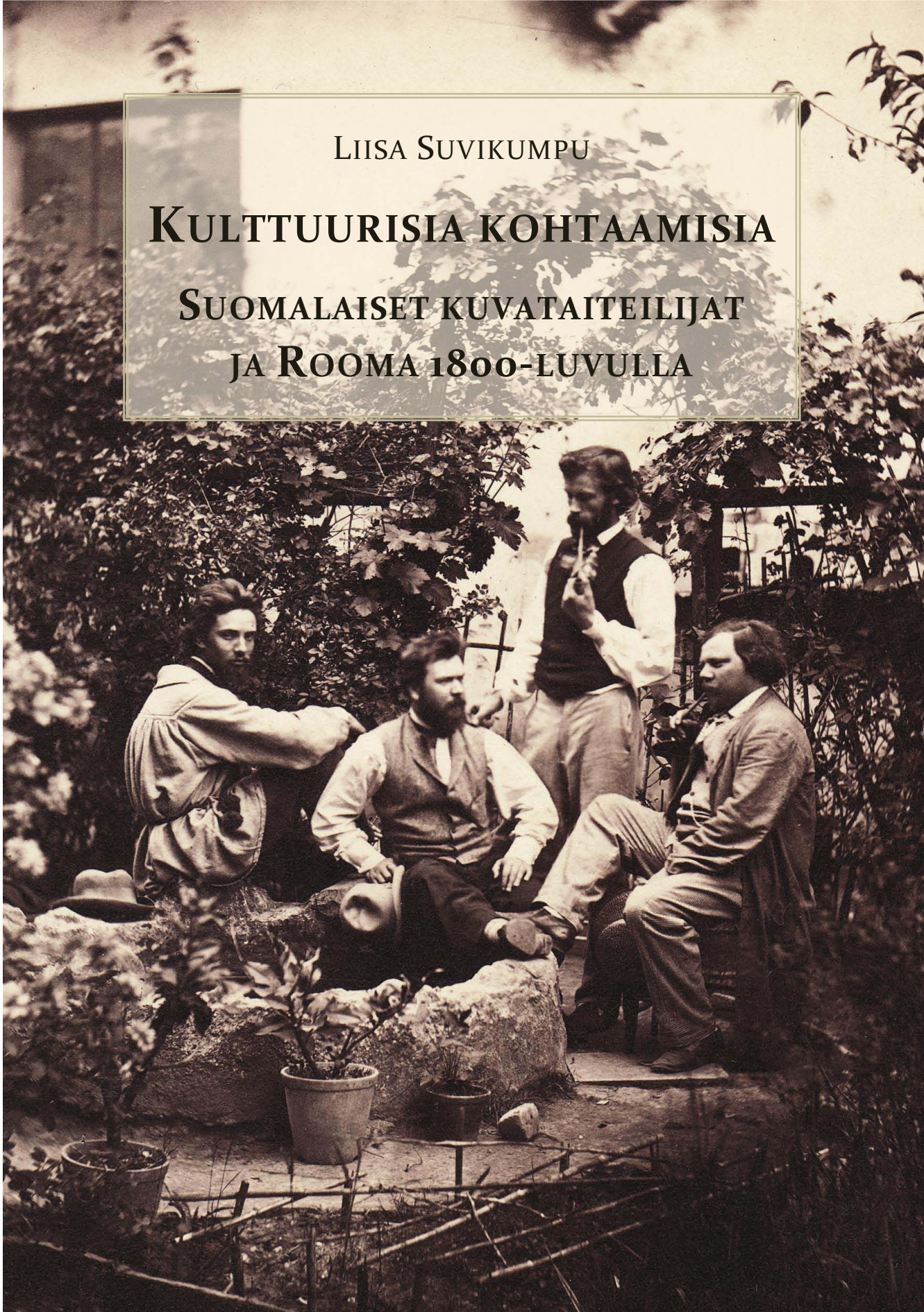


LIISA SUVIKUMPU

# KULTTUURISIA KOHTAAMISIA

SUOMALAISET KUVATAITEILIJAT

JA ROOMA 1800-LUVULLA



# KULTTUURISIA KOHTAAMISIA



Liisa Suvikumpu

## KULTTUURISIA KOHTAAMISIA

SUOMALAISET KUVATAITEILIJAT JA ROOMA 1800-LUVULLA

Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan suostumuksella  
julkisesti tarkastettavaksi Arppeanumin auditoriumissa  
lauantaina 14. marraskuuta 2009 klo 10.

KANNEN KUVAT: Walter Runebergs samling, SLS.

ETUKANSI: pohjoismaalaiset kuvanveistäjät Roomassa: suomalainen Walter Runeberg, ruotsalainen Frithiof Kjellberg sekä tanskalaiset Lauritz Prior ja Brynjulf Bergslien kolmen ensin mainitun ateljeen sisäpihalla Via di San Basilion varrella n. 1864–1866

TAKAKANSI: Rooma, Pincio 1860–1870-luvulla

© LIISA SUVIKUMPU

[HTTP://ETHESIS.HELSENKI.FI/](http://ethesis.helsinki.fi/)

ISBN 978-952-92-6363-9 (NID.)

ISBN 978-952-10-5841-7 (PDF)

PAINOPIIKKA  
Juvenes Print Tampereen yliopistopaino,  
Tampere 2009

# SISÄLLYS

KIITOKSET 7

## I ROOMA SUOMESSA – SUOMALAISET ROOMASSA 8

Onko Roomassa ollut suomalaisiakin taiteilijoita? 10

Aiempi tutkimus 20

Intermezzo: myytti kansallistaiteesta 24

Taiteilijoiden jäljillä – lähdemateriaali ja -kritiikki 29

## II SIVISTYKSEN BAROMETRI – SUOMALAINEN TAIDE-ELÄMÄ 1800-LUVULLA 43

Heiveröisiä askeleita taiteen kivikkoisella polulla 46

Siemen tulevalle 51

Aidolla taiteilijanpalolla 56

Yksi kaikkien ja kaikki taiteen puolesta 60

Muutammat harvat taidearteet 64

Pojasta polvi paranee? 68

Ulkokultaistuva kansa? 73

Yksimielisyydessä varttuvat vähäisetkin asiat 78

Roomaan vaikka ryömien 83

## III MATKUSTAMINENKIN ON TAIDETTA – MATKA JA TAITEILIJAN IDENTITEETTI 87

Houkutteleva Rooma 88

Kun on nuori ja on taiteilija ja saapuu pohjoisesta... 91

Voit lukea matkaoppaastasi – matkustamisen esikuvat 93

Kirjallisten jättiläisten harteilla 95

Joka elää kynällään ei tarvitse isänmaata 97

Kun nyt jätätte isänmaanne 101

Kaikki tiet Roomaan 104

Lumottuun kaupunkiin 108

## IV TAITEILIJAN KAUPUNGISSA – MONIKASVOINEN ROOMA 111

Yksi vuosisata, monta Roomaa 111

Politiikan syöverit 114

Elävä museo 119

Arkeologisen muistin näyttämöllä 124

Ruusuja tammikuussa 128

Koko maailman korkeakoulu 130

*C'est la lumière de Rome!* 133

Taide muotokuvassa 136

V JOKAISELLE JOTAKIN AIVAN IHMEELLISTÄ – TAITEILIJAN ROOMALAINEN ELÄMÄNTAPA 138

- Suosituskirjeitä ja ciceroneja 139
- Täällä asuu onni, nauti! 141
- Fenni in Urbe* 144
- Huoneeni on kotini 147
- Viininlehtiä hiuksissa 150
- Juhlia ja *bocciaa* 155
- Martta ja Maria 159
- Ei kohtalo vaan suojelusenkeli 166
- Kaupungin ulkopuolella 169
- Taiteilijan elämää 174

VI KAIKKIEN KANSOJEN KAUPUNKI – KANSAINVÄLINEN IDENTITEETTI? 175

- Taiteilijatasavallasta veljeskuntiin 177
- De gentibus septentrionalibus* 182
- Me ja muut 185
- Skandinaviska Föreningen i Rom 190
- Tuttava, ystävä, verkosto 197
- Kansallisuutena taiteilija 201

VII ELÄÄ IDEAALISSA – TAITEILIJAN AMMATILLINEN ELÄMÄNTAPA 201

- Mikä taiteilija? 204
- Atelierit, verstaat, studiot 211
- Taltoin ja siveltimin 215
- Efter publikens smak* 219
- Odotukset kotimaassa 226
- Isänmaalle ja taiteelle 231
- Finis Romae?* 236

VIII ON NÄHTÄVÄ ITALIA VOIDAKSEEN KUVITELLA 239

- 1800-luvun löytöretket 240
- Sydämen orpojen kotimaa 242
- Silmänräpäyksen ja ikuisuuden välillä 244

LIITE: SUOMALAISTAITEILIJOITA JA TAIDEVAIKUTTAJIA ROOMASSA -LUETTELO 245

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS 247

ABSTRACT 287

## KIITOKSET

Minulla on ollut tutkimusta tehdessäni monia esikuvia, joista minulla on ollut etuoikeus saada myös ystäviä. Kiitän dynaamista ja joustavaa kustostani, professori Laura Kolbea, akateemisen naisen mallista, ja aina yhtä ystävällistä historian laitoksen esimiestä, professori Hannes Saarista, monivuotisesta tuesta.

