁶ Lorrainin ideasta on useampia versioita, mutta eräässä niistä kerrotaan taitelijan katsoneen maisemaa viinilasin läpi, minkä kokemuksen ansiosta hän alkoi kehittää ajatusta lasin hyödyntämisestä eteenpäin taiteessaan.

⁸⁷ A. McKay & C. S. Matheson. *The Claude mirror*. Taiteilija Alex McKay -verkkosivusto.

picturesque. Yhdysvaltalais-brittiläinen kirjailija Henry James (1843-1916) taas huudahti Albanossa 1870-luvulla: *I have talked about the picturesque all my life; now at last... I see it.*⁸⁸

Pittoreskiuden juurien voidaan nähdä kuitenkin olevan syvemmillä. Arkkitehti Tuija Lind tutki tuoreessa väitöskirjassaan *Rauniot – arvoja ja tekoja. Rauniorestaurointi ja arkeologisten alueiden suunnittelu* (2017) sitä, millä tavoin rauniot ovat kiehtoneet ihmisiä läpi historian. Eräs havainnosta Lindillä oli se, että raunioiden ihailu muuttui 1700-luvulta kohti 1800-lukua tultaessa. Klassismi oli määritellyt myös raunioiden esittämistä maalauksissa; *tasapainoinen ja harmoninen raunioideaali muuttui 1700-luvulla liioitteluksi, loputtomiksi muodoiksi ja äärettömyydeksi.*⁸⁹ Raunioista oltiin kiinnostuttu, mutta niiden esittämisen tavat taiteessa oli määritelty.

1800-luvun alkua leimasi uudenlainen kiinnostus raunioita kohtaan. Ilmiötä kuvaa hyvin ranskalaisen taidekriitikon ja arkeologin Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy'n määritelmä raunio -sanasta; *se kiihottaa yleistä mielenkiintoa ainoastaan silloin kun sana liitetään antiikin jäänteisiin, jotka vanhetessaan saavat meiltä lisää arvostusta, kuten niiden konservointikin.*⁹⁰ Nimenomaan raunioiden konservointi, kunnostaminen, oli 1800-luvun alkua leimannut uusi ilmiö. Yksittäisiä restaurointeja oli tehty jo 1700-luvulla, mutta *Romantiikan* aikakauteen kuulunut *paljastaminen* vaati monumenttiin tai rakennukseen myöhempinä aikoina kiinnittyneistä rakennuksista sekä uusista käytöistä puhdistamista, joiden ei koettu soveltuvan arvokkaaseen kohteeseen.⁹¹ Tämän toimintatavan John Ruskin kyseenalaisti.

Ruskin kirjoitti teoksessaan *The Seven Lambs of the Architecture*, että kyseinen *modernin ajan restaurointi* tarkoitti vaille huolenpitoa jätetyn historiallisen rakennuksen tuhoa ja valheellista kopiointia. Ruskin perusti näkökantansa kestävän rakentamisen ja rakennusmateriaalien puolustamiselle, joissa satoja vuosia myöhemmin iän näkyminen oli osa niiden kauneutta. Vanhoja aitoja kiviä piti suojella restauroinnilta kuin arvokkaimpia jalokiviä, tai piirrettyä kaupunkia. Kivien sortumista tuli estää niitä ankkuroimalla ja tukemalla.⁹² Samalla tavoin kuin luonto koskemattomana muuntuu *pittoreskiksi* erilaisten luonnon aikakerrostumien kautta, niin Ruskin puolusti samaa oikeutta rakennuksille ja monumenteille. Kauneus ei ollut vain nähtävää pintaa, jota

⁸⁸ Anna Jameson 1826, 321: *Henry James Letters* - The Internet Archive -digitaalinen arkisto.

⁸⁹ Lind 2017, 46.

⁹⁰ De Quincy 1832, s. 398: *...cependant ce mot n'excite un intérêt général que lorsqu'on l'applique aux restes de l'antiquité. A mesure qu'elles vieillissent elles semblent acquérir plus de titres à notre estime et par conséquent à leur conservation.*

⁹¹ Lind 2017, 51.

⁹² Ruskin 1974 (1849), 167-187.

tuli suojella ja kunnostaa, vaan syvempää tunnetta. Aikakautta leimasi romantiikan hengessä alkanut tunteiden esiin tuominen kohdetta määrittelevänä tekijänä.

Toinen tällainen käsite oli *subliimi*.⁹³ Näiden kahden käsitteen valossa voisi ajatella, että *subliimin* kokemuksen kautta haluttiin vahvistaa tunnetta saattamalla kohde kuviteltuun alkuperäiseen loistoon. *Pittoreski* taas näyttäytyi arvokkaana sellaisenaan; arvo määräytyi eletyn ajanjakson, koetun kautta. Kohteessa nähtiin inhimillinen puoli, johon ei tullut koskea.

6. NÄKÖKULMIA BYSANTTILAISEN ARKKITEHTUURIN YMMÄRTÄMISEN RAKENTUMISEEN

Menneisyyden ymmärtämisen lähtökohdat arkkitehtuurissa olivat hyvin erilaiset eri osissa Eurooppaa. Kun saksalaiset pyrkivät suurella innostuneisuudella esittämään, että varhaiskristillinen arkkitehtuuri oli kulkeutunut perintönä nimenomaan Bysantin kautta Saksaan, niin englantilaiset enemmänkin etsivät kehityskulkua, jonka kautta selittää erilaisten rakennustyylien ilmeneminen. Englannissa kirkko oli avainasemassa määriteltäessä goottilaisen arkkitehtuurin olleen suorassa yhteydessä varhaiskristilliseen arkkitehtuuriin ja siten puhtainta sekä sopivinta kirkkorakennuksia varten. Saksalaisille goottilainen arkkitehtuuri edusti enemmänkin kulttuuriperintöä, jonka juurien haluttiin osoittaa olleen varhaiskristillisen arkkitehtuurin kautta antiikin Kreikan ja Rooman arkkitehtuurissa. Molemmissa teorioissa bysanttilainen arkkitehtuuri nähtiin välimuotona, jolle itsessään ei suurta arvoa vielä annettu. Ajat alkoivat kuitenkin muuttumaan, kun matkailu lisääntyi ja matkalaiset saivat mukaansa uudenlaisen tallennusvälineen, kameran.

Tässä luvussa pyrin selvittämään niitä vaikutuksia, joita erityisesti matkailun lisääntyminen 1800-luvulla sekä valokuvien leviäminen tuottivat. Keskeisessä asemassa bysanttilaisen arkkitehtuurin ymmärtämisessä oli kyseisenä aikana Istanbulissa sijaitseva Hagia Sophia, jonka voinee sanoa olevan bysanttilaisen arkkitehtuurin merkittävin saavutus. Valokuvien tarkkuus sekä monipuolisuus piirroksiin ja maalauksiin verrattuna, antoi aivan uudenlaista aineistoa tutkijoiden käyttöön, joilla ei

⁹³ 1700-luvulla estetiikan diskurssiin tuotiin lisää uusia elämyskäsitteitä, sekä kehitettiin teorioita ihmisen sielullisista kyvyistä. *Pittoreskin* lisäksi ilmestyi *subliimin* käsite, jolla tarkoitetaan ylevää, valtavaa, mihin ei voi muita verrata, ja jota ei voi mitata, laskea tai jäljitellä. Toisalta *subliimi* voi tarkoittaa suunnatonta kauhua tai pelkoa. Edmund Burke analysoi tunnetta vuonna 1757: *Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.* Burke (1757) 1998, s. 36.

ollut mahdollisuutta itse päästä paikan päälle. Hagia Sophian arkkitehtuurin ymmärtäminen myös selkeytti sitä, mitä bysanttilainen arkkitehtuuri oli ja mitä se ei ollut.

6.1 Hagia Sophia

Vuonna 536 keisari Justinianus antoi määräyksen rakentaa Konstantinopoliin uusi Pyhien Apostolien kirkko aiemmin vuonna 337 rakennetun tilalle. Kirkko perustui pohjakaavaltaan kreikkalaisen ristin muotoon kuten edeltäjänsä. Rakentamisesta vastasivat kreikkalaiset Isidore Miletus ja Anthemius Tralles.⁹⁴

Hagia Sofia valmistui vuonna 537 keskeiskirkon ja pitkäkirkon yhdistelmänä. Siitä puuttui esimerkiksi perinteinen julkisivu. Rakennuksen kupoli lepäsi neljän *pendentiivin*⁹⁵ eli holvikolmion varassa, jotka puolestaan olivat pilareiden päällä. Aikaisemmin kupolit olivat yleensä lieriön päällä. Kupoli merkitsi Itä-Roomassa korkeimman taivaan vertauskuvaa. Pyöreä muoto, ympyrä, symbolisoi iankaikkisuutta. Itä-Roomassa, Aasiassa ja Intiassa puolipyöreä muoto oli tärkeä myös ulkoarkkitehtuurissa symboloiden maailmankaikkeutta.⁹⁶

Ulkomaisia vierailijoita kävi runsaasti Bysantin vallan aikana Hagia Sophiassa. Sitä ihailtiin ja sen arkkitehtuuria kopioitiin. Tunnetuin kohde, jonka esikuvana Hagia Sophia toimi, oli Pyhän Markuksen kirkko Venetsiassa. Hagia Sophian arkkitehtuuri oli täysin uutta ja aikalaistensa mukaan henkeäsalpaavaa. Tunteita kuvasi hyvin erään venäläisen retkikunnan muistiinpanot 900-luvulta heidän vieraillessaan Hagia Sophiassa:

*The Emperor accompanied the Russes to the church, and placed them in a wide space, calling their attention to the beauty of the edifice, the chanting, and the pontifical services and the ministry of the deacons, while he explained to them the worship of God... "We knew not whether we were in heaven or on earth. For an earth there is not such splendor or such beauty, and we are at a loss how to describe it. We only know that God dwells there among men, and their service is fairer than the ceremonies of other nation. For cannot forget that beauty."*⁹⁷

Tekstistä nousi hyvin esiin Hagia Sophian arkkitehtuurin synnyttämä hämmennys ja ihastus. Arkkitehtuuri oli täysin uudenlaista mahdollista avarien laajojen sisätilojen synnyttämisen kupolikaton kanssa. Sisätiloihin ei pendenttiivien ansiosta tarvittu enää tilaa vieviä kantavia pilareita

⁹⁴ Krautheimer 1986, 206.

⁹⁵ Krautheimer 1986, 519.

⁹⁶ Mango 1978, 58; Toivanen-Kola 2007, 93.

⁹⁷ *The Russian Primary Chronicle*. Käännös Samuel H. Cross & Olgerd P. Sherbowitz-Wetzor.

kuten ennen. Tämä synnytti uudenlaisen tilan tuntemisen kokemuksen, jota yhdessä sisätilojen koristelun ja ylhäältä tulevan valon kanssa kävijät eivät osanneet täysin kuvailla.

Hagia Sophian tutkiminen oli hyvin vaikeaa Ottomaanien vallan aikana. Kirkko oli muutettu moskeijaksi, joten länsimaisten matkailijoiden oli mahdotonta päästä tutustumaan ja perehtymään arkkitehtuuriin yksityiskohtaisesti. Vuonna 1847 tähän kuitenkin avautui ainutlaatuinen mahdollisuus, kun sulttaani Abdülmecid antoi Hagia Sophian restaurointi- ja kunnostustyöt sveitsiläis-italialaisten arkkitehtiveljesten Gaspare (1809-1883) ja Giuseppe Fossatin (1822-1891) tehtäväksi. Veljekset olivat uusklassisen koulukunnan edustajia ja olivat tulleet Konstantinopoliin rakentamaan Venäjän suurlähetystörakennusta. Konstantinopoliin nousi tuohon aikaan useita uusklassista arkkitehtuuria edustavia rakennuksia. Tämä kaikki liittyi sulttaanin haluun jatkaa isänsä Mahmud II aloittamia uudistuksia, jotka lähensivät valtakuntaa Euroopan suuntaan.⁹⁸

Restauroinnin aika antoi myös muille länsimaisille vierailijoille mahdollisuuden perehtyä Hagia Sophiaan rakennuksen osiin, joihin pääsyä moskeijana toimimisen aikana rajattiin. Vuonna 1848 Konstantinopoliin saapuivat ranskalainen lääkäri Paul Durand (1831-1922) ja saksalainen arkkitehti Wilhelm Salzenberg (1803-1887). Durandin keskittyessä taiteeseen perehtyi Salzenberg tarkemmin arkkitehtuuriin. Salzenberg julkaisi vuonna 1854 teoksen *Alt-christliche baudenkmale von constantinopel vom v. bis xii. jahrhundert*, jossa käy läpi matkansa aikana tekemiään tutkimuksia sekä esittelee tekemiään piirroksia. Paria vuotta aiemmin Gaspare Fossati julkaisi 25-sivuisen värilitografian yhteenvetona Hagia Sophian restaurointityöstä veljensä kanssa. Näitä kahta teosta oli odotettu hyvin suurella mielenkiinnolla, sillä bysanttilainen arkkitehtuuri oli edelleen hyvin vierasta länsimaissa. Sen erityispiirteitä ei ymmärretty.⁹⁹

Tulokset bysanttilaisen arkkitehtuurin ymmärtämisen kannalta olivat kuitenkin laihat. Vuonna 1849 Hagia Sophian uudelleenvihkiäisiä paikan päällä seurannut ranskalaisen *L'illustration* -viikkolehden kirjeenvaihtaja M. Adalbert de Beaumont kuvaili Fossatin veljesten teosta pettymykseksi suurten odotusten jäljiltä. Salzenbergin teos taas ei pystynyt kuvailemaan selkeästi bysanttilaisen arkkitehtuurin piirteitä, vaikka saikin osakseen kehua. Bysanttilaisen arkkitehtuurin kuvaukset jäivät kuitenkin vaillinaisiksi, mikä selkeästi näkyi Salzenbergin myöhemmin suunnittelemassa Pyhän Pietarin ja Paavalin kirkossa (1867-1868) Potsdamissa, johon Salzenberg oli suunnitellut kolmiosaisen apsisen.¹⁰⁰ Kun katselee Salzenbergin piirroksia Hagia Sophiasta, niin huomio kiinnittyy juuri rakennusten osien läpileikkausmaiseen kuvaamiseen. Siten

⁹⁸ Nelson 2004, 29.

⁹⁹ Nelson 2004, 31,33.

¹⁰⁰ Nelson 2004, 34-35.

arkkitehtuurin luonne ei pääse oikeuksiinsa. On kuin kolmiosaisen apsiksen malli olisi otettu Hagia Sophian läpileikkauspiirroksesta ja kopioitu uuteen rakennukseen eli se, mitä kuvan perusteella on osattu havainnoida. [Kuva 5].