Kiitän lämpimimmin syvästi ihailemaani oppinutta, fil.lis. Rainer Knapasta pitkäaikaisesta henkisestä kaitsemisesta ja silmiäni avaamisesta niin tieteen, taiteen kuin elämäntaidon hienostuneille erityispiirteille. Yliopiston ja sivistyksen saralla esikuvani ovat akateemisiksi kummivanhemmikseni adoptoimani Rouva ja Herra Yliopisto, professorit Päivi Setälä ja Matti Klinge. Professori Paavo Hohti ja fil.maist. Thomas Thesleff ovat antaneet minulle paljon ajattelemisen aihetta akateemisesta kansalaisuudesta myös yliopiston ulkopuolisessa maailmassa. Kiitos ystävät.

Historiantutkimus ei olisi mahdollista ilman arkistoja, kirjastoja ja niiden asiantuntevaa henkilökuntaa. Olen kiitollinen avusta kaikille käyttämiäni arkistojen ja kirjastojen asiantuntijoille, erityisesti Eva-Lena Bengtssonille (KA, Stockholm), Petra Hakalalle ja Anne-May Bergerille (SLS) sekä Hanna-Leena Paloposkelle (KKA). Tutkimus ei syntyisi myöskään ilman leipää ja leivoksia: kiitän monivuotisesta taloudellisesta tuesta Niilo Helanderin säätiötä ja Suomen Kulttuurirahastoa. Suomalais-ruotsalaisen kulttuurirahaston tuella olen voinut viettää korvaamattoman arvokasta aikaa ruotsalaisissa arkistoissa ja kirjastoissa, tanskalais-suomalaisen kulttuurirahaston tuella puolestaan Kööpenhaminassa. Tutkimustyön ensimmäiset tulokset arvioineita esitarkastajiani professori Erkki Sevästä ja dosentti Taina Syrjämaata kiitän asiantuntevista ja hyödyllisistä kommentteista.

Suomalaisten jalanjäljet Roomassa olisivat olleet merkittävästi vaikeammin tulkittavissa ilman fil.maist. Timo Keinäsen anteliasta kirja- ja asiantuntija-apua sekä intendentti Simo Örmän sisäänpääsuoituksia roomalaiseen arkisto- ja kirjasto-maailmaan. Olen vilpittömän kiitollinen ainejärjestö Kronoksen opiskelijapolville, jotka vuosien (2002–2009) ajan ovat laajentaneet tajuntaani ja näkökulmiani historiaan matkoillamme Euroopan pääkaupungeissa. Myös Villa Lanten kulttuurikurssilaisten (2006–2008) terävänäköiset kommentit ovat olleet avaimia tutkimuskysymysten muotoiluun useammin kuin januskasvoiset kurssilaiset uskoisivatkaan.

Lämmin kiitos kuuluu lapsuudenystävieni, opiskelutoverieni ja muiden ystäväni laajalle joukolle, joka on pitänyt huolta tutkimuksen ulkopuolisen olemisen siedettävästä keveydestä. Ilman doktorandi Jonna Louvrier'ta ei väitöskirjani olisi kenties koskaan valmistunut konkreettisesti.

Vanhempani Outi ja Manu ovat olleet minulle esimerkkinä todellisesta humanismista sekä monipuolisten kiinnostuksenkohteiden ja laajan yleissivistyksen merkityksestä. Isoveljeni Erkki on luotettavasti ja epäitsekästi ratkaissut mahdollisia ja mahdottomia ongelmiani; olen heille kiitollinen enemmästä kuin he osaavat arvatakaan. Varhaisin esikuvani historioitsijana on isoisäni Veikko, jota saan kiittää niin lapsuuden satumaailmasta kuin viime vuosien syvällisistä historiakeskusteluista.

Tärkeimpänä kaikista: ilman Tuomasta mikään ei olisi mahdollista. Kiitos. Siinä se.

*Rom är ändå alltid Rom och intet kommer opp deremot.*

WALTER RONEBERGIN kirje Lauritz Priorille 13.3.1866

## ROOMA SUOMESSA – SUOMALAISET ROOMASSA

Rooma on pyhiinvaeltajien ja kirjailijoiden, seikkailijoiden ja säveltäjien, tutkijoiden, turistien ja taiteilijoiden unelmien päämaali. Roomaa pidetään universaalina kulttuurin kehtona, jossa ikaikaiset perinteet ovat sulautuneet yhteen ainutlaatuisiksi kokonaisuudeksi. Roomalaiseen perintöön ja latinlaiseen kulttuuripiiriin sitoutuminen on ollut sivistyspyrkimysten päämäärä Euroopassa vuosisatojen ajan.

Roomasta katsottuna Euroopan reunalla sijaitseva Suomi ei ole tehnyt poikkeusta roomalaisperinnön arvostamisessa. Varsinkin 1900-luvun vaikeiden sota-vuosien jälkeen sivistyneistö korosti kulttuurista yhteyttä Suomen ja Rooman välillä. Latinisti ja pääministeri Edwin Linkomies näki Rooman perinnön laajasti myös suomalaisen sivistyksen pitkänä linjana ja kulttuurin voimana,<sup>1</sup> runoilija, akateemikko V. A. Koskenniemi puolestaan kiteytti roomalaisuuden merkityksen suomalaisuudelle tiiviisti:

*Roomalla on vuosisataiset traditionsa suomalaisen kulttuurin piirissä. Se on ollut rakennusaineena valtiotamme ja yhteiskuntaamme luotaessa ja puolustettaessa, se on ollut elävöittävässä voimana kansallisrunoilijamme tuotteissa, se on viitoittanut tietä oikeuskäsityksillemme ja hedelmöittänyt monella tavalla humanistista tutkimustamme. Sen valtava vaikutus on usein ollut näkymätöntä, koska se on ollut erottamaton osa henkistä olemustamme ja länsimaista kulttuuriperintöämme.<sup>2</sup>*

Rooman perinnön ohella Suomen historian vaiheisiin ja kulttuuriin ovat vaikuttaneet lukemattomat eri puolilta omaksutut esikuvat, jotka ovat Suomessa sulautuneet yhteen muodostaen aikaa myöten omanlaisensa perustan 'suomalaisuudelle', "tyypillisille" suomalaisille kulttuuripiirteille. Näitä suomalaisiksi miellettyjä piirteitä on puolestaan painotettu eri tavoin ja eri tarkoituksiin kulloisenkin aikakauden tarpeiden mukaisesti. Juuri oman kulttuurimme tuntemuksen vuoksi eurooppalaisuuden perustana olevan roomalaisen perinnön tunteminen ja tutkiminen on arvokasta. Emme tiedä keitä olemme tuntematta Roomaa – ja tuntematta historiallista yhteyttämme Roomaan eri aikakausina.

Taiteilijoille, "taideniekoille", Rooman on ajateltu tarjoavan jotakin ainutlaatuisia ja ylittämätöntä. Antiikin ja muidenkin aikakausien nähtävyydet ja taidekoelmat tarjosivat Roomassa esikuvia myös 1800-luvulla omaa ja kansallista tyyliään etsiville taiteilijoille. Roomaa pidettiin kuvataiteilijalle ihanteellisena henkilö-

---

<sup>1</sup> Linkomies 1946, 221–230.

<sup>2</sup> Koskenniemi 1954, 106.

kohtaisen kehityksen paikkana; ”vain Roomassa Winckelmann oli ylipäätään mahdollinen”.<sup>3</sup> Suomalaisuutensa Nils Abraham Gylden matkusteli Euroopassa 1800-luvun alkupuolella ihailen antiikin kulttuuriperinnön jälkiä ja vaikutusta. Hänen teoksessaan *Betydelsen af den antika konstens studium* (1841) korostetaan ensimmäisiä kertoja *expressis verbis* juuri antiikin taiteen esikuvallista merkitystä mahdollisuutena myös suomalaiselle kulttuurille ”tulla osalliseksi sellaisesta iha- nuudesta”.

1800-luku oli suomalaisen identiteetin muotoutumisen ja muovaamisen etsik- koaikaa, jolloin pyrittiin osoittamaan Suomen kuuluvan muiden kansakuntien joukkoon. Isänmaallinen intomieli ja lujittuva näkemys ainutlaatuisesta suomalai- suudesta olivat aatteellisen taustana suomalaisen kansallisen identiteetin muo- vautumiselle ja sen tietoisille synnyttämispyrkimyksille. Kotimaisen taide-elämän kehittämisellä ja kehittämällä oli tärkeä rooli suomalaisuuden määrittelemisessä 1800-luvun mittaan; taide oli osa ’kansallisen’ tuottamista.

Kärjistetysti voidaan sanoa, ettei suomalaista taidetta, siis suomalaisten taitei- lijoiden suomalaisia aiheita käsitteleviä taideteoksia aiemmin ollut yksinkertaises- ti olemassa. Vasta 1800-luvun alusta lähtien kuvanveistäjät ja taidemaalarit alkoivat luoda suomalaisuutta ja sen ilmentymiä luotaavia taideteoksia antaen Suomen historiallisille tapahtumille ja kansallisille myyteille kuvallisen taidemuodon. 1800-luvun jälkipuoliskolla luotiin ensimmäiset kansallista taidetta kannattavat instituutiot ja valtio alkoi hiljalleen yhä systemaattisemmin tukea taidetta – suomalainen taide alkoi määrittä.

Paradoksaalisesti kansallisen ylevät ihanteet haettiin kuitenkin yleiseurooppa- laisen perinteen vertailukohdista. Taiteessa oli välttämätöntä rakentaa ulkomaisen esikuvien varaan, kun kansallisia malleja ei ollut olemassa ja taideopetuksen tila Suomessa oli hyvin vaatimaton. Länsimaisen kulttuurin syntysijoilta Roomasta ammennettavat taideideaalit olivat kiistatta arvostelun yläpuolella ja siten kansal- listaiteenkin turvallinen perusta. Snellmanilainen kansallisen korkeakulttuurin rakentamisprojekti vaati Suomea samanaikaisesti samastumaan Eurooppaan ja erottautumaan siitä, sillä suomalaisen omaleimaisen korkeakulttuurin tuli tapah- tua kansainvälisen tieteen, taiteen ja filosofian luomien muotojen ja ideasisältöjen pohjalta.<sup>4</sup> Siten välttämättömyyden ja kansainvälisten perinteiden vaikutuksesta matkustamista ja ulkomailla asumista pidettiin tärkeänä osana kehittämisessä tai- teilijaksi; tutkimuksessakaan ’kansallista’ ja ’eurooppalaista’ ei voi asettaa toisten- sa vastakohdiksi.

1800-luvulla suomalaiset kuvataiteilijat ja arkkitehdit matkustivat useimmin uransa alkuvaiheessa opiskelemaan Tukholmaan ja Kööpenhaminaan. Usein jo näissä pohjoismaisissa taidekorkeakouluissa suomalaistaiteilijat solmivat tärkeitä ystävyyssuhteita ja verkostoja, joiden avulla elämässä ja uralla luovittiin sittem- min. 1800-luvun mittaan alkoivat matkat kauemmas mannermaisiin taidekaupun- keihin lisääntyä: klassillisimpana pidetyn Rooman ohella Düsseldorf, München ja Pariisi olivat suosituimpia opiskelupaikkoja kaikkien skandinaavien keskuudessa.

---

<sup>3</sup> Ljunggren 1871, 89.

<sup>4</sup> Vrt. Snellman 1842.

Pietari ei saavuttanut samanlaista jalansijaa sen paremmin suomalaisten kuin muiden pohjoismaalaisten kuvataiteilijoiden keskuudessa. Saksan taidekaupungeissa oli mahdollista opiskella varsin arvostetuissa taidekouluissa ja Pariisissa oli nimekkäitä opettajia, mutta parhaimpana ”taiteen korkeakouluna” pidettiin yksimielisesti elämistä Roomassa. Nykyään eurooppalaisimmaksi taidekeskukseksi usein mielletty Pariisi saavutti vasta 1800-luvun lopulla asemansa taiteen keskuksena, ja tuolloin nimenomaan maalaustaiteen tyyssijana sekä varsin turistisen taidematkustamisen kohteena. Kuvanveistäjille Rooma pysyi ensisijaisena kohteena historiallisen merkityksensä, tärkeiden veistokuvakokoelmiensa ja institutionaalisen asemansa vuoksi koko vuosisadan ajan.

1800-luku on eräänlainen historian muovaama portti moderniteettiin, avain nykyisyyden rakentumisen ymmärtämiseen. Kunkin aikakauden, myös näennäisen lähellä olevan 1800-luvun luonteen ja historiallisten suunnanmuutosten ymmärtäminen edellyttää kuitenkin tulkintaa ajan ihmisten arvoista, mielipiteistä, kokemuksista ja suhteista. Historiantutkimus voi selvittää omien arvojärjestelmämme taustoja ja muotoutumista: mikä on meille tärkeätä ja mikä ehdollista, mikä yleismaailmallista ja mikä erityistä. Kasvavan keskinäisen riippuvuuden ja vuorovaikutuksen maailmassa myös historiallinen itsetarkastelu ja -tuntemus edesauttavat kulttuurisia kohtaamisia ja erilaisten maailmojen vuoropuhelua.

Oman aikansa taidemaalilan suomalaiset huippunimet Eric Cainbergistä Johannes Takaseen ja Alexander Lauréuksesta R. W. Ekmaniin liittyivät Roomanmatkustamisen traditioon. Roomaan matkusti 1800-luvulla kaikkiaan monikymmenpäinen joukko suomalaisia kuvataiteilijoita ja taide-elämän vaikuttajia, joista pisimpään kaupungissa asuneet viitisentoista Rooman-kävijää luovat kiinnostavan kuvan eri tavoin muotoutuvista kulttuurisista kohtaamisista. Näiltä matkoilta säilyneet ja kaupungin merkitykseen liittyvät runsaat lähteet kertovat laajasta Rooman-vaikutuksesta ja merkittävästä kansainvälisyyden jatkumosta, jonka suomalaistaiteilijat loivat 1800-luvun alusta alkaen hakeutumalla eurooppalaisen kulttuuriperinnön ja taiteen esikuvien äärelle Roomaan.

## ONKO ROOMASSA OLLUT SUOMALAIKIN TAITEILIJOITA?

### *Kysymyksenasettelu ja näkökulmat*

Valtaosalle ihmisistä, joiden kanssa olen käynyt keskustelua tutkimusaiheestani, on tullut yllätyksenä, että suomalaiset kuvataiteilijat ylipäättään matkustivat Roomaan 1800-luvulla. Yleisimmät jatkokysymykset ovat olleet, ”keitä siellä muka oli”, ”eikö nyt oikeasti vain Pariisilla ollut todellista merkitystä taiteellisesti” ja ”miksi taiteilijat halusivat mennä Roomaan”. Nämä kysymykset ovat myös niitä perusongelmia, joihin tämä tutkimus kietoutuu.

Tutkimuksessa tarkastellaan ensi kertaa suomalaisten kuvataiteilijoiden Rooma-suhdetta 1800-luvulla, ja se on laajaan lähdekartoitukseen pohjautuva historia-tieteellinen perustutkimus. Suomalaisten taiteilijoiden 1800-luvulla tekemien

Rooman-matkojen ja niihin liittyvän lähdemateriaalin kokonaisvaltainen kartoittaminen sekä kulttuurihistoriallinen tausta Roomaan matkustamiselle muodostavat tutkimuksen lähtökohdan. Kokonaisuudessa on tärkeää hahmottaa jatkuvasti historiallinen konteksti niin Suomessa ja muissa Pohjoismaissa kuin Roomassa. Tutkimuksen kohteena eivät ole taiteilijoiden tuotanto tai yksittäiset taideteokset vaan taiteilijoiden ja heidän elämäntapansa kautta se eurooppalais-universaali ilmiö, johon 1800-luvulla Roomaan matkustaneet suomalaistaiteilijat liittyivät.

Perustavin tutkimuskysymys on mahdollista muotoilla yksinkertaisesti: mistä suomalaisten kuvataiteilijoiden Rooman-matkoissa 1800-luvulla oli kysymys ja mikä merkitys Roomaan matkustamisella oli suomalaisille kuvataiteilijoille henkilökohtaisesti ja laajemmassa kontekstissa. Alkuperäislähteiden kautta taiteilijoiden elämään, elämäntapaan ja näkemyksiin kokonaisvaltaisesti syventymällä voidaan luonnehtia kuvataiteilijoiden identiteetin kehitystä. Koska suomalaisen kansallisen kuvataiteen perusta luotiin 1800-luvun mittaan aikana, jolloin nimenomaan Roomaa pidettiin taiteellisen elämän keskuksena Euroopassa, voidaan suomalaistaiteilijoiden Rooman-matkojen merkityksiin perehtymällä edetä myös päätelmiin kansainvälisyyden roolista kotimaisen taide-elämän kehityksessä.

Laaja kysymys kuvataiteilijoiden Rooman-kohtaamisesta jakautuu lähemmässä tarkastelussa alakysymyksiin, joiden kautta myös tutkimus jäsentyy temaattisiin kokonaisuuksiin. Aiemmin tieteellisesti tutkimattomaan aiheeseen perehdyttäessä lähdekartoitus on ensiarvoista: miten suomalaisten taiteilijoiden matkoja, elämää ja elämäntapaa Roomassa 1800-luvulla ylipäätään voidaan tutkia. Samalla on laadittava tutkimushistoriallinen katsaus eli kartoitettava aiempi kotimainen ja kansainvälinen tutkimus. Teeman suomalaisen näkökulman vähäinen tuntemus on ilmiönä yksi tämän tutkimuksen yllättäen herättämistä välikysymyksistä: miksi suomalaisten kuvataiteilijoiden Rooman-vaikutteet 1800-luvulla ja niiden merkitys kotimaisen taiteen perustana ja kansallisen sisällön rakentumisessa Suomessa on sivuutettu tyystin tutkimuksessa ja sen myötä myös yleisessä tietoisuudessa. Koska tämä sinänsä kiinnostava historiografinen seikka ei kuitenkaan liity suoraan pääkysymyksiin, sitä käsitellään eräänlaisena välinäytöksenä alaluvussa ”Intermezzo” kysyen, mihin aihepiiriin aiempi tutkimatta jättäminen, eräänlainen roomansuomalaisten taiteilijoiden ”unohdus” liittyy.