Tähän ajan kohtaan sijoittui myös ensimmäisten valokuvien leviäminen Konstantinopolista länteen. Englantilainen valokuvaaja James Robertson (1813-1888) oli yksi tunnetuimmista Konstantinopolia järjestelmällisesti kuvanneista valokuvaajista. Hän aloitti kuvaamisen idässä jo 1840-luvulla jatkaen läpi 1850-luvun.¹⁰¹ On kuitenkin huomattavaa, että niin Robertson kuin muut ajankohdan valokuvaajat, eivät kuvanneet kohteita taiteellisin tai arkkitehtonisin perustein, vaan enemmänkin motiivina toimi se, minkä kuvaajat kokivat tärkeäksi näyttää katsojille.¹⁰²

Yleisesti voinee sanoa, että niin Fossatin veljesten, Durandin, Salzenbergin sekä muiden Ottomaanien vallan aikana Konstantinopolossa vierailleiden ja varhaisten valokuvaajien anti valotti enemmänkin bysanttilaisen arkkitehtuurin ulkoisia yksityiskohtia fasadissa ja interiöörissä koristeluineen kuin sen rakenteita. Bysanttilaista arkkitehtuuria kuitenkin pyrittiin jäljittelemään Euroopassa ja Yhdysvalloissa asti 1800-luvulla arkkitehtuurin kertaustyyleinä.

6.2 Uusbysanttilainen arkkitehtuuri kertaustyylinä

Bysanttilaisen arkkitehtuurin ymmärtämättömyys tuli hyvin esiin vuosina 1782-1788 Venäjälle Pietarin lähetyville Pushkiniin rakennetussa Pyhän Sophian katedraalissa. Tsaaritar Katriona II¹⁰³ halusi alun perin rakennuttaa täydellisen kopion Konstantinopolin Hagia Sophiasta, mutta rakennushankkeen valtavan kalleuden tähden joutui luopumaan ajatuksesta. Tsaaritar palkkasi kuitenkin skotlantilaisen arkkitehdin Charles Cameronin (1745-1812) rakentamaan bysanttilaisen kirkon. Cameronin käsitys bysanttilaisesta kirkosta kuvastaa hyvin ajankohdan kykyä ymmärtää bysanttilaista arkkitehtuuria. Lopputulos oli palladiomainen uusklassinen rakennus, johon oli keskelle sekä rakennuksen kulmiin oli rakennettu kupolit.¹⁰⁴

Samankaltainen mielenkiinto ja kopioimisen halu jatkui 1800-luvulle tultaessa. Baijerin kuningas Ludwig I (1786-1868) oli suuresti kiinnostunut taiteista ja arkkitehtuurista jo kruunuprinssinä toimiessaan. Talvella 1817 hän vietti Palermossa, Sisiliassa ja ihastui Capella Palatinaan¹⁰⁵ haluten rakentaa itselleen samanlaisen. Ludwig palasi Sisiliaan vielä talveksi 1823-24. Saatuaan vuonna

¹⁰¹ Robertson sai erityistä kuuluisuutta Krimin sodan taltioimisesta valokuvina vuosina 1853–1856.

¹⁰² Nelson 2004, 75, 82.

¹⁰³ Katarina II halusi suuresti vapauttaa Konstantinopolin Ottomaanien vallan alta. Venäjä oli ollut sodassa Ottomaanien valtakuntaa vastaan vuosina 1768-1774 laajentuen etelään kohti Krimiä.

¹⁰⁴ Alexander Palace -verkkosivusto.

¹⁰⁵ Capella Palatina on Normannipalatsiin rakennettu bysanttilaistyylinen kirkko-osa.

1825 kuninkuuden hän aloitti seuraavana vuonna rakennustyöt Münchenissa. Allerheiligen-Hofkirche valmistui 1837, ja sen voidaan sanoa olleen ensimmäinen yritys rakentaa bysanttilaiseen arkkitehtuuriin perustuva rakennus Euroopassa.¹⁰⁶

Samaan aikaan Preussin kuningas Frederik Wilhelm II (1795-1861) pyrki vahvistamaan omaa valtaansa aloittamalla rakennusprojekteja varhaiskristillisen ja bysanttilaisen arkkitehtuurin kiinnostuksensa pohjalta. Hän oli myös vierailut Italiassa ja oli erityisesti Venetsian ohella kiinnostunut Ravennan bysanttilaisesta arkkitehtuuriperinnöstä. Kuningas asetti tavoitteekseen tuoda Bysantti Preussiin. Pyrkimys oli myös hyvin poliittinen, jonka tarkoituksena oli vahvistaa kuninkaan valtaa käyttämällä esikuvana Bysantin hallitsijan yksinvaltaa, niin kirkon kuin valtion piirissä. Näiden pyrkimysten arkkitehtinä kuninkaalla toimi Schinkel ja myöhemmin hänen oppilaalleen Ludwig Periukselle (1803-1845).¹⁰⁷ Frederik Wilhelm II oli myös se henkilö, joka lähetti Salzenbergin Konstantinopoliin perehtymään Hagia Sophiaan sen restaurointi- ja kunnostustöiden aikana.

Kun katsoo Schinkelin viimeisiä toteutuneita suunnittelutöitä¹⁰⁸, niin niissä selkeästi erottuu ennemminkin uusgoottilaisuus kuin bysanttilaisuus. Schinkel tosin oli kiinnostunut bysanttilais-romaanisesta arkkitehtuurista ja uskoi sen olevan potentiaalisin arkkitehtuurin muoto. Hänen uransa alkupuolen tuotanto noudatti kuitenkin ajan hengen mukaisesti uusklassista traditiota. Schinkelin paikan hoviarkkitehtinä perineen Periuksen suunnittelemat Heilandskirche Sacrowssa (1841-43) ja Friedenskirche Potsdamissa (1843-48) omasivat muotokieltä, joita voi nähdä Ravennan Saint'Apollinare Nuovo ja Saint'Apollinare in Classe -basilikoissa Italiassa. [Kuva 6].

Mosaiikkien lisäksi huomio alkoi kiinnittyä myös yhä enemmän bysanttilaisessa arkkitehtuurissa iankaikkisuutta kuvanneeseen kupoliin. Tästä hyvä esimerkki löytyy Palermon Normannipalatsista Capella Palatinesta. Normannipalatsi itsessään on sekoitus eri tyylejä, mutta bysanttilaiseen palatsin kirkko-osaan oli tehty kupoli rakennuksen sisään. [Kuva 7]. Ulkopuolelle kupoli ei näy. Merkitykselliseksi muotoutui siten kävijän kokemus. Tämän saman vaikutuksen halusi luoda kuningas Ludwig I poika Baijerin kuningas Ludwig II (1845-1886) rakennuttamaansa Neuschwansteinin linnaan Münchenin ulkopuolella. Linnaan rakennettiin valtaistuinsali, jonka

¹⁰⁶ Bullen 2003, 18, 21.

¹⁰⁷ Bullen 2003, 24-25.

¹⁰⁸ Schinkel suunnitteli huomattavasti enemmän rakennuksia kuin mitä niistä lopulta toteutui.

esikuvana toimi Ludwig I rakennuttama Allerheiligen-Hofkirche. Valtaistuinsali rakennettiin pitkälti bysanttilaisen basilikan¹⁰⁹ tyyliin, mutta alttarin tilalle asetettiin valtaistuin.¹¹⁰

Uusbysanttilaisuus arkkitehtuurissa näyttäisi tarkoittaneen Euroopassa hyvin pitkälti bysanttilaisten teemojen kopiointia kuin itse arkkitehtuurin ymmärtämistä. Toisaalta, kun ajatellaan tutkimuksen nykytilaa, niin voidaan tietenkin kysyä, että onko olemassa jotain tiettyä puhdasta tyyliä, joka ei olisi ottanut vaikutteita aiemmista tyyleistä. Pohdinta on aiheellinen erityisesti myös siksi, että useampi 1800-luvun arkkitehti piti jollain tavoin bysanttilaista arkkitehtuuria välivaiheena rakentamisen kehittyessä joko goottilaiseen tai roomaaniseen arkkitehtuuriin. Toisaalta osa arkkitehteistä muutti näkemyksiään täysin päinvastaisiin suuntiin, kuten esimerkiksi Berliinin kuninkaallisen akatemian professori, taidehistorioitsija ja arkkitehti Franz Kugler (1808-1858). Teoksessaan *Handbuch der Kunstgeschichte* (1841) Kugler kirjoitti kaiken goottilaisen taiteen olleen pohjimmiltaan saksalaista, mutta vuonna 1856 julkaistussa *Geschichte der Baukunst* hän ilmaisikin goottilaisuuden olleen ranskalaisen tyylin asettuen kannattamaan roomaanista tyyliä saksalaisena; *germaanisten kansojen luomuksena*.¹¹¹

Uusbysanttilainen arkkitehtuuri ei saanut kertaustyylinä suuria mittasuhteita. Vaikutteet enemmänkin näkyivät eri tyylien sekoituksina. Suomessa tästä esimerkkinä toimivat Haminassa sijaitseva pyhien apostolien Pietarin ja Paavalin muistolle rakennettu ortodoksinen kirkko ja Kerimäen puukirkko. Ensin mainittu valmistui vuonna 1837 tiilirakennuksena, jonka suunnittelijana on pidetty pitkään italialaista arkkitehtiä Louis Viscontia (1791-1853) Todennäköisesti suunnittelija oli kuitenkin Pietarissa vaikuttanut, muun muassa Käkisalmen ortodoksisen kirkon suunnitellut sveitsiläinen arkkitehti Davide Visconti (1768 - 1838).¹¹²

Kerimäen puukirkon suunnitteli arkkitehti Anders F. Granstedt (1800-1849) vuonna 1844 ja sitä aloitettiin heti rakentamaan. Ilmeisesti Granstedt vain suurensi saksalaissyntyisen arkkitehdin Ernst B. Lohrmannin (1803-1870) vuonna 1842 tekemiä piirustuksia, jotka hylättiin rakennuksen pienuuden tähden. Kerimäen puukirkko valmistui vuonna 1847 jonkinlaisena uusgotiikan ja

¹⁰⁹ Basilika oli suunniteltu jo antiikin Rooman aikana kreikkalaisen pylväskäytävän, stoa, pohjalta. Rooman vanhimman tunnetun basilikan, Basilica Porcian, rakennutti 184 eaa. Marcus Porcius Cato. Kristityt alkoivat kokoontua basilikoissa 200-luvulta alkaen ja pian alkoivat rakennuttaa niitä kokoontumispaikoikseen lisäten muun muassa apsisen arkkitehtonisiin suunnitelmiin. Bysanttilaisen basilikan ominaispiirteisiin kuuluivat interiöörin runsaat mosaiikkikoristelut.

¹¹⁰ Linnan suunnitteli teatterilavastaja Christian Jank (1833-1888) ja toteutti arkkitehti Eduard Riedel (1813-1885). Bullen 2003, 35.

¹¹¹ Kugler perusteli teorian muutostaan ostrogoottien vaelluksella pohjois-Italiassa. Kugler 1841, 435; Lane 2000, 52.

¹¹² Pietarin Apostoli Pietarin museon verkkosivusto. Museovirasto mainitsee vielä Kulttuuriympäristön palveluikkuna -portaalissa suunnittelijaksi Louis Viscontin.

uusbyzanttilaisuuden sekoituksena, josta voi löytää myös vanhempaa arkkitehtonista kirkkoperinnettä. Pohjakaavana toimi lyhytsakarainen kaksoisristikirkko, jonka kupoli on rakennettu ristineliön päälle neljän puupilarin varaan. Pylväitä vahvistivat sidehirret, jotka liittyivät seiniin runsaasti profiloituina. Kolmiapilan muotoiset avoimet kattotuolit tukeutuivat osittain myös sidehirsiiin. Kirkkotila oli valoisa, sillä kolmessa kerroksessa olevat ikkunat seinissä ja kupolin aukot antavat runsaasti valoa. Näin saatiin myös byzanttilaiselle arkkitehtuurille luonteenomaista avaruutta aikaiseksi.¹¹³

Alkuperäiset suunnitelmat tehnyt Lohrmann vaikutti kuitenkin voimakkaasti Suomessa uusgotiikan vakiinnuttajana. Lohrmann oli opiskellut Göttingessä vuodesta 1821 alkaen ja suoritti myöhemmin Berliinissä maanmittausalan tutkinnon vuonna 1827. Lohrmann seurasi Carl L. Engeliä Suomen intendentinkonttorin päällikkönä vuodesta 1841 alkaen, jolloin hän tuli Suomeen. Myöhemmin hänestä tuli yleisten rakennusten ylihallituksen ylitirehtööriksi. Juuri Lohrmannin aikana tapahtui Suomen rakennustaiteessa huomattava tyyllinen muutos, kun siirryttiin uusklassismista kertaustyyliin.¹¹⁴

On huomattavaa nimenomaan se, että Lohrmann opiskeli ja työskenteli Preussissa aikakautena, jolloin yhteyden etsintä Bysanttiin on ollut kiivaimmillaan. Ennen Lohrmannia suomalaista arkkitehtuuria pitkälti hallinneen Engelin voimakas persoona sekä klassinen osaaminen oli leimannut rakentamista hyvin pitkälti Helsingissä, eikä tyylipoikkeamia oikeastaan tuolta ajalta löydy. Vasta 1800-luvun loppupuolella arkkitehtuurikoulutuksen uudistuksien myötä alkoivat kertaustyyliin perustuvat rakennukset koristamaan Helsingin katukuvaa. Ehkä tunnetuin uusgoottilaisen tyyli suunnan rakennuksista oli Helsingin Ritarihuone, joka valmistui vuonna 1862 ruotsalaisen Suomessa pitkään vaikuttaneen arkkitehti Georg T. Chiewitzin (1815-1862) suunnittelemana.¹¹⁵

Yleisesti voinee sanoa, että arkkitehtuurin kehitys Suomessa jatkui empiren voittokulkuna suunnilleen vuosisadan puoleen väliin. Vasta tuolloin uusgotiikka valtasi empiren tilan erityisesti kirkko- ja teollisuusrakentamisessa.

¹¹³ Granstedt oli C. Engelin oppilas, joka ei omannut muutoin muodollista arkkitehdin koulutusta. Hänen työnsä seurasivat sääntillisesti oppi-isänsä tyyliä, joten Kerimäen puukirkko poikkeaa siten Granstedtin muista töistä. Tämä herätti epäilyksen Lohrmannin piirustusten vaikutuksesta lopputulokseen.

¹¹⁴ Kolbe, Laura 2004, 169-170. Lohrmann omasi ainoana Suomessa asianmukaisen koulutuksen ja täytti Engelin kuoleman jättäneen aukon. Hän myös kehitti voimakkaasti suomalaista arkkitehtikoulutusta sekä aloitti lääninarkkitehtien nimittämisen.

¹¹⁵ Ringbom, Sixten 1998, 153–154.