Kokonaisuuden hahmottamisen kannalta on tärkeää kysyä, keitä Roomaan matkustavat taiteilijat olivat. Tutkimus on ennemmin kattava kuin valikoiva: kaikki Roomassa vuosina 1800–1885 eläneet suomalaisiksi määriteltävät kuvataiteilijat ja taidevaikuttajat on pyritty ottamaan tutkimuksessa huomioon, ja heidän lisäksi on kommentoitu myös myöhempiä Roomaan matkustaneita suomalaisistaiteilijoita. Tutkimuksen perustaksi muotoutuu näin eräänlainen vertaileva taiteilijabiografia suomalaisista Roomassa. Vaikka olivatkin harvalukuisia, roomansuomalaiset kuvataiteilijat muodostivat 1800-luvun mittaan välittäjien ketjun, jonka kautta kansainvälisyys säteili laajalti Suomeen yhtäältä henkilökohtaisten kontaktien, toisaalta itse taideteosten välityksellä ”koko kansalle”. Tämä vuoropuhelu Rooman ja Suomen välillä heijastaa suomalaisen taide- ja kulttuurielämän kehittymistä uudenlaisesta näkökulmasta, kun ’kansallisen’ ja ’kansainvälisen’ rajapinta määrittyy uudelleen.

Roomansuomalaisten kuvataiteilijoiden kartoittaminen ja analyysi heidän asemastaan kotimaan taide-elämässä on lähtökohta sen ymmärtämiselle, miksi nämä taiteilijat matkustivat Roomaan. Matkustusmotiivien selvittämiseksi on tarkasteltava yhtäältä kotimaan työntäviä vaikuttimia ja toisaalta matkalla ja sen pääkohteessa vetäviä houkuttimia, siis matkanteon merkitystä ja itse kaupungin houkuttelevia ominaisuuksia. Varsinainen matkanteko oli tärkeä osa koko Rooman-kokemusta ja taiteilijaksi kasvamista; nähdä Eurooppaa ja oppia matkustamisen taito kuuluivat aikakauden sivistysihanteeseen. Opinto- ja kulttuurimatkojen vaikutuksia ja väyliä on vaikeata osoittaa konkreettisesti ja tarkasti, sillä ulkomaille matkustamista ei voi tarkastella vain yksilöllisen kehityksen tai vain yleisten taiteellisten päämäärien kautta. On kuitenkin mahdollista nähdä yleisiä suuntaviivoja, ja ennen kaikkea vertailla matkustamisen motiiveja ja tapoja sekä ulkomaille elämistä laajemmassa kontekstissa.<sup>5</sup> Taiteilijoiden Roomaan matkustamisen analysointi muiden eurooppalaisten matkakuvausten ja matkustraditioiden kautta antaa laajemman ajallisen ja kulttuurisen perspektiivin jatkumona *grand tour* -perinteestä vuosisadan lopun turisticempaan taiteilijamatkailuun.

Millainen Rooma sitten oli 1800-luvun kaupunkina? Oliko se jotenkin erityinen juuri kuvataiteilijalle tai juuri suomalaiselle kuvataiteilijalle? Vaikka Rooma paikkana, tilana, jopa eräällä tavalla mielentilana, on tutkimuksen tärkeimpiä rajauksia, ei Roomaa tutkita *per se* kaupunkina vaan taiteilijoiden ja Rooman suhde ymmärretään vuorovaikutuksena taiteilijoiden elämäntavan kautta. Millaista taiteilijan elämä kaupungissa oli, miten taiteilijat kohtasivat Rooman? Elämäntapaa, *modo di vivere*, tarkastellaan rakenteellisten tekijöiden ja merkitysten kautta jokapäiväisen elämän tapahtumiseen ja tavoitteeseen aina ihmissuhteista ulkonäköön ja elämänkatsomuksesta asenteisiin. Monipuolisen lähdeaineiston avulla tutkimuksessa voidaan nähdä taiteilijoiden koko kokemusmaailma aina asuinpaikan valinnan merkityksistä näennäisen joutilaasti kahviloissa tai *osterioissa* vietetyn ajan piilomerkitykseen.

Tutkimuksen päälähteistön, taiteilijoiden henkilökohtaisen kirjeenvaihdon kautta voidaan perehtyä taiteilijoiden elämäntapaan ja vuorovaikutukseen sekä heidän erilaisiin yhteisöihinsä ja verkostoihinsa. Edelleen näitä analysoimalla on mahdollista tehdä tulkintoja, miten Rooma ja kaupungissa eläminen vaikuttivat taiteilijan minäkuvaan, identiteettiin. Konkreettinen välimatka kotimaasta antoi taiteilijoille henkistä etäisyyttä. ”Ulkomailla” eläessä ”kotimaan” luonteikkaat piirteet ja ilmiöt näyttäytyvät eri perspektiivistä: matkustaminen irrottaa ihmisen tutusta ympäristöstä ja pakottaa kohtaamaan toisen, vieraan ympäristön. Tämä vastakkainasettelu pakottaa kokijansa heijastamaan ”tuttua” ”vieraaseen”, jolloin on mahdollista tulkita, miten ”tuttuus” määrittää kokijaa yksilöllisesti ja kollektiivisesti. Tällaiset asetelmat ovat erinomainen väline tutkia identiteettejä.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Vrt. arkkitehtien matkoja tarkastellut Niemi 1999, 21.

<sup>6</sup> Stuart Hallin vakiinnuttama määritelmä tulkitsee identiteettiä kulttuurisessa ja kansallisessa merkityksessä: identiteetti rakennetaan aina erilaisuuden kautta, ei sen ulkopuolella, siten ensisijaisesti ’toisuus’ määrittää identiteetin. Esim. Hall 1996, 4–5. Identiteettien historiallisessa tarkastelussa on varottava erityisesti anakronismeja, Ihalainen 2006, 179. Johanna Wassholm on osoittanut, että ’identifikaatio’

Roomansuomalaisten identiteettiä voi lähdemateriaalin avulla tulkita yhtäältä kansallisen määrittelyn ja toisaalta ammatillisen asemoinnin kautta. Millaisiin yhteisöihin taiteilijat liittyivät, millaisia vuorovaikutussuhteita heille muodostui ja miten roomansuomalaiset kuvataiteilijat näkivät itsensä? Universaalia edustavan Rooman, sen kansainvälisen asujaimiston, vanhan sivilisaation ja modernisoituvan yhteiskunnan kohtaaminen kulttuurisesti on tulkinnan avain: taiteilijat joutuivat väistämättä konstruoimaan kokemustensa pohjalta Rooman mutta myös kotimaansa ja minäkuvansa uudelleen.

Koska Suomessa ei ollut pitkää valtiollista 'suomalaista' historiaa, tuli taiteesta poliittisten symbolien sijaan yksi keskeinen väylä kansallisen identiteetin muotoilemiselle 1800-luvulla.<sup>7</sup> Kansallisen taiteen käsite on väistämättä yhteydessä kansalliseen identiteettiin: taiteen määrittelyminen 'kansalliseksi' on kuitenkin kyseenalaista, jos sen taustalla ei ole yhteistä käsitystä kansakunnasta, yhteistä kansallista identiteettiä – kuten Suomessa ja suomalaistaiteilijoiden parissa 1800-luvun alussa. Nationalistitutkija Anthony D. Smithin määritelmän mukaan kansallinen identiteetti muodostuu arvoista, symboleista, muistoista, myyteistä ja perinteisistä malleista, joiden ylläpitäminen ja uudelleenmäärittely muodostavat kansakunnalle tyypillisen perinnön, johon myös yksilöt voivat leimautua.<sup>8</sup> Nämä yhteisen kansallisen identiteetin täyttymisen tekijät, yhteiseksi ymmärretty historia ja mytologia sekä yhteinen julkinen kulttuuri, alkoivat toteutua Suomessa hitaasti 1800-luvun mittaan.<sup>9</sup>

Entä ulkomailla suuren osan elämästään asuneet suomalaistaiteilijat, miten heidän kansallinen identiteettinsä muotoutui? Juuri taiteilijoiden oma identiteetti on tässä tutkimuksessa keskiössä. Koska identiteetti rakentuu kielen, kulttuurin ja historian muodostamille vivahteille, on hyvin kiinnostavaa tarkastella 'suomalaisia' taiteilijoita monikansallisessa yhteisössä aikakaudella, jolloin 'suomalaisuus' identiteettinä oli vasta muotoutumassa. Taiteilijat olivat oman aikansa kansainvälisimpiä suomalaisia. Oliko taiteilijoilla ylipäätään kansallista identiteettiä ja mikä merkitys kansallisuudella oli eurooppalaiselle taiteilijalle Roomassa 1800-luvulla, kansallisvaltioiden ja kansakuntien rakentamisen aikaan? Mihin yhteisöön suomalaistaiteilijat Roomassa lähinnä kuuluivat, suomalaiseen, skandinaaviseen vai venäläiseen? Välittyikö 'suomalaisuus' mitenkään kansainvälisessä taiteilijayhteisössä?<sup>10</sup> Vastaamalla näihin kysymyksiin voidaan luoda monille eri tutkimussuuntauksille kiinnostava, monisärmäinen yksilötason empiirinen pohjatutkimus, joka

---

olisi toiminnallisuutta korostavuutensa vuoksi hedelmällisempi tarkastelun apuväline kuin passiivisempi 'identiteetti', Wassholm 2006, erit. 213.

<sup>7</sup> Sevänen 1998, 296–297.

<sup>8</sup> Kansallisen identiteetin kriteereistä ks. esim. Smith 1991, 14 ja Smith 2003, 24–25.

<sup>9</sup> Ks. esim. Hroch 1968, 80–94. Ruotsalaista taide- ja yhdistyselämää tutkineen Lennart Petterssonin mukaan 'kansallisen' kokeminen myös Ruotsissa on noudattanut hitaasti penetroituvaa kaavaa, ks. Pettersson 2000.

<sup>10</sup> 'Kansallisen' yhteiskunnallisesta rakentumisesta Suomessa ovat kiinnostavia ja monipuolisia tuoreita esityksiä Nieminen 2006 ja Lehtonen et al. 2004. Suomalaista identiteettiä on tarkasteltu monipuolisesti myös teoksessa Moilanen – Sulkunen 2006, jossa erityisesti Ihalaisen (2006) ja Wassholmin (2006) artikkelit ovat olleet tälle tutkimukselle antoisia. Skandinaavisen identiteetin tutkimuksesta ks. erit. Sørensen 1994a, kulttuuris-kielillisen identiteetin muotoutumisesta uusimpia esityksiä on Söhrman 2009, erit. 31.

voi antaa vertailukohtia usein kovin teoreettisesti ylätasolla liikkuvaan kansallisen identifi kaation ja kansakunnan muotoutumisen tarkasteluun.

Usein kansallista identiteettiä tutkivat keskittyvät teoriakeskeisesti valtioläh töisiin instituutioihin, propagandaan tai joukkoviestimiin, jolloin ei päästä käsittelemään yksilötasoa. Uudempi tutkimus pyrkii tarkastelemaan myös ns. ruohonjuuritason kokemusta kansakunnasta ja kansallisuudesta, jotta voitaisiin pyrkiä vertaamaan valtiojohtoisen nationalismin ja ”kansalaisen” kansakuntanäkemyksen eroja. Vertailu auttaa ymmärtämään samassa valtiossa esiintyviä erilaisia ja toisi aan vastaan kilpailevia nationalismia sekä suhdetta paikallisen ja kansallisen identiteetin välillä.<sup>11</sup>

Yleensä tutkimuksissa pyritään erottamaan julkinen ja yksityinen toisistaan, vaikka niiden välinen raja, erityisesti 1800-luvun Suomessa, on liikkuva. Taiteilijat ja taide-elämän vaikuttajat ovatkin kiinnostavia avainhenkilöitä, joiden kautta on mahdollista tarkastella perinteisten historian tutkimuksen kohteiden, valtaapitä vän eliitin ja ns. tavallisen kansan, välistä rajapintaa. 1800-luvun taiteilijat elivät näiden tahojen välimaastossa – tai näiden ryhmien ulkopuolella. Taiteilijat olivat ja ovat välittäjiä: he välittävät mielipiteitä ja käsityksiä ihanteista ja arvoista.

Kuvataiteilijan ammatillinen asema ja yhteiskunnallinen status muuttuivat teollistuvan Euroopan murtuvassa sääty-yhteiskunnassa varsin voimakkaasti vajaan vuosisadan kuluessa: taiteilijan ammatillisen identiteetin kehittyminen välittyi myös Rooman taiteilijayhteisön tarkastelun kautta.<sup>12</sup> Kuvataiteilija ammattina syntyi ja kehittyi Suomessa osittain juuri roomansuomalaisten taiteilijoiden kautta samaan aikaan kun koko Euroopassa maalausten ja veistosten valmistajat muuttuivat käsityöläisistä taiteilijoiksi. Ennen 1800-luvun loppua Suomessa ei ollut kuvataiteella itseään elättäviä ihmisiä kourallista enempää. Taiteilijuus, taiteilijan identiteetti ammattina ja yhteiskunnallisena statuksena, oli lapsenkengissään, ja taiteella oli täysin vakiintumaton asema Suomessa. Harvoin muistetaan, ettei Suomessa ollut ainuttakaan julkista muistopatsasta ennen Henrik Gabriel Porthanin muotokuvan paljastamista Turussa vuonna 1864.<sup>13</sup> Sitä suurempi merkitys oli niillä muutamilla harvoilla taiteilijoilla ja heidän teoksillaan, jotka tuolloin olivat tunnettuja. Juuri suomalaisten kuvataiteilijoiden harvalukuisuus ennen 1800-luvun loppua antaa mahdollisuuden nähdä kansallisen kuvataiteen kentän yhtä aikaa yksilöiden ja yhteisön kautta.

Suomalaisen yhteiskunnan ylimmän kerroksen, virkamiehistön tai sivistyneis tön ulkopuolelta on säilynyt vain vähän yksityishenkilöiden kirjallisia lähteitä, joi ta taiteilijakirjeenvaihto voi täydentää kiinnostavalla tavalla. 1800-luvun suoma laistaiteilijat eivät kuuluneet itsestään selvästi yhteiskunnan yläkerrokseen, vaan edustivat syntyperänsä ja asemansa kautta sosiaalisesti monia eri tasoja. Taiteili-

<sup>11</sup> Ks. esim. Morgan 2001; Lehtonen et al. 2004; Salmi 2008, erit. 60.

<sup>12</sup> Euroopan sääty-yhteiskunnan murroksesta ja ammatillisen kehityksen muutoksesta on kokonaisval tainen ja mielenkiintoinen puheenvuoro Koselleck 1990.

<sup>13</sup> Niitä muutamaa monumentaalista hauta- tai vastaavaa muistomerkkiä – kuten Ehrensårdin hauta muistomerkki Suomenlinnassa (1807) tai *Keisarinna kivi* Helsingissä (1835) – ei voida tässä yhteydessä pitää yhtä merkittävänä kansallisina projekteina kuin Porthanin patsasta, jonka kustannuksiin kerättiin rahaa suoraan kansan keskuudesta, ja jonka paljastamistilaisuus oli merkittävä kansallinen tapahtuma, ks. Suomen julkisten monumenttien taustoista tarkemmin esim. Lindgren 2000 ja Nummelin 1974.

joiden sekä heidän heterogeenisen sukulais-, tuttava-, ja tilaajajoukkonsa kirjeiden ja muun täydentävän materiaalin kautta voidaan siis rekonstruoida suomalais-eurooppalaista henkistä ilmapiiriä 1800-luvulla myös hyvin henkilökohtaisesta näkökulmasta.

Roomansuomalaisten miestaiteilijoiden naisverkostot, ystävät, kihlatut ja vaimot antavat mahdollisuuden kurkistaa myös vähän tunnettuun 1800-luvun ”tavallisen naisen” maailmaan.<sup>14</sup> Juuri naiset kulttuurin ylläpitäjinä ja traditioiden säilyttäjinä olivat monien aatteiden käytännön toteuttajia ja kansainvälisen taiteilijayhteisön tärkeitä yhteyshenkilöitä. Suomalaisen taide-elämän kehittämisessä naiset olivat usein tärkeissä rooleissa: tyttäret kävivät piirustuskouluissa, vaimot tekivät kotien taidevalintoja, rouvasväki järjesti elintärkeitä keräyksiä ja arpajaisia taiteilijoille matkastipendeiksi sekä linjasi suomalaisten esteettisiä suuntauksia tekemillään taidevalinnoilla kodeissa ja julkisuudessa – siten naiset loivat yleistä mielipidettä niin lähipiirissään kuin laajemmissa verkostoissaan yhdistysten, kirjeiden ja sanomalehtien välityksellä.<sup>15</sup>

### *Metodit ja rajaukset*

Historiantutkijalle ei ole olemassa valmista työkalua tai välinettä, jonka avulla menneisyydestä saataisiin irrotettua ”oikeat vastaukset” tai ”historiallinen totuus”. Objektiiviseen ja tasapuoliseen analyysiin pyrkiminen on silti historiantutkimuksen peruslähtökohta. Jotta tutkittavasta kohteesta saisi mahdollisimman monipuolisen kokonaiskuvan, on syytä tarkastella sitä eri näkökulmista. Tutkimuksen rakentuminen on oma, monimutkaisen johtolankavyyhden selvittelyyn vertautuva prosessinsa, jossa yksi asia johtaa toiseen ilman ennalta määrättyä kaavaa. Kuitenkaan usein esitettyä vertausta historiantutkimuksesta palapelin tekemisenä on mahdotonta hyväksyä: historioitsijalle on selvää, ettei kaikkia palasia välttämättä milloinkaan edes löydetä tai saada selville, saati mukaan tutkimuspöydälle auttamaan arvioinnissa ratkaisujen tekemiseksi.

Eheän kokonaiskuvan muodostaminen historiallisista tapahtumista tai ilmiöistä on utopia, jonka tavoittelemisessa ainoa tyydyttävä lähestymistapa on pyrkiä luomaan lähteiden perusteella kriittisin analysein mahdollisimman monipuolinen, -kerroksinen ja -ääninen kokonaisuus. Oma kulttuurihistoriallinen tutkimusmetodini on kirjattu tyylikkäämmin Laurence Sternin *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* -romaanin (1759–1767) kuvaukseen muulinajajasta Rooman ja Loreton välillä: jos historioitsija etenisi kuin mielikuvituksen mutta tehokas ajuri suoraan lähtöpaikastaan määränpäähänsä poikkeamatta välillä missään, jäisi lukemattomia intellektuaalisesti mielenkiintoisia ja tärkeitä näkymiä

---

<sup>14</sup> Nationalismia tai kansallisromantiikkaa valottavissa tutkimuksissa naiset on jätetty perinteisesti tarkastelun ulkopuolelle. Ks. tutkimushistoriasta esim. Gordon – Komulainen – Lempiäinen 2002b, 13: ”Kansalliset tarinat ovat usein patrilineaarisen järjestyksen esityksiä ilman viittauksia naisiin ja heidän osuuteensa kansakunnan rakentamisessa”.