6.3 Venäläis-bysanttilainen tyyli

Venäjällä bysanttilaisuuden vaikutus oli myös suurta. Maasta tuli Bysantin jälkeen ortodoksisen uskonnon suojelija ja ortodoksisten kirkkojen arkkitehtuuri sai paljon vaikutteita perinteisestä venäläisestä tyylistä. 1800-luvulla bysanttilainen arkkitehtuuri alkoi elpyä erityisesti tsaari Nikolai I aikana. Venäläis-bysanttilainen suuntaus (russkovizantijskojenapravlenie) syntyi yleisestä näkökulmasta, jonka mukaan varhaisvenäläinen arkkitehtuuri nähtiin luonteeltaan bysanttilaisena. Bysanttilaisuus liitettiin siten venäläiseen kansallisuusaatteeseen, joka arkkitehtuurin osalta ammensi Bysantin kukoistuksen aikana Venäjälle tulleesta venäläisvärityneestä tyylistä. Sen kehitys oli läheisesti liitoksissa Venäjän 1850-luvun johtavan arkkitehdin, Konstantin Andrejevits Thonin (1794–1881) töihin, joista hyvänä esimerkkinä mainittakoon Kristus Pelastajan kirkko (1832–1883) Moskovassa. Töissään Thon kuitenkin rutiininomaisesti korvasi pyöreän bysanttilaisen holvikaaren kölin muotoisella päätykolmiolla sekä puolipallomaisen kupolin sipulikupolilla; kirkkojen ulkoasu ja rakenteellinen järjestys kuuluivat selvästi uusklassiseen standardiin.¹¹⁶

Suomessa tämä tyyli sai jalansijaa erityisesti arkkitehti Aleksei M. Gornostajevin (1808–1862) suunnittelemassa Uspenskin katedraalissa (1868).

Ehkä merkittävimmät arkkitehdit bysanttilaisen arkkitehtuurin ymmärtämisen saralla olivat kuitenkin David Grimm (1823-1898) ja Vasily Kosyakov (1862-1921), jotka kehittivät ainutlaatuisen neljän symmetrisen pendenttiivin varaan perustuneen yksikupolisen rakennuksen rakennustavan. Tavasta tuli standardi 1880-1890 -luvuilla, kun taas viisikupolisten kirkkorakennusten rakentamisessa jatkui erilaisten variaatioiden käyttäminen.¹¹⁷

6.4 Arts & Crafts -liike

Arts & Crafts -liike syntyi Englannissa paljolti Ruskinin tekstien innoittamana. Liike etsi erityisesti 1800-luvulle ominaista tyyliä. Suuntausta voi pitää vastareaktionä eklektisille historiallisille tyyliille ja *sieluttomiksi* koetuille teollisille tyylijäljennöksille. Arts & Crafts suosi käsityönä valmistettuja esineitä koneellisesti valmistettujen sijaan. Arvostus kohdistui persoonalliseen tyyliin historiallisten kertaustyylien sijaan. Muodoissa suosittiin yksinkertaisuutta ja uskollisuus materiaaleille oli tärkeää. Muotokielessä oli havaittavissa gotiikan ja maalaisidyllin ihannoitua. Useat esineet jätettiin tarkoituksella viimeistelemättä, jotta vaikutelma olisi maanläheisempi.

¹¹⁶ Kirichenko 2012 (1997), 146-147.

¹¹⁷ Savelyev 2005, 245.

Vaikka Arts & Crafts -liike ei sellaisenaan etsinyt bysanttilaista arkkitehtuuria mallikseen, niin liikkeen vaikutus antoi historiallisen ja arkkitehtonisen arvon sille, kuten kaikelle muulle menneiden aikojen rakentamiselle. Ruskinin tekstien suurin vaikutus oli siten siinä, että jonkinlaisen kehityskulun etsimisen sijaan ihmiset alkoivatkin arvostaa rakennuksia aikansa tuotoksina sekä nähdä arvon kädentaidoissa. Jonkin aikakauden tuotos voi siten olla aivan omanlaisensa ja ilmentää tuon ajan tietoa ja taitoa. William Morris vei liikettä kiihkeästi eteenpäin ja suuntasi mielenkiintoa nimenomaan Bysanttia kohtaan. Hän ei ollut niinkään kiinnostunut Italiasta, kuten Ruskin oli, ja vieraili maassa enemmänkin etsimässä innoitusta dekoratiivisille suunnitelmilleen bysanttilaisuuden hengessä. Morris näki Ruskinin tavoin, että keskiajan taiteissa yhdistyi vapaus ja iloisuus tavalla, johon modernin tulisi palata. Hän suuntasi yhä enenevässä määrin Ruskinin rakentamaa utopiaa kohti Bysanttia.¹¹⁸

Keskiajan ihailussa oli myös jollakin tavoin kyse samankaltaisesta koko yhteiskuntaa läpäisevästä muutoksesta, kuten oli ollut klassismin kohdalla. Se vaikutti rakentamiseen muun muassa kaupunkisuunnittelusta lähtien. Arts & Crafts -liike edesauttoi tätä muutosta laajalla suosiollaan.

Itävaltalainen arkkitehti, taidemaalari, kaupunkiteoreetikko ja kaupunkisuunnittelija Camillo Sitte (1843-1903) arvosteli voimakkaasti aikakautensa kaupunkisuunnittelua. Sitte vertasi sitä antiikin, keskiajan ja barokin ratkaisuihin, joita hän piti parempina. Sitte piti ihanteina keskiaikaisen kaupungin suljettua tilajärjestystä ja epäsäännöllistä rakennetta vastakohtana ruutukaavan säännöllisyydelle. Vuonna 1889 hän julkaisi teoksen *Kaupunkirakentamisen taide*. Teos oli runsaasti kuvitettu ja nosti esiin kaupunkitilan esteettisen kokemisen. Sitten teeseillä ja teorioilla oli vahva vaikutus läpi Euroopan. Merkittävä seikka uudenaikaisessa kaupunkisuunnittelussa oli teiden mukautuvuus topografiaan.¹¹⁹

Ensimmäisiä uuden kaupunkisuunnittelun kohteita Pohjolassa oli Tukholman Lärkstaden, jonka suunnittelijana toimi arkkitehti ja kaupunkisuunnittelija Per Olof Hallman (1869-1942).

Kaupunginosan mäellä sijaitsee arkkitehti Lars Israel Wahlmanin (1870-1952) suunnittelema Engelbrektskyrkan (1909-1914), joka edustaa tyyliltään jugendia sekä kansallisromantiikkaa.¹²⁰

6.5 Pyhän Panteleimonin kirkko

Bysanttilaisten vaikutteiden leviämisen ymmärtämisen kannalta eräs keskeisimmistä rakennuksista löytyy nykyisen Makedonian alueelta Goro Nerezistä. Pyhän Pantaleimonin kirkko valmistui

¹¹⁸ Nelson 2004, 110.

¹¹⁹ Camillo Sitte. Encyclopedia Britannica -verkkosivusto; Sitte Camillo 1889 (2001), 58-59.

¹²⁰ Hallman, Per-Olaf, Kulturnav-verkkosivusto.

vuonna 1164. Kirkon arkkitehtuuri perustui yksikupoliseen ristikirkkoon, joka oli ajankohtana standardisoitunut bysanttilaisen arkkitehtuurin vientituotteeksi valtakunnan laidoille.¹²¹ Kirkon sisätiloista löytyi fresko, joka esitti kuollutta Kristusta Marian sylissä enkeleiden lennellessä taivaalla.¹²² Freskon esitystapa oli hyvin tuttu ja toi vääjäämättömästi mieleen Cappella degli Scrovegnissa, Padovassa sijaitsevan Giotton vastaavan teeman sisältävän teoksen.¹²³ [Kuva 8].

Pyhän Pantaleimonin Pietan ja Giotton kuvauksen väliset yhtäläisyydet saava helposti epäilemään sitä, että Giotto olisi käynyt Goro Nerezissä tai nähnyt jonkun muun tekemän luonnoksen kohteesta. Luonnosten kulkemista tukisi vahvasti se, että muun muassa ristiretket kulkivat Bysantin valtakunnan halki. Joka tapauksessa tämä havainto asetti Vasarin väitteen Giotton kasvamisesta sekä renessanssin syntymisestä bysanttilaisen taiteen vaikutusten ulkopuolella täysin uuteen valoon. Esimerkki osoittaa, että vaikutteiden olemassaoloa ja merkityksiä vähäteltiin sekä jopa kiistettiin, jotta Bysantin merkitys sekä arvostus pysyi alhaisena.

7. ARVOSTUKSEN MUUTOS

1800-luvun Euroopassa oli selvästi huomattavissa valistusajalta alkanut tiedon pirstaloituminen. Kun uusklassismin aikaa leimasi arkkitehtuurissa hyvin pitkälti hegemonia, niin romantiikan aikakaudella tieteellinen tutkimus alkoi tarjota useampia vaihtoehtoja. Osittain syynä voinee nähdä heränneen *nationalismin* -hengen, joka pyrki herättämään kiinnostusta kansakuntien omaa historiaa ja traditioita kohtaan. Se johti siihen, että valtiot ja alueet halusivat erottua muista. Toki uusklassismin sisällä oli ollut pieniä tyylieroja, kuten kustavilainen tyyli, mutta ne kaikki ammensivat samasta alkulähteestä.

Keskiajan ihailu ilmeni aluksi alueellisena ilmiönä. Uusklassismi piti pintansa edelleen esimerkiksi pohjoismaissa. Eräs syy arkkitehtuurin piirissä oli se, että esimerkiksi Suomessa ei ollut omia arkkitehtejä. Muun muassa Helsingin arkkitehtuuri nojasi pitkälti 1800-luvun alkupuoliskolla Engeliin ja siten vahvaan klassismin osaamiseen, mikä näkyy katukuvassa tänäkin päivänä. Muutokset olivat hitaita ja tapahtuivat eri aikoina eri osissa Eurooppaa. Tutkimustietoa kuitenkin karttui ja eroja erilaisten arkkitehtuurityylien välillä alettiin tehdä enenevässä määrin.

¹²¹ Toivanen-Kola 2007, 93.

¹²² Aihe on yleinen ja tunnetaan nimellä *Pieta*.

¹²³ Oma käyntini Capella degli Scrovegnissa lokakuussa 2017.

Tässä luvussa pyrin löytämään eräänlaisen murrosvaiheen, jonka voitaisiin sanoa olleen taitekohdan nimenomaan siinä, että bysanttilaisen arkkitehtuurin oma, itsenäinen arvo, tunnustettiin.

7.1 Muutoksen hitaus

Bengt Lewan tutki väitöskirjassaan *Drömmen om Italien* ruotsalaisten suhtautumista Italiaan 1700-1800 -luvulla. Hän toi esiin myös pohjoismaissa vallinneen kyvyttömyyden erotella erilaisia arkkitehtuuri tyylejä. Lewan kirjoitti seuraavasti:

Den romanska domen i Pisa benämnes av Kernell göthisk men skildras vanligen byzantisk. Milano-domen är göthisk eller gothisk medan katedralen i Siena är götisk eller byzantisk eller bådadera. Enligt Arfwidsson är dess interiör den mesta rena och fulländade Byzantism, som troligen finnes. Hilda Ahlström uppfattar S. Miniato al Monte i Florens, vilken uppförts på 1000-talet, såsom romersk-götisk och ser i Venedigs CA´ d´Oro ett exempel på korsbågsstil. Hos Nyblom tycks dock benämningen gotisk vara reserverad för spetsbågestilen.¹²⁴

Näyttäisi siltä, että uudet käsitteet enemmänkin sekoittivat, kuin selvensivät, ihmisten käsitystä arkkitehtuurista.

Ehkä yhden parhaimmista aikakauden kuvauksista saa C. G. Estlanderin muistiinpanoista, joita hän teki matkoillaan. Estlander oli kirjallisuuden tutkija ja Helsingin yliopiston estetiikan ja uudemman kirjallisuuden professori. Hänellä oli myös keskeinen asema suomalaisessa taidehistorian kehityksessä.

Estlander matkusti Venetsiaan vuonna 1865. Pyhän Markuksen kirkkoa hän kuvaili seuraavasti:

Numera är det icke blott den underliga blandningen af vesterländska och byzantinska elementer, som ådrar sig min uppmärksamhet; jag fattar själva hemligheten i det hela, i det jag anser, att om det ojemförliga templet, oaktadt en så väldigt utsträckning af fasaden i förhållande till höjden, lika fullt höjer sig lätt och lefvande från marken, så beror det på den stora åskådligheten af beståndsdelarne, eller med andra ord, på den djuptingående fördelningen af massan.¹²⁵

¹²⁴ Lewan 1966, 187. Paul Kernell (1797-1824) oli kulttuuripersoona ja uusromantiikan edustaja Ruotsissa, joka matkusti muun muassa Italiassa ja Ranskassa, Nils Arfwidsson (1802-1880) oli journalisti sekä kirjailija ja Carl Nyblom (1832-1907) oli esteetikko. Hilda Ahlström matkusti Välimeren alueella vuosina 1862-64 ja kirjoitti matkapäiväalmanakkaa, joka myös julkaistiin myöhemmin.

¹²⁵ Estlander 1865, Helsingfors Dagblad 24.2. Kansalliskirjaston digitaalinen verkkokokoelma.

Ensimmäisenä huomio kiinnittyy hyvin perinteiseen näkemykseen itäisten ja läntisten aiheiden yhdistelmästä. Tavat kuvata merkittäviä matkakohteita standardisoituivat nopeasti ja toistuivat sitkeästi matkakirjallisuudessa.¹²⁶ Merkityksellistä tässä on huomata näkemyksen viittaavan nimenomaan kahden eri suunnan elementtien, idän ja lännen, yhdistämiseen, jolloin syntyy kuva niiden erottelun olisi mahdollisuudesta.

Seuraavaksi Estlander pohti sitä, miten torin puoleinen fasadista muodostui tasapainoinen kokonaisuus, vaikkei se täytäkään länsimaisen arkkitehtuurin klassisia harmonisia ominaisuuksia. Estlander ei selvästikään pidä fasadin leveää ja matalaa kokonaisuutta positiivisena perusominaisuutena, vaan ennemminkin yritti sovittaa kirkkoa aikakautensa esteettisiin arkkitehtoniisiin traditioihin. Vertailun vuoksi on hyvä ottaa rinnalle esimerkiksi Palladion huvilasuunnitelmia, joissa tasapaino syntyi symmetrisesti aseteltujen rakennusmassojen yhdistelmästä.¹²⁷

Estlanderin tekstistä välittyi selkeästi klassisen arkkitehtuurin näkemys siitä, että loogisen selkeät tilat ja massat tulisi hallita yhdellä silmäyksellä, kun hän totesi näkevänsä julkisivun volyymien yhdistelmänä, *joka rakennusosien voimakkaan erottelun ansiosta pysyi yhtenäisenä sommitelmana.*

Voinee sanoa Estlanderin pyrkineen hyvin sovittellevasti ja rakentavasti selittämään tutkimaansa arkkitehtuuria, joka ei kuitenkaan mahtunut aikakauden paradigmoihin; oikeanlainen konteksti puuttui. Estlander osoitti jopa rohkeutta aikakautena, jolloin yleisimmät kuvaukset Pyhän Markuksen kirkosta olivat perinteisesti hyvin samankaltaisia kuin Arfwidsson esitti teoksessaan *Nord och Söder*:

*San Marco är ej skön, visar ingen rymd, ingen hel anblick, intet majestätiskt skepp, men dekoreringen är originell och förvånande praktfull.*¹²⁸

Samoilla linjoilla jatkoi Pyhän Markuksen kirkkoa vuonna 1884 kuvaillut kirjallisuus- ja kielitieteilijä Werner Söderhjelm:

Ett rent skönhetsintryck erfar man af Markuskyrkan icke, långt derifrån, ty den är ett kolossalt mixtum compositum af särskilda tider och stilar. Men ytterst måleriskt är

¹²⁶ Lewan 1966, 127.

¹²⁷ *The Secrets of Palladio's Villas, Palladio's Italian Villas* -verkkosivusto.

¹²⁸ Arfwidsson 1843, 493.

*dess bråkiga fasad, präktiga dekorationerna i dess vestibyl och väldigt gripande dess inre med sina imposanta hvlaf och sitt chor.*¹²⁹

Myös Söderhjelm kiinnitti enemmänkin ihailevaa kiinnostusta sisätiloihin ja koristeluihin kuin arkkitehtuuriin. Rakennus itsessään oli hänen mielestään enemmänkin pittoreski kuin kaunis. Siten Söderhjelmin tekstistä välittyi vahva ruskinilainen arvomaailma.

Yksinkertaisesti tietoa ei ollut riittävästi vielä 1800-luvulla murtamaan klassisen arkkitehtuurin ylivaltaa. Tiedon määrä ja vallinneet hegemoniat vaikuttivat vahvasti esteettisen elämyksen. Bysanttilainen arkkitehtuuri ei saanut sellaista yleistä arvoa, että sen omaleimaisuutta olisi tunnustettu. Yritystä oli toki ollut muutamien yksittäisten ihmisten toimesta, mutta ajanjakson asennoitumista kuvannee kuitenkin hyvin arkkitehti Allan Schulmannin (1863-1937) professori Gustav Nyströmin (1856-1917) luentojen pohjalta tehdyt muistiinpanot vuodelta 1887. Muistiinpanojen mukaan bysanttilainen ja varhaiskristillinen arkkitehtuuri nähtiin tyyleinä, jotka *eivät opeta meille mitään erityisen arvokasta uutta ja jonka ornamentit esimerkiksi on lainattu antiikista, mutta ovat jäykkiä, joten opetuksessa hyppäämme niiden yli.*¹³⁰

1800-luvun lopulla vallitsi myös vahva kansallisromantiikan henki, joka sai etsimään, niin arkkitehtuurissa kuin taiteissa, juuria omista kansallisista kuvastoista sekä historiasta. Pohjoismaissa ei ollut samanlaista tiettyjen saksalaisten ja ranskalaisten piirien pyrkimystä löytää yhteyttä Bysanttiin ja sitä kautta antiikkiin, vaan ennemminkin suomalainen kansallisromantiikka eli *Arts & Crafts* -liikkeen hengessä luoden pohjan myöhemmin vahvan aseman saaneelle *Jugend* - arkkitehtuurille¹³¹. Suomessa ei myöskään koulutettu arkkitehtejä kuin vasta vuodesta 1872 alkaen arkkitehtikoulutuksen käynnistämisen myötä.¹³²

Näyttäisi siten siltä, että vaikka keskiajan arkkitehtuuri sai ihailua osakseen, niin se johtui enemmänkin sen pittoreskin luonteen tähden. Toisin sanoen, klassinen arkkitehtuuri vaikutti edelleen ihmisten tapaan katsoa; katsominen oli vertailevaa, aiemmin *oikeaksi* tai *kauniiksi* koetun sekä määritellyn etsimistä. Pittoreskiudesta oli tullut eräänlainen arvo, johon voitiin liittää silmää

¹²⁹ Söderhjelm 1884, 60. Kansalliskirjaston digitaalinen verkkokokoelma. Söderhjelm opiskeli aikana, jolloin kansallis-idealistsella kirjallisuusteoriolla oli käytännössä hallitseva jalansija Suomessa

¹³⁰ Schulmann 1887. Yksityinen kokoelma: Tuomi, Timo 1996, 31. Tuomi lisäksi huomauttaa, että 1800-luvun lopulla luentoja pitäneiden professoreiden sanat tallennettiin sellaisinaan tarkasti opiskelijoiden muistiinpanoihin, joten ne edustivat puhtaasti opettajan ajatuksia, eivät opiskelijan.

¹³¹ *Jugend* oli kertaustyylien seuraaja ja edelsi 1900-luvun modernismia. *Jugend ja Art Nouveau* olivat samaa tarkoittavia eri nimityksiä samaan aikaan vallinneesta tyylistä. Ranskan vaikutusalueen tyylistä puhutaan *art nouveauna* ja Saksan sekä Pohjoismaiden tyylistä jugendina ja kansallisromantiikkana.

¹³² Varhaiset merkittävät suomalaiset arkkitehdit Theodor Höijer (1843-1910), Frans Sjöström (1840-1885) ja Theodor Decker (1838-1899) opiskelivat kaikki ulkomailla ja palasivat sen jälkeen Suomeen. Tätä aiemmin osaamista syntyi oppipoikana oppimisen kautta, mistä esimerkkinä Engelin kouluttama Anders F. Granstedt (1800-1849).

miellyttäneet klassisesta arkkitehtuurista poikenneet rakennukset, vaikkei niitä kauniiksi kutsuttukaan. Toisaalta tiedon puute näkyi siinä, että arkkitehtuurin sijaan useimmiten huomio kiinnitettiin sisätilojen koristeluihin. Bysanttilaisuus koettiin nimenomaan mosaiikkien ja koristeluiden kautta. Bysanttilainen ja muu keskiaikainen arkkitehtuuri valjastettiin palvelemaan sellaista, mitä klassinen arkkitehtuuri ei voinut tavoittaa; romantiikan ajan henkisyyttä.

7.2 Hegemonian purkautuminen

Lopulta 1890-luvulla asenteet alkoivat muuttua. Jos tähän asti tutkimus oli keskittynyt etsimään poikkeamia ja yhtäläisyyksiä klassiseen arkkitehtuuriin, niin nyt alkoi jalansijaa saamaan näkemys siitä, että bysanttilaisella arkkitehtuuri itsessään oli oman tutkimuksen arvoista. Eräs merkittävimmistä tien avaajista oli suomalainen taidehistorioitsija Johan J. Tikkanen.

Tikkanen valmistui ylioppilaaksi ruotsalaisesta normaalilyseosta 1876, filosofian kandidaatiksi 1880 ja lisensiaatiksi 1884. Hän matkusti paljon tehden opintomatkoja Eurooppaan sekä myös opiskeli muun muassa Münchenin taideakatemiassa. Väitöskirja *Der malerische Styl Giottos* valmistui vuonna 1884. Se sai hyvän vastaanoton erityisesti Saksassa ja Tikkanen nimitettiin estetiikan ja taidehistorian dosentiksi samana vuonna. Helsingissä Tikkanen toimi Aleksanterin yliopiston taidehistorian ylimääräisenä professorina 1897–1920 sekä varsinaisena professorina 1920–1926.¹³³

Tikkanen julkaisi vuonna 1891 teoksensa *Venedig och dess konst*. Joka perustui hänen yliopistolla pitämiinsä luentoisiin. Tekstien pohjana olivat Tikkasen omat opintomatkat, joiden yhtenä kohteena oli ollut Venetsia. Tikkasesta kehkeytyi uransa aikana kansainvälisesti tunnustettu bysanttilaisen kuvataiteen asiantuntija, mutta hän otti kantaa myös arkkitehtuurin saralla.

On huomattavaa, että Tikkanen oli Estlanderin yksi opiskelijoita, jonka kanssa hän kävi laajaa kirjeenvaihtoa uransa aikana. Tikkanen kuitenkin kuvasi jo omassa tuotannossaan sellaisia näkemyksiä arkkitehtuurista, johon Estlanderilla ei vielä ollut mahdollisuuksia. Siten voinee sanoa 1890-luvun olleen murroksen aikakauden hegemonian murtumisessa.

Man kan dock knappast i egentlig mening säga, att grekarna blefvo Venedigs läromästare, snarare då att venetianarna helt enkelt importerade den bysantiska konsten till lagunstaden. Endast inom arkitekturen lämpades med någon självständighet de främmande dig utförde i bysantisk stil, utan att dock till plan och andorning upphöra att vara egendomligt venetianska. Men det förnämsta

¹³³ Kansallisbiografia -verkkopalvelu.

minnesmärket från denna tid, Markuskyrkan, förvandlades såsom redan antyddes till grekiskt tempel, hvars rent bysantiska karaktär endast genom senare tillsatser fantastiskt förändrafts.¹³⁴

Kirjoitus oli ensimmäinen tasapuolisemman ja tutkitumman kuvan antava teksti suomalaisen kirjoittajan esittämänä. Tikkanen osoitti Pyhän Markuksen kirkolla olevan arkkitehtonisia arvoja, jotka voitiin analysoimalla osoittaa.

Kun tarkastelee lähemmin Tikkasen analyysiä, niin huomaa hänen nimenomaan erottaneen bysanttilaisen arkkitehtuurin omaksi tyylikseen, jota *venetsialaiset sovelsivat omiin tarkoituksiinsa*; ilman, että *luopuivat tyypillisen venetsialaisen pohjakaavan käytöstä*. Lisäksi Tikkanen sanoi suoraan, että *muutokset aiheuttivat Pyhän Markuksen kirkon bysanttilainen luonteen muuttumisen*. Tämän toki jokainen Venetsiassa käynyt voinee allekirjoittaa.

Merkittävää on myös tapa, jolla Tikkanen otti historiallisten tapahtumien merkitys huomioon arkkitehtuurissa; *venetsialaiset toivat bysanttilaisen arkkitehtuurin laguunikaupunkiinsa*. Venetsia oli pitkään osa Bysantin valtakuntaa ja itsenäistymisensä jälkeen jatkoi läheistä kaupankäyntiä idän ja lännen välillä. Historioitsija Deno John Geneakoplos on nostanut esiin Venetsian erityisaseman Bysantin valtakunnalle väittäessään sen olleen lähes toinen Bysantti. Vuorovaikutus näiden kahden alueen välillä oli huomattavaa. Venetsia tuki muun muassa Bysantin käymiä sotia lähettämällä laivastonsa avuksi taisteluihin. Venetsiassa asui myös monia kreikkalaisia, jotka osallistuivat yhteisön toimintaan eri tavoin. Siteet olivat vahvat.¹³⁵ Toinen huomio kohdistuu siihen, että jos Venetsia, mahtava kauppakeskus idän ja lännen välillä, oli lähes toinen Bysantti, niin kuinka suuri merkitykseltään oli silloin Bysantti.

Jonathan Harris esitti huomion siitä, että vuoden 1204 ristiretkeläisten Konstantinopolin valtaus syvensi juopaa idän ja lännen välillä. Selkkaus voidaan katsoa myös Venetsian irtiottona entisetä suojelijastaan Bysantista, sillä nimenomaan venetsialaiset ohjasivat ristiretkeläiset kaupunkiin. Venetsian voidaan nähdä halunneen kontrolloida idän ja lännen välisiä suhteita ja siten siirtää Bysantin merkitystä idän ja lännen kauppakeskuksena itselleen. Tämä huomio oli merkityksellinen, kun pohditaan muun muassa sitä, miksi renessanssin alkamisessa Bysantti niin usein jätetään

¹³⁴ Tikkanen 1891, 13.

¹³⁵ Geanakoplos 1962, 13, 301. Venetsia lähetti laivaston Bariin v.1003 Bysantin taistellessa arabeja vastaan. Myöhemmin saman vuosisadan lopulla laivasto lähti Bysantin avuksi sodassa normanneja vastaan

paitsioon. Venetsialla oli valtaa kontrolloida niin tuotteiden kuin tiedon siirtymistä idästä länteen keskiajan lopulla.¹³⁶

Arkkitehtuurin leviämisen kannalta merkittävä seikka oli se, että Bysantti lähetti rakennusosastoja arkkitehteineen sotajoukkojensa mukana eri puolille valtakuntaansa. Tämä oli tärkein tekijä bysanttilaisen arkkitehtuurin leviämisen kannalta ja toisaalta selittää, miksi useista linnoituksista esimerkiksi Italiassa voidaan löytää bysanttilaista arkkitehtuuria.¹³⁷

Vaikka Tikkasella ei ollut käytössään kaikkea nykyhetken tietoa, niin hän kuitenkin tunnusti selkeästi bysanttilaisen arkkitehtuurin omaavan omanlaisensa luonteen ja tyylin. Hän ei enää jakanut Estlanderin kannattamia periaatteita siitä, että klassinen taide ja renessanssi olisivat jonkinlaisia aloituspisteitä, joista käsin muita ajanjaksoja voitaisiin analysoida ja luokitella.¹³⁸

Tikkanen toi myös vahvasti esiin sen, että venetsialaiset eivät pitäneet keskiajan arkkitehtuurin kehityksestä Euroopassa. Venetsian lähettyvillä sijaitsi eräs keskiajan keskuksista, Padova, johon Tikkanen kertoi venetsialaisten omaa kaupunkiansa verranneen: *Venedigt tycktes als icke bekymra sig om huru man bygde i Padua.*¹³⁹ Venetsialaiset kokivat Tikkasen mukaan goottilaisen arkkitehtuurin raskaaksi, eivätkä halunneet sellaista kaupunkiinsa.

*Den gotiska byggnadstilen beror på ett strängt system. som utgående från konstruktionen konsekvent utvecklar sig ända ut i dekorationens detaljer. men venetianarne bekymrade sig aldrig synnerligt om den arkitektoniska följdriktigheten. Hvad de sökte var blott den rent yttre effekten, Därför upptogo de afven ur gotiken endast några godtyckligt valda dekorativa former, hvilka de lika godtyckiligt ombildade och instälde i ett främmande sammanhang.*¹⁴⁰

Venetsialaiset eivät halunneet raskaaksi koettua arkkitehtuuria, vaan keveämpää ja siten kaupunkiinsa sopivampaa. Toisaalta nykytutkimuksen valossa varhaisgotiikan ajanjakso ei ollut alkanut vielä Pyhän Markuksen kirkon suunnitteluvaiheessa, siten se ei ole ainakaan vaihtoehtona voinut toimia valitulle bysanttilaistyyliille.¹⁴¹ Sen sijaan Tikkasen mainitsemasta tyylistä ehkä

¹³⁶ Harris 2015, 199-202.

¹³⁷ Toivanen-Kola Toivanen 2007, 76. Muun muassa Tarantossa sijaitsevassa Castello Aragonessa voi nähdä bysanttilaisen vallan aikakauden arkkitehtuuristen muutosten muodossa, joiden päälle rakennettiin taas eri tavoin uusien valloittajien saadessa linnoituksen. Oma vierailuni kevät 2016 ja kevät 2017.

¹³⁸ Vakkari 2007, 56, 78. Tikkanen kirjoitti eräässä kirjeistään Estlanderille toivovansa, että voisi jonain päivänä kirjoittaa kirjan Italian taiteen tyyleistä ja niiden historiasta.

¹³⁹ Tikkanen 1891, 12.