<sup>15</sup> Suomalaisessa taidehistoriassa naistaiteilijoita on viime vuosina nostettu ansiokkaasti esiin etenkin professori Riitta Konttisen tutkimuksissa, mutta miestaiteilijoiden vaimot ovat erittäin kiinnostava, vielä kartoittamaton tutkimuskohde, johon tulevassa tutkimuksessa olisi syytä paneutua syväliemmin.

tarkastelematta – ja ymmärtämättä. Sen sijaan pysähtelemällä jatkuvasti inspiroivien ja tietoa lisäävien kohteiden äärellä on mahdollista saavuttaa yhtäikaa laaja ja syvälinen kokonaisnäkemys kuljetusta matkasta kaikkine sivupolkuineen ja merkityksineen.

Koska olen halunnut tavoittaa aiemmin tutkimattomasta aiheesta myös kiinnostavan ja luettavan kokonaisuuden, vältetään tekstissä yhteiskuntatieteissä suosittua ”tutkimuksellista konstruktivismia”. Todellisuuden kulttuurinen tai diskursiivinen rakentaminen teoreettisin todistuksin ei sovellu tähän tutkimukseen.<sup>16</sup> Sen sijaan humanistisen tutkimustradition mukainen alkuperäislähteiden laaja käyttö, lähdekritiikki ja lähteisiin viittaaminen ovat keskeinen osa metodiani: yksityiskohtaiset lähdeviitteet sisältävät tieteellisen todistuksen, tutkimuksellisen läpinäkyvyyden ja empirian lisäksi myös oman, fragmentaarista lähdesirpaleisesta koostuvan kertomuksensa. Jotta aiemmin tuntemattomasta aiheesta muodostuisi lukijalle yleiskäsitys, on paljon mielenkiintoista materiaalia ja myös tutkimuksellista argumentointia ollut käytännöllisintä sijoittaa lähdeviitteisiin. Viitteet ovat tarkoituksellisesti koko tutkimuksen kattava metateksti, jossa käydään kiinnostavia yksityiskohtia valaisten laajaa 1800-lukulaista keskustelua. Myös täsmällinen aikakonteksti löytyy viitteistä lähdetietojen ajoituksista, jottei jatkuva vuosilukujen toistaminen tekstissä väljähdyttäisi kerronnan tyyliä ja logiikkaa. Tämä hallittuun esitystapaan tähtäävä harkittu metodinen ratkaisu mahdollistaa pitkän tutkimusajanjakson yhtenäistävän otteen.<sup>17</sup>

Tutkimukseni näkökulma on monin tavoin yhteneväinen historiantutkimuksen kulttuurihistoriaksi kutsutun suuntauksen kanssa.<sup>18</sup> Alaan liittyvien uusien tutkimusten kautta jatkuvasti määrittyvä kulttuurihistoria ei yleensä keskity täsmällisesti ajoitettavaan ”tapahtumiin” vaan pidemmän aikajakson kehityskulkuihin, elämäntavan osiin. Kiinnostuksensa kohteiden ja kysymyksenasettelunsa vuoksi käsillä oleva tutkimus liittyy suomalaisen kulttuurihistoriankirjoituksen perinteeseen tarkastellessaan menneisyyden ihmisten elämää vuorovaikutuksen ja merkitysten kokonaisuutena.<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Ks. Burke 1997, viii. Myös Erkki Sevänen on todennut tutkimuksissaan suomalaisen taidejärjestelmän kehityksestä, että historiallinen tarkastelu on pakko keskittää toimintaan eikä niinkään diskursiiviseen tasoon: ”sosiologien peräänkuuluttama systemaattinen teoria taidemaailmasta tuntuu jo ajatuksena mahdottomalta”. Sevänen 1998, 15.

<sup>17</sup> Historiatieteellisen kerronnan rakenteesta ja erit. droysenilaisesta puheaktiin vertautuvasta kerronnan metodista ks. Salmi 1992.

<sup>18</sup> Suomen ainoa kulttuurihistorian oppiaine Turun yliopistossa kertoo olevansa ”sekä historiaa että kulttuuria tutkiva tieteenala, jota kiinnostaa menneisyyden ihmisten ajattelutavat ja elämisen arki, mutta myös historian merkitys nykyajassa”, <http://www.hum.utu.fi/oppiaineet/kulttuurihistoria/esittely/>, käytetty 28.8.2009. Tutkimukseni näkökulma liittyy saumattomasti tähän määrittelyyn.

<sup>19</sup> Jatkuvasti runsasta kansainvälistä keskustelua herättävästä kulttuurihistorian määritelmästä ja monimuotoisuudesta ks. hyvä johdatus Burke 1997. Tunnetun kulttuurihistorioitsija Philippe Poirrierin uusinta teosta arvostelleen Laurent Martinin mukaan ”kulttuurihistoriaa” ei vielä voida määritellä tarkasti, Martin 2009. Suomessa 1800-lukua on toistaiseksi tutkittu varsin vähän julkilausutun kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta. Sen erityispiirteisiin on perehtynyt kiinnostavalla tavalla Hannu Salmi, jonka eurooppalaista kulttuurihistoriaa temaattisesti lähestyvä tutkimus *Nineteenth-Century Europe* (2008) on hyvä esimerkki suuntauksen monipuolisuudesta ja näkökulmien mahdollisuuksista. Erityisesti Matti Klingen monet tutkimukset vastaavat hyvin pitkälti omaa käsitystäni kulttuurihistoriasta, vaikka Klinge ei sinällään sitoudu määritelmällisesti kulttuurihistoriaan. Klingen laajoissa tutkimuksissa *Poliittinen Runeberg* (2004) ja *Iisalmen ruhtinaskunta* (2006) idea yleisen ja yksityisen suhteesta sekä

Tutkimuksessa käytetään runsaasti aiemmin tuntematonta tai vain vähän käytettyä lähdemateriaalia, jota tarkastellaan mikrohistoriallisella tarkkuudella. Kohteenä on taiteilijoiden ”tavallinen elämä”, arki ja juhla, makrotason tutkimukselle vähäpätöiset ilmiöt ja epätyypillisyydet. Ranskalaisten käyttämä käsite *vie quotidienne* on historiankirjoituksen nimekkeenä toimivampi kuin suomalainen ”arjen historia” – joka nimellisesti unohtaa arjen vastapainona juhlan. Herkästi vain ”tavallisen kansan” tutkimukseen liitetty mikrohistoria tarjoaa myös yhteiskuntaluokkien ulkopuolisten, muilla tavoin määriteltävien marginaaliryhmien tutkimukselle näkökulman.<sup>20</sup> On tärkeää hahmottaa, ettei taiteilijoita – sen paremmin roomansuomalaisia kuin muitakaan – voida rajata yhdenmukaiseksi, muuttumattomaksi ryhmäksi. Siten mitään itsestään selvän yhtenäistä, yksiäänistä kuvaa ei ole mahdollista saavuttaa, varsinkaan näin laajasta ajallisesta perspektiivistä. Sen sijaan pyritään löytämään taiteilijoiden ja taidevaikuttajien toiminnasta ominaispiirteitä, motiiveita, rakenteita ja tapoja, joita voidaan hyödyntää niin ajallisessa kuin temaattisessa vertailussa.

Lähteiden kokonaisvaltainen kartoittaminen, niiden lähiluku ja niille esitettyihin kysymyksiin vastaaminen tuovat merkittävästi uutta tietoa tulevalle tutkimukselle. Käsillä olevalla tutkimuksella on mahdollisuus avata uusia näkökulmia myös laajemman yleisön käsityksiin suomalaisen kulttuurin monipuolisuudesta 1800-luvulla, kun aiemmin marginaaliin jääneet taiteilijat ja ilmiöt nousivat esiin. Tutkimuksen vahvuus on myös sen laaja-alaisuudessa: kulttuurihistorialliseen kokonaisvaltaiseen analyysiin niveltyvät yhtä hyvin mikrotason historia kuin verkostotutkimuksen sosiaalisten taustojen tai nationalististen motiivien ymmärtäminen ajallisessa ja paikallisessa kehityksessä.

Tässä tutkimuksessa sivutaan ’kansallisen’ käsitteeseen liittyviä kysymyksiä kulttuurihistoriallisesti, mutta se ei itse lukeudu nationalismitutkimuksen piiriin.<sup>21</sup> Vaikka tutkimus voi antaa näkökulmia myös nationalismin tutkimukseen, ei ’nationalismi’ liian yleisenä ja liian monia kategorisointeja sisältävänä käsitteenä sovellu tämän tutkimuksen jäsentämiseen.<sup>22</sup> Nationalismitutkimuksia ei kuitenkaan voi sivuuttaa ja ’kansallisen’ määrittelyyn on otettava kantaa, koska yhtäältä

---

ajan hengen tavoittaminen monipuolisen lähdeaineiston kautta vastaavat käsityksiäni analyttisestä ja näkemyksellisestä kulttuurihistoriallisesta narraatiosta. Esikuvallisesti tämä toteutuu myös Rainer Knapaksen kokonaisvaltaisessa *Monrepos* (2003) -tutkimuksessa

<sup>20</sup> Mikrohistoriasta tutkimusmetodina ja teoriana ks. esim. Levi 1991, suomalaista näkemystä edustaa lähinnä Peltonen 1999. Suomessa sekoitetaan herkästi toisiinsa ruohonjuuritason historiantutkimus ja mikrohistoriallinen lähestyminen; edellisessä perehdytään nimenomaan kansaan ja ”tavalliseen ihmiseen”, jälkimmäisen tutkimuskohteena voi puolestaan olla mikä tahansa subjekti ilman yhteiskunnallista määritelmää.