¹⁴⁰ Tikkanen 1891, 14.

¹⁴¹ Varhaisgotiikka näyttäisi alkaneen 1140-luvun tienoilla. Tätä ennen eurooppalaista rakentamista hallitsi paljolti roomalainen tyyli.

parhaana esimerkkinä toimi *Fondaco dei Turchi*, joka rakennettiin 1200-luvun puolen välin tienoilla. Rakennus edusti selkeää bysanttilais-venetsialaista tyyliä, mutta siitä oli löydettävissä aikakaudelle tyypillisiä goottilaisia elementtejä. [Kuva 9].

Voidaan sanoa, että Tikkasen tutkimuksiin ja näkemyksiin päättyi 1800-luvun lopulle kestänyt klassisen arkkitehtuurikäsitteen ja puhtaan pittoreskin tunnetilan hegemonia. Muutosta oli toki osaltaan auttanut ruskinilainen ja morrislainen ajattelu sekä niistä pitkälti johdettu Arts & Crafts-liike, jotka olivat saaneet vankan aseman Suomessa johtaen muun muassa keskiajan arkkitehtuurin ihailuun.

Uudenlainen arvostus näkyi myös mielenmuutoksina, sillä aiemmin lakonisesti bysanttilaiseen ja varhaiskristilliseen arkkitehtuuriin suhtautunut Nyström esitti vuodesta 1912 alkaen luennoillaan tarkan kuvauksen bysanttilaisesta arkkitehtuurista keskittyen sen tuottamiin uusiin innovaatioihin rakennustekniikoissa.¹⁴²

7.3 Idän ja lännen yhdistäjä

Bysantin tutkimuksella on antiikin- ja keskiajantutkimukseen verrattuna suhteellisen lyhyt historia. Klassillisesta filologiasta se eriytyi vasta 1800-luvun lopulla. Keskeisimmät hahmot tässä kehityksessä olivat englantilainen J. B. Bury (1861–1927), venäläinen V. G. Vassiljevskij (1838–1899) ja erityisesti baijerilainen K. Krumbacher (1856–1909). Bury toimi Cambridgen uuden ajan historian professorina ja Vassiljevskij Venäjän keskiajan historian professorina Pietarissa. He avasivat historioitsijoina bysantinistiikan hallinto- ja sosiaalishistoriallista tutkimuskenttää merkittävästi.¹⁴³

Bysantin tutkimuksen oppiaine, *bysantinistiikka*, perustettiin Münchenissa vuonna 1892 alun perin klassillisen filologian mallin mukaisesti keskiaikaisen kreikan kielen ja kirjallisuuden tutkimuslaitokseksi, *Mittelgriechische Philologie*. Pian nimitykseksi vakiintui *Institut für Byzantinistik*.¹⁴⁴ Siten Tikkasen luennot voidaan nähdä osana laajempaa arvostuksen muutosta, joka vaikutti Euroopassa 1800-luvun lopulla. Bysantin tutkimuksesta oli tullut *salonkikelpoista*. Valtakunta ei enää edustanut vain jonkinlaista idän ja lännen yhdistelmää, kokoelmaa vaikutteita, vaan se nähtiin yhdistäjänä, sulauttajana. Bysantista muotoutui jopa ihailun kohde, jota omittiin omia tarkoituksia varten. Tästä yksi parhaista esimerkeistä löytyy Tukholmasta, Ruotsista.

¹⁴² Tuomi 1996, 31.

¹⁴³ Hakkarainen, Mika. 1997. Tieteessä tapahtuu -verkkójulkaisu.

¹⁴⁴ Hakkarainen 1997. Tieteessä tapahtuu -verkkójulkaisu.

Vuonna 1921 ruotsalainen taiteilija Einar Forseth (1892-1988) matkusti Sisiliaan perehtyen erityisesti sen bysanttilaiseen historiaan. Forseth vieraili muun muassa Monrealen sekä Cefalun katedraaleissa tehden tarkkoja muistiinpanoja sekä luonnoksia näkemästään. Pian tämän jälkeen Forseth suunnitteli vuonna 1923 valmistuneen Tukholman kaupungintalon sisätilojen koristelua. Rakennukseen tuli niin kutsuttu *Kultainen sali*, jonne astuessaan ei voi välttyä bysanttilaisuuden vaikutuksen kokemukselta. Salin toista päätä koristaa suuri mosaiikki, *Mälardrottningen*.¹⁴⁵

Arkkitehti Ragnar Österberg (1866-1945) aloitti kaupungintalon suunnittelun jo vuonna 1903. Suunnittelutyönsä aikana hän vieraili pariin otteeseen Italiassa, muun muassa Venetsiassa, missä hän erityisesti piti Dogen palatsin arkkitehtuurissa sisäpihasta, josta halusi ottaa mallia. Ajan hengen mukaan kansallista perintöä suunnittelemaansa malliksi Österberg haki Gripsholmenin linnasta. Tukholman kaupungintalo valmistui lopulta vuonna 1923 ja siinä on nähtävissä vaikutteita useammasta eri tyylistä. Päällimmäisenä on kuitenkin nähtävissä selkeä Arts & Crafts -liikkeen vahvistama kansallisromanttinen ajattelu.¹⁴⁶

Kaupungintalon sisätiloista voi sanoa huokuvan kesiajan ihailun. Erityisesti huomio kiinnittyi omalla vierailullani tiettyihin pieniin detaljeihin, jotka tuntuivat hyvin tutuilta.

Kaupunginhallituksen salin katossa oli puukehikko, jollainen on muun muassa Cefalun ja Monrealen katedraaleissa. On selvää, että Sisiliassa nämä kehiöt liittyivät kattorakenteiden tukemiseen, mutta lähes 800 vuotta myöhemmin rakennustekniikoiden kehittyttyä heräsi kysymys siitä, että oliko Österberg, jolle Sisilian *bysanttilaiskirkot* olivat myös tuttuja, pyrkinyt kopioimaan rakenteita vain luodakseen samankaltaisen kokemuksen.

Kultaisessa salissa ei voinut välttyä ajatukselta *bysanttilaiseen basilikaan* astumiselta. Vaikka seinien mosaiikit eivät sinänsä ole uskonnollisia, kuten bysanttilaisissa kirkoissa, niin niillä oli pyritty samaan; tarinankerrontaan.¹⁴⁷ Erityisesti toisen päätyseinän *Mälardrottningen* sävähdytti. Keskellä mosaiikkia oli olento, joka istui pehmustetulla tuolilla pitäen toisessa kädessään kruunua ja toisessa valtikkaa sekä sylissään Tukholman kaupunkia pitäen. Mosaiikin tausta kuvasi selkeästi maailmaa sisältäen erilaisia rakennuksia, joiden perusteella maailman saattoi jakaa itään ja länteen. Idässä näkyi selkeästi muun muassa Hagia Sofian siluetti lisättyine islamilaisine minareetteineen.¹⁴⁸ Keskiössä ollut *Mälarenin kuningatar* voitiin siten nähdä eräänlaisena idän ja

¹⁴⁵ Bullen 2003, 12-13.

¹⁴⁶ Pihl Atmer 2011, 61, 92.

¹⁴⁷ Mosaiikkien aiheet kumpusivat ruotsalaisista mytologioista romantiikan hengen mukaisesti.

¹⁴⁸ Länttä kuvastivat muun muassa symboliset Pariisin Eiffel-torni sekä New Yorkin Vapauden patsas.

lännen yhdistäjänä; porttina idän ja lännen välillä. Tästä heräsi aika merkittävä kysymys mieleeni siitä, mistä tämä teema oli taiteilijan mieleen noussut.¹⁴⁹ [Kuva 10].

Monrealen katedraalin rakennustyöt Palermon lähettyvillä aloitettiin vuonna 1174. Se valmistui ensi asuunsa noin vuoden 1180 tienoilla, jolloin sen kappeli sai ensimmäiset mosaiikkinsa. Vuosien aikana katedraali on saanut useampia lisäosia. Arkkitehtuurista voi löytää normanni-, bysanttilais- ja arabivaikutteita, mikä on tyypillistä sisilialaisessa vanhassa arkkitehtuurissa, sillä saari oli kaikkien näiden tahojen vallan alaisena keskiajalla.

Kappelin erääseen syvennykseen valmistui mosaiikki Pyhästä Pietarista. Siinä oli myös selitys siitä, miksi Ruotsissa Tukholmassa sijaitsevan mosaiikkiteoksen keskusolento oli niin tutun oloinen itselle. Monrealen Pyhä Pietari istui pehmustetulla tuolilla, toisessa kädessään hänellä oli kirja, mutta toinen käsi on ojennettuna sormet hivenen oudossa asennossa. Hahmo muistutti erehdyttävän paljon istumisasennoltaan, ja taiteilijan tavassa esittää henkilöä, toista teosta, jonka olin nähnyt, Mälarenin kuningatarta; representaatiota Monrealen katedraalin Pyhästä Pietarista. Saman huomion teki myös J. Bullen, joka vielä huomatti kruunun Mälarenin kuningattaren kädessä olevan tyyliytään bysanttilainen hallitsijan kruunu.¹⁵⁰ [Kuva 7]. Teosta katsellessa ei voi välttyä siltä tunteelta, että Forseth tarkoituksellisesti käytti Monrealen katedraalin *Pyhä Pietaria* mallinaan tehdessään *Mälarenin kuningatarta*.

Kun tarkastelee Forsethin teoksen sanomaa, niin pohdintaa synnyttää myös se, millä tavoin Tukholma on ollut keskeinen kaupunki idän ja lännen välillä historian saatossa. Jos vertailukohteeksi otetaan Konstantinopoli, niin on erittäin kiistatonta, että jälkimmäisen sijainti ja historia antavat huomattavasti suuremman syyn kutsua kaupunkia *portiksi idän ja lännen välillä*. Tämä näkemys oli jo saanut runsaasti jalansijaa 1920-luvulla, eikä varmastikaan ollut vieras Österbergille ja Forsethille, joilla molemmilla oli paitsi matkailutausta, niin myös laaja verkosto ulkomailla aikakauden arkkitehteihin, tutkijoihin ja taiteilijoihin.

Österberg oli tehnyt vakuuttavaa työtä Ruotsissa Arts & Crafts -liikkeen eteen ja oli käynyt opintomatalla muun muassa Englannissa ja Italiassa vuosina 1896-1899. Hän myös kirjoitti paljon aiheesta ja eräs hänen tekstejään paljon lukenut henkilö oli William B. Yeats. Yeats oli puolestaan ollut William Morrisin ystävä miehen kuolemaan saakka (1896) ja jakoi yhtä innostuneen kiinnostuksen keskiaikaa ja erityisesti Bysanttia kohtaan. Morrisin mielenkiinto Hagia Sophiiaa

¹⁴⁹ Vierailin pro gradun -tekemisen aikana Tukholman kaupungintalolla keväällä 2017 sekä keväällä 2018.

¹⁵⁰ Bullen 2003, 12. Omat vierailuni Monrealen katedraalissa tapahtuivat elokuussa 2016 ja elokuussa 2017 kerätessäni aineistoa pro gradu -työtäni varten.

kohtaan oli alkanut vuonna 1878¹⁵¹, mutta eurooppalaisen poliittisen tilanteen tähden hän ei koskaan päässyt vierailemaan paikan päällä. Hän kuitenkin tutki Hagia Sophiia käsillä olevan aineiston sekä erityisesti valokuvaaja Robertsonin otosten pohjalta. Bysanttiin hän oli jo perehtynyt aiemmin. Yeats, joka ihaili Morrisia ja hänen ajatuksiaan, oli siten ammentanut nuoruudestaan lähtien keskiajan ihailun henkeä, joka yhä enenevässä määrin alkoi kohdentua Bysanttiin.

Vuonna 1923 Yeats voitti kirjallisuuden Nobel-palkinnon ja hänet kutsuttiin palkintoa vastaanottamaan juuri valmistuneeseen Tukholman uuteen kaupungintaloon. Yeats haltioitui rakennuksesta kehuen sitä *parhaimmaksi ruotsalaisen taiteen saavutukseksi ja tärkeimmäksi modernin Euroopan rakennukseksi*.¹⁵²

Jo seuraavana vuonna Yeats lähti Sisiliaan katsomaan samoja paikkoja, joita Forseth oli kiertänyt valmistautuessaan *Kultaisen salin* koristamiseen. Yeats kävi Ravennassa sekä Sisiliassa vierailen kaikissa merkittävimmissä bysanttilaisen arkkitehtuurin kohteissa Italiassa lukuun ottamatta Venetsiaa. Matkan vaikutus Yeatsiin oli hyvin vahva ja pysähtyessään kotimatallaan Caprin saarella hän kirjoitti seuraavasti;

I think if I could be given a month of Antiquity and leave to spend it where I chose, I would spent it in Byzantium a little before Justinian opened St Sophia and closed the Academy of Plato. In early Byzantium ... religious, aesthetic and practical life were one, that architect and artificer spoke to the multitude and the few alike. The painter, the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of sacred books were almost impersonal.

Yeats näki Bysantin valtakunnan utopistisen yhtenäisenä tavalla, jonka hengen saattoi tavoittaa lukiessa joitakin vuosikymmeniä aikaisemmin julkaistuja Ruskinin teoksia.

We want one man to be always thinking, and another to be always working, and we call one a gentleman, and the other an operative; whereas the workman ought often to be thinking, and the thinker often to be working, and both should be gentlemen, in the best sense. As it is, we make both ungentle, the one envying, the other despising, his brother; and the mass of society is made up of morbid thinkers and miserable workers. Now it is only by labour that thought can be made healthy, and only by

¹⁵¹ Mielenkiinto heräsi ilmeisimmin kyseisenä vuonna Morrisin tekemän Italian -matkan myötä, jolloin hän vieraili Venetsiassa ja Ravennassa, sillä aiempi vuoden 1873 matka oli kohdistunut Firenzeen ja Sienaan. Nelson 2004, 112.

¹⁵² Bullen 2003, 10; Yeats 1925, 28-29. Ruotsissa rakennus ei kaikkia miellyttänyt ja sitä jopa vaadittiin purettavaksi heti valmistumisensa jälkeen *vanhentuneena* arkkitehtuurina.

*thought that labour can be made happy, and the two cannot be separated with impunity.*¹⁵³

Jos Ruskinilla ei ollut vielä omana aikanaan kohdetta, tiettyä kulttuuria, johon ajatuksensa yhdistää, niin Yeats teki sen hyvin voimakkaasti omista teksteissään.¹⁵⁴ Bysantti ei ollut enää vain kokoelma ja yhdistelmä erilaisia idän ja lännen teemoja, vaan eräänlainen fuusioija, niin maantieteellisesti kuin ajassa. Bysantti oli antiikin ja modernin yhdistäjä; esikuva, jota Forseth käytti hyväkseen omaan teokseensa Tukholman kaupungintalon *Kultaisessa salissa*.

Vuonna 1928 Yeats julkaisi kaiken kokemansa innoittamana runon *Sailing to Byzantium*. Bysantti sai viimeinkin arvokkuutensa, kauneutensa ja loistonsa takaisin.