<sup>21</sup> Nationalismitutkimuksesta humanistisessa tutkimuksessa teoreettisesti ks. Sevänen 1999 ja soveltaen Salmi 2008, 58–71. Tässä tutkimuksessa sivutaan Alasuutari – Ruuskan käytännöllisesti määrittelemää ”arkipäivän nationalismia” eli esim. puhumista kansallisuuksista ja kansakunnista rutiininaisesti. Tällöin nationalismi ei ole ideologia vaan sillä viitataan kansakuntaan ja kansallisuuteen sosiokulttuurisina konstruktiona olettaen, että kaikilla maailman ihmisillä on jokin kansallisuus. Alasuutari – Ruuska 1999. Myöskään ’Suomen’ ja ’suomalaisuuden’ tilalle ei vielä ole tullut parempaa termistöä, joten empiirisesti tosina, kaikkien tuntemina käsitteinä niiden käyttäminen on perusteltua. Lehtonen et al. 2004, 14–15. Suomen ja suomalaisuuden diskursiivista muotoutumista kirjallisuuden kautta 1600-luvulta alkaen on pohtinut kiinnostavalla tavalla Rantanen 1997.

<sup>22</sup> Vrt. Rodell 2002, 37–42.

tutkimuksen rajausta on yksiselitteisen kansallinen, ja toisaalta kansallinen identifi-  
kaatio nousi 1800-luvulla niin keskeiseksi toiminnan määrittäjäksi.<sup>23</sup> Vaikka tut-  
kimus esittää käsityksiä 'suomalaisten' taiteilijoiden identiteetistä, se pyrkii vält-  
tämään yleistysten tekemistä 'suomalaisuuden' ominaisuuksista.<sup>24</sup>

Taiteentutkimuksen ja taidesosiologian lähestymistavat rajautuvat tutkimuk-  
sen ulkopuolelle, vaikka "taiteen ja yhteiskunnan välisiä suhteita" muun ohella  
tarkastellaankin.<sup>25</sup> Taidehistoria kouluttaa näkemään kohteessa sen historiallisen  
ja esteettisen arvon.<sup>26</sup> Tässä tutkimuksessa analysoidaan *taiteilijoita* historiallisina  
toimijoina välttämällä *taideteosten* esteettistä arvottamista; tutkimuksessa ei kysytä,  
onnistuivatko taiteilijat Roomassa saavuttamaan "korkeampia" taiteellisia tavoit-  
teita, ei analysoida taiteellisia tyyliuuntia eikä vertailla taideteoksia laadullis-  
esteettisesti. Taiteilijoiden Rooman-vuosinaan tekemiä teoksia on lueteltu taiteili-  
jakohtaisesti lähinnä lukujen II ja VII yhteydessä, mutta kattavuuteen pyrkivää lu-  
etteloa roomansuomalaisten kuvataiteilijoiden urallaan tekemistä teoksista ei ole  
mahdollista antaa tämän tutkimuksen puitteissa niin mielenkiintoista kuin se oli-  
sikin; taiteilijoiden teosluetteloiden ja -analyysien laatiminen olisi oma, mittava  
tutkimusaiheensa. Tässä teoksessa ei käytetä taideteoskuvia kuvaoikeuskäytäntö-  
jen vuoksi, sillä kuva-aineistojen julkaisemiseen tarvittavia tekijänoikeuslain mu-  
kaisia lupia ei ole ollut mahdollista hankkia tähän julkaisuun.

### *Kehykset ja käsitteet*

Tutkimuksen kehyksinä ovat yhtäältä 1800-luvun suomalainen taide-elämä – tai-  
teen opetus, koulutus, ihanteet, ammatillinen asemointi ja institutionaaliset ra-  
kentteet, toisaalta Rooma taiteilijan kaupunkina. Kansainvälinen painotus on itses-  
tään selvä: vaikka roomansuomalaiset kuvataiteilijat voi nähdä "suurina yksinäisi-  
nä" suomalaisessa kontekstissa, he liittyvät laajempaan ilmiöön, Rooman perin-  
nön ja roomalaisuuden arvostamisen merkitykseen eurooppalaisessa kulttuurissa.  
Taide ja sen ilmiöt ovat sekä merkittävä historian tutkimuskohde että lähde, sillä  
taide on kaiken inhimillisen toiminnan tavoin aina kiinni omassa ajassaan: se ku-  
vastaa väistämättä aikansa aatemaailmaa, käsityksiä, ihanteita ja vaikutteita. Tai-  
detta luova taiteilija on tätä projisointia määrittävin tekijä, kulttuurin välittäjä;  
kulttuuri syntyy eri perinteiden vuorovaikutuksesta ja yhteensulautumisesta.<sup>27</sup>

Kuvataide ja sen lyhenteenä käytetty taide merkitsevät tutkimuksessa 1800-  
luvun lähtökohtien mukaisesti maalaus- ja kuvanveistotaidetta, luonnollisesti  
kaikkine variaatioineen akvarelleista terrakottapysteihin. Taiteilijan määritelmänä

<sup>23</sup> Nationalismitutkimuksen nykyään "ohittamattomia" klassikoita ovat Hobsbawm 1992 (1990), Ander-  
son 1983 ja Gellner 1983, Suomessa nationalismitutkimusta ovat esitelleet viimeisimpinä Pakkasvirta –  
Saukkonen 2005.

<sup>24</sup> Tutkimus hyödyntää ns. metodologisen nationalismin kautta olemassa olevaa kansakuntamäärittelyä  
'suomalaisesta' kansakunnasta ja sen kulttuurista. Ns. substantiaalisesta ja metodologisesta nationa-  
lismista ks. esim. Sevänen 1999. Tutkimuksessa tiedostetaan, että se jo omalla 'kansallisella' lähtökoh-  
dallaan ja kysymyksenasettelullaan väistämättä liittyy "nationalismia ylläpitävään tutkimukseen", ja si-  
ten osaltaan, tahtomattaan lujittaa kansakuntaa itsestään selvänä, luonnollistuneena ajatusmuotona.

<sup>25</sup> Taidesosiologiasta suomalaisessa tutkimuskentässä ks. erinomainen analyysi Sevänen 1998, erit. 7–27.

<sup>26</sup> Taidehistorian professori Riitta Nikulan jäähyväisluento Helsingin yliopistossa 12.3.2008.

<sup>27</sup> Kulttuurin "rajoista" ks. Söhrman 2009, erit. 31.

tutkimuksessa on ammattimaisesti kuvataidetta tekevä tai opiskeleva mies tai nainen, jota myös aikalaiset ovat pitäneet taiteilijana. Taide-elämää käytän hyvin laajana käsitteenä tarkoittaen kaikkea sitä inhimillistä toimintaa, joka liittyy taiteen tuottamiseen tai sen kanssa toimimiseen. Siten taide-elämään kuuluvat yhtä hyvin Espanjalaisilla portailla päivystävät mallit kuin ateljeen vuokraisäntä tai keisarin myöntämä matkastipendi ja yksittäinen taideteos. Kuten suomalaista taidejärjestelmää tutkinut Erkki Sevänen on huomauttanut, tutkimus on aina sidoksissa oman aikansa intresseihin, joten tarkasteltaessa ”taiteen asemaa” 1800-luvulla, selvitetään itse asiassa sitä, millainen asema nykyaikaista taiteen käsitettä ennakkoivilla ilmiöillä – maalauksilla, veistoksilla, näytelmillä – oli tuon ajan kulttuurissa.<sup>28</sup>

Kansallinen kuvataide on osa kansallista identiteettiä, mutta kansallista kuvataidetta on mahdotonta määritellä ilman kansainvälisten piirteiden tarkastelua. On tärkeätä muistaa, ettei Eurooppa muodosta mitään yhtenäistä kokonaisuutta myöskään taiteen ja korkeakulttuurin saralla. Eri maissa kehitysvaiheet ja ominaispiirteet muotoutuvat omalla tavallaan: Suomea ja suomalaista kehitystä ei ole mahdollista jäsentää yleisten teorioiden kautta suoraan, sillä Suomen modernisointuminen tai taide-elämän rakentuminen eivät noudata kaavamaisesti yleisiä kehityslinjoja, vaikka samojakin piirteitä on paljon.<sup>29</sup>

Suomalainen kuvataide käsitetään tutkimuksessa laajasti siten, että se sisältää Suomessa syntynyttä, Suomeen tilattua tai suomalaisen taiteilijan luomaa taidetta. Näin suomalaista kuvataidetta ovat yhtä hyvin Porthan-monumentti, jonka teki ruotsalaissyntyinen Carl Eneas Sjöstrand osin Roomassa, osin Münchenissä, kuin suomalaissyntyisen mutta Ruotsissa uraansa luoneen Alexander Lauréuksen Roomassa maalaama *Rövare hos en herdefamilj* -maalaus, joka nykyään kuuluu Nationalmuseumiin kokoelmiin Tukholmassa.