I

*That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees,
—Those dying generations—at their song,
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas,
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect.*

II

*An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.*

¹⁵³ Ruskin 2007 (1851), 169.

¹⁵⁴ Yeats oli Morrisin hyvä ystävä ja jakoi ajatusta Bysantin eräänlaisesta ylivermaisyydestä. Siten Morris asetteli jo omana aikanaan Ruskinin kuvailemaa *maailmaa* Bysantin ylle.

III

*O sages standing in God's holy fire
 As in the gold mosaic of a wall,
 Come from the holy fire, perne in a gyre,
 And be the singing-masters of my soul.
 Consume my heart away; sick with desire
 And fastened to a dying animal
 It knows not what it is; and gather me
 Into the artifice of eternity.*

IV

*Once out of nature I shall never take
 My bodily form from any natural thing,
 But such a form as Grecian goldsmiths make
 Of hammered gold and gold enamelling
 To keep a drowsy Emperor awake;
 Or set upon a golden bough to sing
 To lords and ladies of Byzantium
 Of what is past, or passing, or to come.¹⁵⁵*

8. POHDINTA

Tämän työn lähtökohtana oli pyrkimykseni löytää vastauksia siihen, kuinka bysanttilaista arkkitehtuuria tulkittiin eri aikakausina ja mitkä tekijät sekä ilmiöt vaikuttivat eri aikakausina tehtyihin tulkintoihin ja ymmärryksen syntymiseen.

Käymäni aineiston pohjalta syyt voidaan mielestäni jakaa kolmeen eri osaan, joita ovat:

- 1) Asenteet ja ihanteet.

¹⁵⁵ Yeats 1928. Poetry foundiaton -verkkosivusto.

2) Tiedon määrä ja hegemonia.

3) Kirjallisuus.

Näillä kaikilla osa-alueilla on toki yhteys toisiinsa, joten ne ovat enemmänkin lähestymiskulmia kuin erillisiä, itsenäisiä osa-alueita.

8.1 Asenteet ja ihanteet

Ehkä merkittävin syy Bysantin arvostuksen puutteessa oli yleinen asennoituminen sitä kohtaan. Bysantti ajautui länsieurooppalaisten silmissä osaksi *orienttia*, ulkopuoliseksi, eikä sitä nähty osana eurooppalaista kulttuuriperintöä, vaan ennemminkin sen omijana ja kopioijana.

Arvostuksen puutteen syyt ovat vaihdelleet eri aikoina. Varhaiskristillisyyden aikana tapahtunut Rooman jakautuminen ja myöhempi niin kutsuttu *suuri skisma* jakoivat Euroopan itään ja länteen, niin maallisesti kuin hengellisesti. Länsi-Rooman valtakunnan romahdettua itä-Rooma pyrki saamaan valloitetuja alueita takaisin aina keskiajalle asti. Tuona aikana kuitenkin useiden länsieurooppalaisten valtioiden syntyhistorian nähtiin alkaneen, joten itä-Roomasta eli Bysantista kehkeytyi vihollinen. Tästä näkökulmasta ajatellen ei ollut siten ihme, että esimerkiksi kreikan kielen taito hävisi lännestä. Katolinen länsi yksinkertaisesti erkaantui ortodoksisesta idästä, mikä näkyi muun muassa historiankirjoituksessa.

Mielenkiintoista oli kuitenkin se, että renessanssin aikakauden voidaan sanoa ainakin jollain tavoin lähentäneen lännen suhdetta Bysanttiin. Siitä kiinnostuttiin nimenomaan antiikin kreikkalaisen perinnön tähden, mutta tätäkin lähentymistä pyrittiin nopeasti estämään viemällä kunnia renessanssista nopeasti Italiaan ja länsi-Eurooppaan. Tosiasia kuitenkin oli, että Bysantilla voidaan sanoa olleen jonkinlainen rooli renessanssin synnyssä.

Lähentyminen oli enemmänkin pyrkimystä käyttää hyväksi Bysantin kulttuuriperintöä, johon muun muassa antiikin kreikkalaiset tekstit kuuluivat. Bysantti häivytettiin näkymättömiin, eikä sitä nähty kuin antiikin kreikkalaisen perinnön vaalijana. Perinnön, joka piti kuin pelastaa renessanssin hengessä Bysantin sekä myöhemmän ottomaanien valtakunnan vaikutuksilta. Venetsian merkitystä ei ehkä ole tässä asiassa täysin ymmärretty, mutta se oli avainasemassa lännen ja idän välisten suhteiden rakentamisessa.

Lopullisen tuomion antoi valistusajan hurmoshenkisyyttä lähennellyt klassismin ihailu. Bysantti pyrittiin lopullisesti erottamaan eurooppalaisesta kulttuuripiiristä siirtämällä se osaksi orienttia. Kreikkaa puhunut kansa, joka koki itsensä roomalaiseksi, ei enää ollut millään tavoin roomalainen, vaan siitä muokattiin omanlaisensa *bysanttilainen* kulttuuri; vastakohta kaikelle sille, mitä

valistusaika arvosti. Näyttäisi siltä, että kun 1700-luvulla vallinnut klassismin henki ajoi kiivaasti yhteiskuntaa kohti antiikin kreikkalaista yhteiskuntaa, niin bysanttilainen kulttuuri nähtiin vastakohtaisesti kasvaneen siitä pois päin, ulkopuolelle. Siten Bysantin määrittelyä käytettiin vallan välineenä; oma ylemmydentunto ohjasi mustamaalauksen keinoin oman paremmuuden esittämistä.

1800-luvulle tultaessa asenteissa alkoi tapahtua muutoksia. Bysantti ei ollutkaan enää *barbaarivaltakunta*, vaan se nähtiin jo muun muassa jonkinlaisena varhaiskristillisen kirkkoarkkitehtuurin jatkajana, johon haluttiin tavalla tai toisella linkittyä. Niin saksalaiset kuin ranskalaiset pyrkivät todistelemaan omilla alueillaan sijainneiden rakennusten avulla yhteyden olemassaoloa. Tässä todistelussa ei ollut päättelyn pätevyydellä saati arkkitehtuurilla itsellään aina todellista merkitystä, vaan tarkoitus oli jollain tavoin osoittaa oman kansakunnan paremmuutta ajan hengen mukaisesti, kuten muun muassa Schnaasen esitti ylistäessään saksalaisten kansojen ylivertaisuutta.

Toisenlainen arvo syntyi keskiajan ihailun kautta, missä huomio kiinnittyi kaikkeen siihen, mikä ei mahtunut klassismin sääntöihin. Keskiajan arkkitehtuuria ihasteltiin pittoreskina, eikä oikeastaan ollut väliä, mitä tyyliä se edusti. Arvostus kohdistui rakennuksiin itseensä Ruskinin tekstien hengessä. Tyylien erottelu oli ylimalkaista, eikä erottelu perustunut faktoihin, vaan enemmänkin tunteisiin. Tunteellis-esteettinen kokemus tuotti arvon, josta bysanttilainen arkkitehtuuri sai oman osansa goottilaisen ja roomalaisen arkkitehtuurin ohella.

1800-1900 -luvun taitteessa nähtiin selkeä muutos, josta Tikkanen teksti ovat oiva esimerkki. Tikkanen ei pyri enää osoittamaan bysanttilaisen arkkitehtuurin rakentuneen jotenkin antiikin kreikkalaisesta traditiosta, vaan asemoi sen omaksi arkkitehtuurityylikseen; tyyliksi, joka kelpasi muille, kuten venetsialaisille. Teksteistä käy myös ilmi selkeä kulttuuristen käytänteiden, tapojen, taiteen ja arkkitehtuurin liikkuminen eri alueiden välillä, joka tuotti uudenlaisia variaatioita paikallisesti. Hän totesi *venetsialaisten tuoneen bysanttilaisen arkkitehtuurin kaupunkiinsa* soveltaen sitä omiin tarpeisiinsa sekä rakentaneen Pyhän Markuksen kirkon bysanttilaiseen traditioon. Oma itsenäinen arvo syntyi nimenomaan siten, ettei Tikkanen enää pyrkinyt muun muassa Estlanderin tavoin, asettamaan Pyhän Markuksen kirkkoa jonkin muun tyylin ahtaisiin muotteihin.

Lopulta Bysantin arvostus nousi huippuunsa runoilija Yeatsin tuotannon sekä useiden arkkitehtien ja taiteilijoiden myötä. Bysantti oli kuitenkin edelleen myyttien kohde, jota ei kuitenkaan vielä tunnettu hyvin. Siten tarinankerronnan ja taianomaisten mosaiikkien kautta luotiin kuvaa valtakunnasta, jossa kaikki olisi ollut täydellistä ja lumoavaa. Idän ja lännen yhdistelmästä

muotoutui idän ja lännen yhdistäjä, josta haluttiin ottaa mallia. Vaikka Bysanttia haluttiin näin irrottaa orientista ja lähentää Eurooppaan, niin myyttisyys jätti sen kuitenkin jonnekin välimaastoon, idän ja lännen väliin.

8.2 Tiedon määrä ja hegemonia

Arvostus ja ihailu useimmiten ohjaavat myös tiedon etsimistä sekä hegemonioiden muodostumista. Antiikin Kreikan ihailun voinee sanoa alkaneen länsi-Euroopassa renessanssin aikana, joka johti siihen, että kaikki sen päälle Bysantin valtakunnan alueella rakentunut oli ylimääräistä.

Merkityksellistä mielenkiinnon kohdistumisessa oli tietenkin se, että antiikin tekstit olivat kadonneet länsi-Euroopasta, joten tiedonhalu kohdistui ensisijaisesti niihin. Kiinnostus kohdistui palaamiseen antiikin Kreikan ja Rooman loistoon, ei Bysantin valtakunnan kehittymiseen Rooman valtakunnan raunioista. Tiedon saamista myös rajoitti Konstantinopolin valtausta seurannut Bysantin valtakunnan romahdus. Ihmisillä ei ollut enää suoraa käsitystä siitä, millainen Bysantiksi nimetty itä-Rooman valtakunta oli ollut. Hallinto oli alueella siirtynyt ottomaanien käsiin ja alue paljolti sulkeutunut sen seurauksena.

Toisaalta näytti myös osin siltä, että Bysantin merkitystä ei haluttu tuoda esiin. Tämä näkyi muun muassa Vasarin teksteistä. Bysanttilaiseen traditioon haluttiin tehdä kiivaasti eroa, vaikka vaikutteista oli kiistattomia todisteita ainakin nykytiedon valossa. Haluttiinko renessanssi nimenomaan nähdä Italiasta alkaneeksi, kuten useissa yhteyksissä asiasta mainitaan. Se selittäisi haluttomuutta tutkia Bysantin merkitystä, vähättelyn ilmenemistä ja halua siirtää se osaksi orienttia.

Gadamerin ajatuksia seuraten tulkinnan ja ymmärtämisen kohdalla jonkin asian tai ilmiön rakentuminen tapahtui nimenomaan tradition välittämien ennakkoluulojen pohjalta. Tietoa hankittiin nimenomaan antiikin Kreikasta ja ennakkoluuloja sekä -oletuksia asetettiin Bysantin suuntaan. Nämä ennakkoluulot ja -oletukset pysyivät sitkeinä ja kulminoituivat 1700-luvulla muuna muassa Voltairen, Montesquieun ja Gibbonin teksteissä. Kun arvo annettiin vain klassiselle traditiolle, niin se synnytti myös ideaalin, johon kaikkea muuta pyrittiin vertaamaan. Tämä tuli vahvasti esiin Palmstedtin sekä Ehrensvärdin teksteistä, jotka molemmat pyrkivät nimenomaan etsimään Pyhän Markuksen kirkosta kreikkalaisuutta, muu ei kelpannut; se oli arvotonta, barbaarista.

Antiikin Kreikan ja Rooman tutkimus oli myös hyvin laajaa; tietoa hankittiin runsaasti ja sitä sovellettiin sekä kehitettiin jo renessanssin aikana esimerkiksi Palladion ja Brunelleschin kaltaisten arkkitehtien toimesta. Tämä kaikki vaikutti 1700-luvun uusklassisessa ilmapiirissä Pompeijin

löydösten kera tehden antiikin Kreikasta tavoiteltavan ideaalin, jota kohti Winckelmannin johdolla haluttiin laajasti pyrkiä. Koko *kauneuden* -käsite valjastettiin palvelemaan uusklassismin henkeä.

Näin syvään juurrutettu klassismin ihailu ja siitä syntynyt hegemonia johtivat lopulta siihen, että kaikkea verrattiin antiikin klassisesta traditiosta saatuihin tietoihin ja niiden avulla rakennettuun ideaaliin. Yhteiskunta rakentui lopulta muun muassa taiteen ja arkkitehtuurin saralla puhtaasti klassisen tradition pohjalle, joka oli kuin aloituspiste, johon tuli palata, jos ideaali hämärtyy tai muuttuu. Syntyi hegemonia, joka ylhäältä päin asetti vaatimukset; kuinka nähdä ja kokea. Tämä ilmeni hyvin Winckelmannin tavassa kirjoittaa; hän ohjeisti lukijoitaan, jottei poikkeamia ilmenisi.

1800-luvun alkua leimasi uudenlaisen tiedon halu. Ranskan vallankumousta seurannut nationalismien henki sai kansakunnat heräämään ja etsimään omia juuriaan. Koska arkkitehtuurin saralla tietoa oli yllin kyllin siitä, että klassinen traditio juonsi juurensa antiikin Kreikasta ja Roomasta, niin mielenkiinto kohdistui siitä poikkeavaan; johonkin, jonka voisi sanoneen kehittyneen ja muokkautuneen oman kulttuurin piirissä. On mielenkiintoista havaita, että antiikin traditio silti nähtiin vielä paljolti alkupisteenä, josta *omaksi* koetun arkkitehtuurin haluttiin osoittaa kehittyneen. Tähän tarkoitukseen valjastettiin bysanttilainen arkkitehtuuri; osoittamaan omalla kulttuurialueella rakennettujen rakennusten yhteys varhaiskristilliseen ja antiikin rakennustraditioihin.

Nämä pyrkimykset olivat kuitenkin hajanaisia ja kärsivät tiedon puutteesta, eivätkä ne saaneet sellaista asemaa kuin mikä klassismilla oli ollut. Tiedon voidaan ennemminkin sanoa pirstaloituneen 1800-luvulla, kun vaihtoehtoisia selityksiä etsittiin goottilaisen ja romaanisen arkkitehtuurin synnylle; mistä vaikutteet olivat tulleet ja miten. Bysanttilainen arkkitehtuuri esiteltiin myös usein goottilaisena tai päinvastoin. Tämä sekaannus lienee perintöä renessanssin ajalta, jolloin saatettiin kaikkea klassisesta traditiosta poikennutta pitää goottilaisena.

Herääkin kysymys siitä, että voisiko Fossatin veljesten sekä Salzenbergin töiden epäonnistuminen tiedon esittämisessä 1850-luvun puolella välissä johtua nimenomaan siitä, että he pyrkivät esittämään Hagia Sophiassa näkemänsä klassisen tradition kautta.

Myöskään Ruskin ja Arts & Crafts -liike eivät niinkään lisänneet tietoa, vaan enemmänkin vahvistivat uudenlaista ajattelua sekä vastasivat uudenlaiselle tarpeelle, joka oli syntynyt kansallisromanttisen heräämisen pohjalta. Keskiajan arkkitehtuuria haluttiin muokata ja soveltaa omiin alueellisiin traditioihin. Muutokset tapahtuivat kuitenkin hitaasti ja esimerkiksi Engelin vahvassa otteessa ollut Helsinki pysyi pitkään 1800-luvun puoleen väliin asti kaupunkina, jota hallitsi uusklassinen rakentaminen.

Tiedon vähäisyydestä 1800-luvun loppupuoliskolla kertoivat myös Estlanderin ja Söderhjelminkin tekstit. Estlander edelleen pyrki asettamaan Pyhän Markuksen kirkkoa klassisen tradition muottiin. Söderhjelm taas toisti fraasia siitä, ettei kirkko ollut kaunis, vaan ennemminkin pittoreski, minkä voidaan nähdä olevan jäänne uusklassismin kauneuden määritelmästä; tradition ulkopuolelle jäävä ei ole enää kaunis, mutta voidaan kokea romantiikan hengessä *tunteellis-esteettisenä* kokemuksena, pittoreskina. Vaikka uusklassismin hallitsevaa asemaa pyrittiin murtamaan, niin se ei tapahtunut ymmärryksen perustuksia muuttamalla, vaan kiertotietä; pittoreskin käsitteen luomisella, uudenlaisen kokemuksen hyväksyttämällä. Romantiikka ei siten muuttanut jäykkää kauneuden käsitystä, vaan nosti rinnalle henkisyuden, kuvainnollisuuden. Sillä voitiin kuvata kaikkea sitä kauneutta, joka ei mahtunut klassisen tradition määrittelemän *kauneuden* -käsitteen sisään.

Tieto oli myös eräällä tavalla vääristynyttä aikakauden paradigmojen tähden. Yksi merkittävimmistä oli ilman muuta se, että arkkitehtuuri nähtiin kehityskulkuna. Bysanttilainen, goottilainen ja roomalainen arkkitehtuuri haluttiin lähes väkisin nähdä jonkinlaisina klassisen tradition muokkautuneina versioina, jopa täydellisyteen asti. Tietoa vääristi osaltaan kansallisromanttinen henki, jolla oikeastaan pyrittiin osoittamaan olemassa oleva yhteys antiikkiin; yhteys, johon klassismi oli nojannut. Tämä selitti osin romantiikan aikakauden vajavaista kykyä tuottaa klassisen tradition paradigmojen muutoksia.

Vasta Tikkanen osasi murtaa klassisen tradition ylivaltaa asettamalla bysanttilaisen arkkitehtuurin omaksi, itsenäiseksi tyylikseen. Hän ei pyrkinyt etsimään Venetsiasta kreikkalaisuutta, vaan totesi venetsialaisten tuoneen bysanttilaisen arkkitehtuurin kaupunkiinsa ja muokanneen sitä tarpeisiinsa. Hän siten tunnisti perustan, josta tiedon etsimisen saattoi aloittaa. Tikkanen laski teorioiden muodostuksen konkretian tasolle todetessaan, etteivät venetsialaiset halunneet arkkitehtuuria, jota löytyi Padovasta. Lähtökohtana olivat siten venetsialaisten omat kokemukset ja omat traditiot; eivät klassiset antiikin Kreikan ja Rooman traditiot. Tietoa tulisi hakea kohdennetusti, ei vertailemalla kaikkea rakennettuun *ideaaliksi* koettuun. Gadameria mukaillen Tikkanen onnistui purkamaan ennakkoluuloja sekä -oletuksia, eikä siten siirtänyt niitä enää eteenpäin tiedon hakemisen, tulkintojen ja ymmärtämisen tulpiksi.

Toinen tapa määritellä jonkin asian ymmärtämistä on katsoa, kuinka sitä osattiin soveltaa. Jos ajatellaan *pendentiivi* -rakennetta, niin sen standardoiminen yksikupoliseen rakennukseen tapahtui 1880-1890-lukujen taitteen tienoilla.

8.3 Kirjallisuus

Kirjallisuudella oli merkittävä vaikutus tiedon levittämisessä; millainen tieto pääsi kirjoihin ja miksi. Vielä 1600- ja 1700-luvulla kirjoitus- ja lukutaito olivat verrattain harvinaisia, yläluokan etuoikeuksia. Kirjoja oli vähän ja ne olivat kalliita. Matkoja tekivät aatelisto, jotka omasivat koulutuksen. Heistä useat kirjoittivat tekstejä, joista osa pääsi kirjoiksi asti. Teoksia julkaisseet omasivat siten jonkinlaisen erityisen yhteiskunnallisen aseman, mikä näkyi tekstien arvostuksena yli ammatti- ja asiantuntijuusrajojen. Tämä selitti esimerkiksi sitä, miksi Gibbonin, Voltairen ja Montesqueiun teksteillä oli niin voimakas vaikutus. Heillä oli kirjoittajina myös kirjallisen tuotannon tuoma yhteiskunnallinen asema. Tästä voidaan myös sanoa Ehrensvärdin nauttineen.

1700-luvun matkailijoiden matkapäiväkirjoja julkaistiin usein kirjoina matkojen jälkeen. Näin tapahtui muun muassa Ehrensvärdin, Palmstedtin ja Goethen kohdalla. Kaikilla oli asema aikakautensa yhteiskunnassa, minkä tähden heidän sanoillaan oli painoarvoa. Von Beskow nosti jopa Ehrensvärdin Winckelmannin rinnalle taiteentuntijana.

Palmstedt arkkitehtinä omasi painoarvoa osaamisensa tähden, mutta 1700-luvun yhteiskunnassa ammattien rajat kritiikin esittämisessä olivat häilyvät. Tämä tuli esiin siinä, miten korkealle Ehrensvärdin ja Goethen mielipiteitä arvostettiin; heidän puoleensa käännyttiin. Goethe esitti kokemuksiaan käyttäen apunaan Volkmannin teoksia. Hän toisti klassismin traditiota pysyttäytyen aikakauden käytänteessä; mitä nähdä ja miten kokea. Ehrensvärdin ja Palmstedtin tekstit heijastivat samalla tavoin pyrkimystä löytää jotain, mitä etsittiin; antiikin klassista traditiota.

Uusklassisen ajan yhteiskuntaa leimasi eräänlainen klassismin sääntöjen sisäänkoodaus. Kaikkea verrattiin antiikin Kreikkaan sekä Roomaan ja se näkyi kirjallisuudessa. Se läpäisi niin kauno-, matka- kuin historiankirjoituksen. Sitä käytettiin klassismin ylistämiseen ja Bysantin mustamaalaamiseen. Kirjallisuudella luotiin musta aukko, johon Bysantti pudotettiin, eikä se ole sieltä selvinnyt täysin pois vielä tänäkään päivänä.

Lewanin huomio kirjallisuudessa esitettyjen johtopäätösten pinttyneestä toistamisesta ja periytyemisestä sukupolvelta toiselle, näkyi selkeästi läpi 1700- ja 1800-lukujen. Se johti tiettyyn tapaan katsoa ja kokea sekä erotella muun muassa rakennusten osia. Tästä oiva esimerkki oli Pyhän Markuksen kirkon näkeminen itäisten ja läntisten aiheiden yhdistelmänä.

Toinen mielenkiintoinen traditio oli katsomiseen ja kokemiseen ohjaus. Jos Winckelmann ohjasi lukijoitansa tietynlaiseen tapaan katsoa ja kokea taidetta, niin ei Ruskinin tekstit siinä kohden Winckelmannista poikenneet; tema oli vain muuttunut. Molemmilla oli yhteistä luoda arvojärjestelmä, jota noudattamalla päästiin kohti haluttua ideaalia.

Ruskinista muotoutuikin ehkä 1800-luvun merkittävin erilaisten ajatusten yhteenkokoaja ja kirjoittaja, joka onnistui tuotannossaan yhdistämään eurooppalaisten yhteiskuntien eri alueilla velloneita muutoshaluja ja vaikuttamaan voimakkaasti Arts & Crafts -liikkeen syntymiseen. Kuten käyttämässäni aineistossa tuli ilmi, niin Ruskinin ajatukset eivät olleet täysin uusia, mutta nimenomaan ajatusten kokoajana, hyvänä kirjoittajana ja kirjallisuuden kasvaneen leviämisen kautta ajatukset tavoittivat laajan lukijajoukon saaden suuressa määrin. Ruskinin teemoille etsittiin samaistumiskohteita keskiajan kulttuureista muun muassa Morrisin ja Yeatsin toimesta, jotka suuntasivat katseensa kohti Bysanttia. Tämä osaltaan auttoi bysanttilaisen arkkitehtuurin esiintulemista ja arvostuksen kasvua. Tämäkin muistutti itse asiassa jonkin verran klassismista tuttua alkupisteen etsintää antiikin Kreikasta ja Roomasta.

Myös 1800-luvun lisääntynyt matkailu ja sen tuoma matkakirjallisuus osaltaan auttoivat klassismin ylivallan murtumista. Matkailijoita alkoi houkuttelemaan kaunokirjallisuuden luomat romanttiset kuvaukset esimerkiksi Venetsiasta. Matkakirjallisuus nosti myös aivan uusia kaupunkeja turismin kohteiksi, kuten Ravennan. Siten kirjallisuus ohjasi vahvasti ihmisten tapaa valita matkakohteitaan ja se näkyi eri alueiden suosiossa. Häviäjien joukkoon kuului esimerkiksi Palladion huviloista kuuluisaksi tullut Vicenza. Kirjallisuuden sekä yleistyneiden sanomalehtien voinee sanoa luoneen jo 1800-luvulla *in/out* -ilmiöitä matkailuun. Se näkyi myös Suomessa, kun muun muassa Estlanderin matkakertomuksia julkaistiin Helsingfors Dagbladetissa.

1900-luvun alkuun mennessä kirjoja julkaistiin jo runsaasti. Kirjailijoita alettiin myös palkita, jolloin palkinnon saajien tuotanto sai huomiota ja arvonantoa. Bysantti ja sen historia sai suurta julkisuutta ja etua muun muassa William B. Yeatsin Nobelin palkinnon myötä, kun hän muutama vuosi myöhemmin julkaisi runonsa *Sailing to Byzantium*. Vaikka Bysantin tutkimus ei vielä 1920-luvulla päässyt täyteen vauhtiin, niin sitä kohtaan heräsi kasvava kiinnostus. Ehkä merkittävin asia kirjallisuuden näkökulmasta oli Bysantin valtakunnan ja sen olemassaolon uudelleen määrittely. Bysantti ei ollutkaan enää vain antiikin teemojen kierrättäjä tai kopioija, vaan se nähtiin uudella tavalla porttina idän ja lännen välillä; uuden ja vanhan yhdistäjänä.

LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Arfwidsson, Nils. 1843. *Nord och Söder*. Strödda anteckningar under resor mellan Awasaxa och Vesuven åren 1839-1839. Del 2. Stockholm.

Bullen, J. B. 2003. *Byzantium rediscovered*. Phaidon, Lontoo.

Burke, Edmund 1998 (1757), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Idea of the Sublime and Beautiful*. Oxford University press, UK.

Engel, Ute. 2000. *Neoclassical and Romantic Architecture in England* teoksessa *Neoclassism and Romanticism: Architecture, Sculpture, Painting, Drawings: 1750-1848*. Toimittanut Rolf Toman, Tr. Paul Aston, Peter Barton and Eileen Martin. Könemann Köln.

Gadamer, Hans-Georg (1973/1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 3. erweiterte Auflage. J. C. B Mohr, Tübingen.

Geanakoplos, D. J., 1962. *Greek scholars in Venice*. Harvard University Press, Cambridge..

Hanley, Keith & Hull, Caroline. 2016. *John Ruskin's Continental Tour 1835*. MHRA. Cambridge, UK.

Hirsch, Eric D. (1967). *Validity in Interpretation*. Yale University Press, New Haven.

Hakkarainen, Mika. 2003. "*Bysantti*" – maa jota ei ollut teoksessa *Ikkunoita Bysanttiin*. Toimittanut Toropainen Ritva. Oulun yliopiston kirjaston julkaisuja 54. Oulu.

Kiritšenko, Evgenija Ivanovna 1977. *Moskow: Architectural monuments of the 1830–1910s*. Izdatel'stvo, Moskova.

Kite, Stephen. 2012. *Building Ruskin's Italy*. Ashgate Publishing Limited, Surrey, UK.

Kolbe, Laura. 2004. *Suomen kulttuurihistoria: 5. Viisisataa pienoiselämäkerta*. (Päätoimittaja Laura Kolbe), Tammi, Helsinki.

Krautheimer, R. 1986. *Early Christian and Byzantine Architecture* (4. painos). Penguin books Ltd, Harmondsworth, Middlesex.

Lewan, Bengt (1966). *Drömmen om Italien*. Lund.

- Mango, C. 1978. *Byzantine Architecture*. Academy Editions, Lontoo.
- Miller Lane, Barbara. 2000. *National Romanticism and Modern Architecture: Germany and the Scandinavian countries*. Cambridge University Press. Cambridge, UK.
- Nelson, Robert S. 2004. *Hagia Sophia, 1850-1950*. The University of Chicago Press. London.
- Palmstedt, E. (1927). *Resedagbok 1778-1780*. Utgiven av Martin Olsson. Almqvist & Wiksells Boktryggeri-Aktiebolag, Uppsala.
- Patricios, N. (2014). *The Sacred Architecture of Byzantine*. I.B.Tauris & Co, Lontoo.
- Pihl Atmer, Ann Katrin. 2011. *Stockholms stadshus och arkitekten Ragnar Östberg: drömmen och verkligheten*. Natur & Kultur, Stockholm.
- Ringbom, Sixten. 1998. *Uusgotiikka, teollisuusarkkitehtuuri ja uusrenessanssi*. (Suomennos Valkonen K.) teoksessa Suomen taiteen historia. Keskiajasta nykyaikaan. Miktör, Helsinki.
- Rodley, L. (1994). *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Ruskin, John. 2007 (1887). *The Stones of Venice. Volume II: The Sea stories*. Cosimo Inc., New York.
- Savelyev, Yu. R. 2005. *Vizantiysky stil v architecture Rossii*. Pietari.
- Sitte, Camillo. 2001. *Kaupunkirakentamisen taide*. (Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen: Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentaler Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, 1889.) Suomentanut Jarmo Kalanti. Rakennusalan kustantajat, Helsinki.
- Tikkanen, J. J., 1891. *Venedig och dess konst*. Otava, Helsinki.
- Toivanen, H.-R., 2007. *The Influence of Constantinople on Middle Byzantine architecture (843-1204)*. Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki.
- Tuomi, T., 1996. *Bysanttilainen arkkitehtuuri valtakunnan laidalla*. Tieteessä tapahtuu, 1996(8).
- Vakkari, Johanna, 2007. *Focus on Form J. J. Tikkanen, Giotto and Art Research in the 19th Century*. Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 114. Vammala.

Ward, Clarence, 1915. *Mediaeval Church Vaulting* (kuvitettu painos). Princeton University Press. Princeton.

Vio, E., 2003. *The Architecture teoksessa St. Marks's. The Art an Architecture of Church and State in Venice*. Toimittanut Vio, Ettore. Riverside Book Company, Inc, New York.

Yeats, William, B. 1925. *The Bounty of Sweden*. Dublin.

Painamattomat lähteet

Schulmann, Allan. *Arkkitehtuurin luentomuistiinpanot lukuvuosi 1886-1887*. Yksityinen kokoelma. Kopia filosofian tohtori Timo Tuomi.

Internet-lähteet

Alexander Palace -verkkosivusto, *Pyhän Sophian katedraali*.

<http://www.alexanderpalace.org/palace/sophia.html> , haettu 21.3.2018.

Apostoli Pietarin Museo, Pietari. http://petermuseum.narod.ru/hram/ha_pp_ce.html ,

haettu 24.3.2018.

Byron, George N. G. 2004, (1818). *Childe Harold*. The Project Gutenberg EBook.

<http://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm> , haettu 20.02.2018.

Cage, John. 1980. *Goethe in Art*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles.

https://books.google.fi/books?id=zQMH2seIhtwC&pg=PA148&lpg=PA148&dq=boisseree+and+goethe&source=bl&ots=e1gkZVwOs0&sig=b5y-aPxcvRtbe-9YpfLojK_A4uY&hl=fi&sa=X&ved=0ahUKEwjhpcSfisbZAhXPJ1AKHVicB7oQ6AEIUjAF#v=onepage&q=boisseree%20and%20goethe&f=false , haettu 13.3.2018.

De Caumont, Arcisse. 1830. *Cours d'antiquites monumentales*. Poitiers, Saurin. Pariisi.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114691v/f376.image> . haettu 23.2.2018.

Ehrensward, C. A., 1786. *Resa til Italien 1780, 1781, 1782*. Litteraturbanken SE.

<http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/EhrenswardCA/titlar/ResaTilItalien/sida/29/faksimil> , haettu 11.3.2018.

Encyclopædia Britannica Online Academic Edition. *A. W. N. Pugin*.

<https://www.britannica.com/biography/A-W-N-Pugin> , haettu 13.02.2018.

Encyclopædia Britannica Online Academic Edition. *Camillo Sitte*.

<https://www.britannica.com/biography/Camillo-Sitte> , haettu 12.3.2018.

Estlander, C.G. *Minnen från Venedig*. Helsingfors Dagblad 24.02.1865. Kansalliskirjaston digitaalinen arkisto. <http://digi.kansalliskirjasto.fi/sanomalehti/binding/438430> , haettu 20.04. 2106.

Gilpin, William. 1802 (1768). *An Essay on Prints*. 5. painos. A. Strahan. London, UK.

<https://archive.org/details/essayprints00gilp> . Haettu 11.02.2018.

Hübsch Heinrich. 1828. *In welchem Style sollen wir bauen?* Müller, Karlsruhe. Heidelberg University Library -digitaalinen arkisto. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/huebsch1828/0001/image> . Haettu 20.02.2018.

James, Henry. 1869-1903. *Letters*. The Internet Archive. University of California Berkeley.

https://archive.org/stream/lettersofhenryja01jamerich/lettersofhenryja01jamerich_djvu.txt . Haettu 12.02.2018.

Jameson, Ann 1826. *The Diary of Ennuyée*. Henry Colburn. London, UK. The Internet Archive - digitaalinen kirjasto. <https://archive.org/details/diaryofennuyee00jameuoft> , haettu 14.02.2018.

Jirousek, Charlotte, 1995. *The Arts and Crafts Movement*. Cornell University.

<http://char.txa.cornell.edu/art/decart/artcraft/artcraft.htm> , haettu 13.3.2018.

Hakkarainen, Mika. 1997. *Kadonneen Bysantin etsintä*. Tieteessä Tapahtuu, 15(6).

<https://journal.fi/tt/article/view/58772> , haettu 12.3.2018.

Kansallisbiografia. *Johan Jakob Tikkanen*.

<https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/3666> , haettu 12.4.2018.

Kirichenko, Evgenia. 2012 (1997). *Moscow's Cathedral of Christ The Savior. Its Creation, Destruction, and Rebirth 1813-1997*. Kääntänyt Thomas H. Hoisington Sona S. Hoisingtonin avustuksella.

http://www.thomashoisington.com/pdfs/Moscows_Cathedral_Kirichenko.pdf , haettu 23.3.2018.

Lancaster University. *Ruskin and Turner*.

<http://www.lancaster.ac.uk/fass/ruskin/empi/notes/gsturnerz02.htm> .

Haettu 13.02.2018.

Mallay, Armand. 1838. *Essai sur les églises romanes et Romano-Byzantines du département de Puy-de-Dome*.

https://books.google.fi/books?id=Y5_2G9qq62AC&printsec=frontcover&hl=fi&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false . Haettu 23.2.2018.

McKay, Alex & Matheson C. Susan. *The Trancient Gliance: The Claude Mirror and the Picturesque*. Taitelijä Alex McKayn verkkosivusto.

http://web2.uwindsor.ca/hrg/amckay/Claudemirror.com/Claudemirror.com/Claude_Mirror_Introduction.html . Haettu 01.03.2018.

Merimée, Prosper. 1838. *Essai sur l'architecture religieuse du moyen age julkaisussa Annuaire historique pour l'année Vol. 2* (1838), 283-327.

<https://www.jstor.org/stable/pdf/23399064.pdf?refreqid=excelsior%3A58dbde076d76bb7231d9163eaf48bdb5> . Haettu 23.2.2018.

Museovirasto. Kulttuuriympäristön palveluikkuna -portaali.

https://www.kyppi.fi/palveluikkuna/rapea/read/asp/r_kohde_det.aspx?KOHDE_ID=200961 , haettu 21.3.2018.

Pugin, Augustus Welby Northmore. (1836) 1841. *Contrasts*. 2. painos. Charles Dolman, London, UK. The Internet Archive -digitaalinen kirjasto.

https://archive.org/details/contrastsorparal00pugi_0 . Haettu 13.02.2018.

Ruskin, John. (1885) 1908. *Praeterita*. Volume I-III. teoksessa *Praeterita and Dilecta*.

George Allen, London, UK. Lanchaster University -digitaalinen arkisto.

<http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Praeterita> , haettu 12.02.2018.

Salonen, Juha: *Kerimäen puukirkko kutsuu hiljentymään* 23.12.2004. Mtv3 -verkkosivusto.

<http://www.mtv3.fi/matkailu/kotimaa/matkakohteet.shtml/338159?Etelasavo> .

Haettu 31.3.2018.

San Vitale, Ravenna, 2013. Smarthistory. art, history, conversation.

<https://www.youtube.com/watch?v=It3i-dKusIM> .

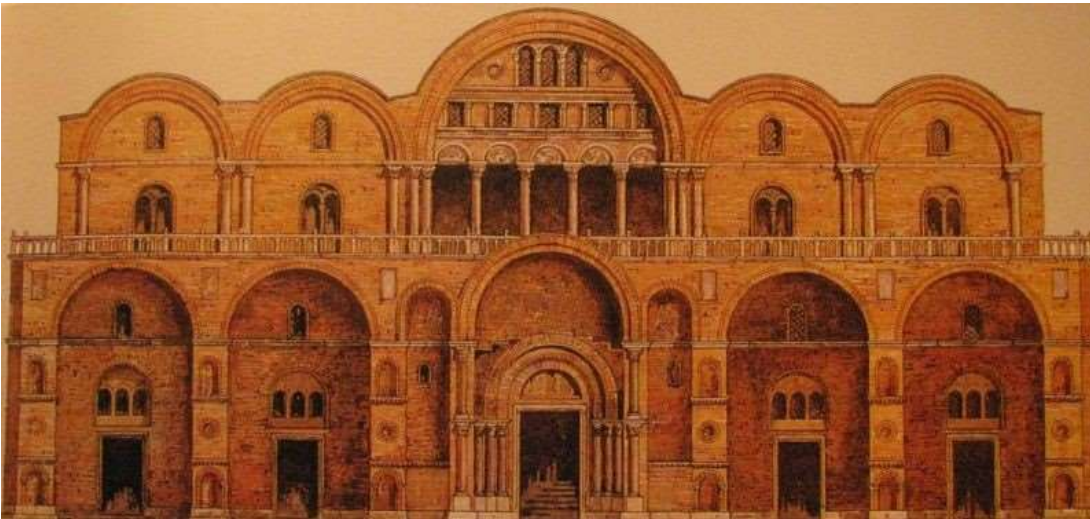
- Scholl, John Williams. 1906. *Friedrich Schlegel and Goethe, 1790-1802: A Study in Early German Romanticism*. PMLA, Vol. 21, No. 1 (1906), pp. 40-192.
<http://www.jstor.org/stable/456590> .
- Söderhjelm, Werner, 1884. *Ströftåg och sommarminnen II*. Wiborg
http://www.doria.fi/bitstream/handle/10024/101514/Stroft_g_och_sommarminnen-2.pdf?sequence=1 . Haettu 21.8.2017.
- The Russian Primary Chronicle. *Laurentian text*. 1953 (Laurentian codex 900-luku). Käännös ja toimittaneet Samuel H. Cross & Olgerd P. Sherbowitz-Wetzor. Cambridge, .
<http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a011458.pdf> . Haettu 11.3.2018.
- Tieteen termipankki -verkkopalvelu. *Narratiivi*. <http://tieteentermipankki.fi/> , haettu 2.4.2018.
- Yeats, William B. 1928. *Sailing to Byzantium*.
<https://www.poetryfoundation.org/poems/43291/sailing-to-byzantium> , haettu 15.3.2018.

KUVALUETTELO



Kuva 1. Pyhän Markuksen kirkko, 1094, Venetsia.

https://fi.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_San_Marco#/media/File:Venedig_Basilika.jpg , haettu 12.02.2018.



Kuva 2. Rekonstruktio Pyhän Markuksen kirkosta valmistumisaikana vuoden 1094 tienoilla. Vesivärимаalaus Walter Scott käyttäen Antonio Pellandan piirrosta mallina. Museo Marciano.

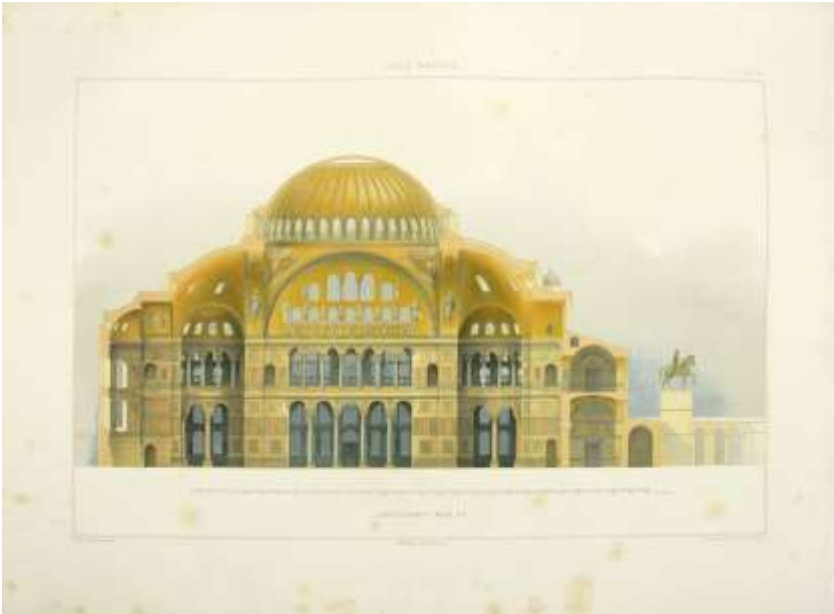
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/San_Marko_\(reconstruction\).JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/San_Marko_(reconstruction).JPG) , haettu 07.04.2016.



Kuva 3. St. Frontin katedraali, 1120-1150, Périgueux.
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P%C3%A9riqueux_Saint-Front_\(13\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:P%C3%A9riqueux_Saint-Front_(13).JPG) , haettu 13.02.2018.



Kuva 4. Vasemmalta oikealle St. Mary ja St. Nicholas, Wilton (1845), St Mary's Church, Wreay (1842) ja Christ Church, Streatham, London (1845). <https://wiltonparishtemp.files.wordpress.com/2014/11/st-mary-st-nicholas.jpg> , <http://www.victorianweb.org/art/architecture/losh/1.jpg> , https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/72/Christ_Church%2C_Christchurch_Road_-_geograph.org.uk_-_1412163.jpg haettu 13.02.2018.



Kuva 5. Hagia Sophia läpileikkaus, Istanbul. W. Salzenbergin piirros 1847-48.
<https://icfadumbartonoaks.wordpress.com/2013/09/20/motivation-methods-and-meaning-architectural-drawings-of-hagia-sophia/>, haettu 2.4.2018.



Kuva 6. Ylhäällä Friedenskirche, 1843-48, Potsdam ja Heilandskirche, 1841-43, Sacrow. Alhaalla Saint Apollinare in Classe, 549 ja Saint Apollinare Nuovo, 493-526, Ravenna. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b2/Heilandskirche-Sacrow.JPG>, https://www.monumente-online.de/wAssets/img/ausgaben/2015/2/674/08_Friedenskirche_Teichseite_1_981x715.jpg, http://www.turismo.ra.it/upload/gallery/scopri_territorio/arte_Cultura/unesco/basilica-santapollinare-classe/basilica_di_sant_apollinare_in_classe_esterno.jpg, http://www.turismo.ra.it/upload/gallery/scopri_territorio/arte_Cultura/unesco/santapollinarenuovo/basilica_di_sant_apollinare_nuovo_giorno.jpg, haettu 21.2.2018.



Kuva 7. Capella Palatinan kupoli, Normannipalatsi, 1132-1140, Palermo. Kuva Jarno Liimatainen.



Kuva 8. Vasemmalla Pyhän Panteleimonin kirkon Pieta -fresco. 1100-luku, Gorno Nerezi. Oikealla Compianto sul Cristo morto -fresco, Giotto, noin 1303-1305, Capella degli Scrovegni, Padova. Vasen kuva https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Beweinung_Christi_von_Nerezi.JPG, haettu 31.3.2018. Oikeanpuoleinen Jarno Liimatainen.



Kuva 9. Fondaco dei Turchi, 1200-luku, Venetsia.
https://en.wikipedia.org/wiki/Fondaco_dei_Turchi#/media/File:Fondaco_dei_Turchi.jpg , haettu 12.3.2018.



Kuva 10. Vasemalla Mälardrottningen, 1923, Einar Forseth. Tukholman kaupungintalo. Oikealla Pyhä Pietari -mosaiikki. 1100-luvun loppu. Monreale, Sisilia. Kuvat Jarno Liimatainen.