Suomalaisuus puolestaan ymmärretään kansallisena käsitteenä Ruotsin itäisen provinssin ja vuonna 1809 määritellyn Suomen autonomisen suuriruhtinaskunnan kautta; Suomessa syntyneet tai siellä suuren osan elämästään asuneet taiteilijat katsotaan suomalaisiksi. Näiden määritelmien kautta tutkimukseen kuuluu myös taiteilijoita, jotka ovat syntyneet Ruotsissa, mutta eläneet ja tehneet pääosan teoksistaan Suomessa tai suomalaisille ostajille, kuten kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrand ja taidemaalari Severin Falkman.<sup>30</sup>

Tutkimuksessa jatkuvasti käytetty yleiskäsite 1800-luku ei noudata täsmällisesti vuosisadan määritelmää, vaan liudentuu molemmista päistään osoittamaan jatkuvaa kehitystä – mikään yksittäinen vuosiluku ei voi ilmentää yhtäkkistä murrosta. Vuosisata-käsitteen käyttö ei silti ole keinotekoisia, kun näkökulmana ovat suomalaiset taiteilijat Roomassa 1800-luvulla: tutkimuksen voidaan katsoa alkavan

---

<sup>28</sup> Taide-elämän määrittelemisestä ks. Sevänen 1998, 16–25.

<sup>29</sup> Sevänen 1998, 15. Klinge 1962.

<sup>30</sup> Kiinnostavaa on, että Tukholman Kuninkaallisen taideakatemian – Ruotsin siihen asti suurimmassa – taidenäyttelyssä vuonna 1866 mukaan osallistuneet ruotsalaissyntyiset Severin Falkman ja C. E. Sjöstrand oli itsestään selvästi merkitty näyttelyluetteloon kansallisuudeltaan suomalaisiksi, samoin ”hovimaalari” R. W. Ekman, joka puolestaan oli useini muissa yhteyksissä merkitty ruotsalaiseksi. *Förteckning öfver utställda konstarbeten vid Kongl. Akademiens för de fria konsterna exposition år 1866.*

ensimmäisen tarkasteltavan taiteilijan Eric Cainbergin Rooman-matkasta vuonna 1802, ja se päättyy summittain kuvanveistäjä Johannes Takasen kuolemaan Roomassa vuonna 1885. 1880-luvulla suomalaisista enää Johannes Takanen asui kaupungissa vakituisesti, ja muuten kaikkien eri kansallisuuksia edustavien taiteilijoiden matkat Roomaan olivat hiipuneet tai muuttuneet vain turistikemiksi käyneiksi; siten vuosisadan viimeinen vuosikymmen jää käytännössä viitteelliseksi.

Koska tarkoitus on saada kokonaiskuva taiteilijoiden Rooma-yhteydestä 1800-luvulla, ei ole tarkoituksenmukaista katkaista ajallista perspektiiviä täsmällisesti kummastakaan päästä, vaan tarkastella ilmiön rajapintoja laajasti. Tutkimuksen pitkä, lähes sadan vuoden mittainen aikajakso on haaste ajalliselle kontekstualisoinnille. Rooman pitkäaikainen merkitys, roomalaisvaikutuksen jatkumo suomalaisessa taide-elämässä ja ilmiön suhteuttaminen eurooppalaiseen kehitykseen puoltaa kuitenkin näin laajaa aikarajausta.

## AIEMPI TUTKIMUS

Aiemmat suomalaiset taiteilijoiden matkustamiseen, ulkomailla elämiseen ja kansainvälisiin vaikutteisiin liittyvät tutkimukset ovat keskittyneet pääsääntöisesti Pariisissa 1800-luvun lopulla asuneisiin taiteilijoihin, suppeammin vuosisadan loppupuoleen tai yksinomaan yksittäisen henkilön biografiaan. Roomassa vaikuttaneista taiteilijoista tehdyt henkilöhistorialliset tutkimukset – mm. Lauréuksesta (Leino 1908; Stjerschantz 1914), Ekmanista (Hintze 1926), Takasesta (Aspelin 1888/ 1891) ja Runebergista (Nordmann 1918) – ovat kaikki viimeistään 1900-luvun alkupuolelta eikä suurin osa niistä vastaa nykytutkimuksen käsitystä tieteellisyydestä.<sup>31</sup>

Kokonaisvaltaista historian tutkimusta tai lähdekartoitusta Roomassa asuneista suomalaistaiteilijoista, Rooman merkityksestä suomalaisille taiteilijoille saati Rooman merkityksestä suomalaisuuden muotoutumiselle ei ole aiemmin tehty. Valitettavasti – ja hieman hämmästyttävästi – Rooman tai Italian vaikutteisiin perustuvaa taidenäyttelyä ei myöskään ole koottu Suomessa. Taidehistorioitsija Timo Keinänen on käsitellyt roomansuomalaisia taiteilijoita erittäin ansiokkaasti monissa artikkeleissaan, joiden tarkoituksena ei kuitenkaan ole ollut luoda kontekstualisoitua kokonaiskuva teemasta.<sup>32</sup> Muuten yksittäisiä suppeita artikkeleita, jotka liittyvät välillisesti aihepiiriin, on kirjoitettu muutamia, mutta tuoreimmatkin niistä ovat metodisesti vanhentuneita perustuen lähinnä aiempaan kirjallisuuteen. Monipuolisesti Rooma-aiheisiin perehtyneen Torsten Steinbyn sinänsä kiinnostavissa artikkeleissa on paljon epätarkkuuksia, jotka perustuvat ohueen

---

<sup>31</sup> Suuri osa näistä tutkimuksista kuten Aspelin 1888 ja Nordmann 1918 eivät edes pyri tieteelliseen lähestymistapaan vaan teosten motiivina on ollut kohteensa nostaminen jalustalle. Nordmannin lähestymistavasta ks. esim. Petrus Nordmannin kirje Walter Runebergille 10.10.1917, WRS, HLA/ SLS. Vastaavainen jalustalle nosto on tapahtunut vielä aivan hiljattain, ks. Nyström 2007. Valitettavan monet tuoreetkaan pro gradu -työt eivät käytä lainkaan alkuperäislähteitä vaan vain vaatimatonta tutkimuskirjallisuutta, esim. Komulainen 2002.

<sup>32</sup> Keinänen 1982, Keinänen 1983, Keinänen 1986.

lähde pohjaan ja siitä johtuviin väärin tulkintoihin, sekä toisinaan varsin subjektiiviseen arvottamiseen.<sup>33</sup>

Yleisteoksissa roomansuomalaisia on käsitelty jonkin verran, muttei koskaan uutta tietoa tuovasti tai alkuperäislähteitä käyttäen. Pääsääntöisesti taide- ja kulttuurihistoriallisissa yleisesityksissä toistetaan samoja käsityksiä, jotka nähtävästi vakiintuivat suomalaisen tutkimukseen jo 1900-luvun alkuvuosina: *ARS – Suomen taide* 3 (1989) ja 5 (1990) ja *Suomen kulttuurihistoria* 3 (2003) osoittavat tieteellisen tradition ohuuden Rooman-vaikutteiden – ja ylipäätään 1800-luvun alkupuolen kuvataiteen – tutkimuksessa.<sup>34</sup>

Valitettavasti yleisesitysten hokemat ovat jääneet elämään myöhempäänkin kirjallisuuteen ja vaikuttaneet siten niin tutkimukseen kuin yleiseen käsitykseen suomalaisesta kuvataiteesta 1800-luvulla.<sup>35</sup> Osuvaa mutta yleisesitykselle luonteenomaisen suppeata analyysiä taiteilijoiden Roomassa elämisen merkityksestä suomalaisessa taiteessa edustaa Sixten Ringbomin ansiokas katsaus teoksessaan *Konsten i Finland från medeltid till nutid* (1978).<sup>36</sup> Yhteenvetona voidaan sanoa, että voimakkaasti kansallisia piirteitä ja tiettyjen huippukausien yksilöiden merkitystä korostava aiempi tutkimus on tarkastellut suomalaisia taiteilijoita ja taidetta pitkälti yksityisenä kansallisena projektina eikä osana laajempaa eurooppalaista kehitystä ja vuorovaikutusta – eikä koskaan laajemmin Rooman yleisen merkityksen kautta.

Uutta lähdetietoa tuovan kuvataiteilijoita käsittelevän perustutkimuksen ohella tutkimukseni edustaa uutta näkökulmaa 'kansallisen' määrittelyyn Suomea laajemmassa kentässä. Suomalaisessa historian tutkimuksessa on viime vuosina tutkittu kahden- tai monensuuntaisia vaikutteita 1800-luvun Euroopassa monista

---

<sup>33</sup> Mm. Sandqvist 1981, Saksa 1981, Steinby 1993, Steinby 1994 ja Steinby 1995. Toisinaan Steinbyn kirjoituksia leimaa täysin kritiikitön asenne Walter Runebergia kohtaan, erityisesti tämän asemasta suomalaisen Roomassa, esim. Steinby 1995, erit. 49, 57. Yksityiskohtana esimerkiksi Fredrik Runebergin vierailu Roomassa 1874–1875 on yksiselitteisen väärin tulkittu lähteisiin verrattuna, ks. Steinby 1995, 37 *versus* Lina Runebergin kommentti: ”Fredrik Runeberg har blifvit ofantligt mycket raskare och trifvsammare. För tillfället gör siroccon honom väl ej så rask som vanligt, men öfverhufvudtaget är han en annan menniska än då han kom hit.” Lina Runebergin kirje Fredrik Elfvingille 3.12.1874 Rooma, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, WRS, HLA/ SLS. Aihepiiristä on tehty muutamia julkaisemattomia pro gradu -töitä, kuten Saksa 1989, Suvikumpu 2000.

<sup>34</sup> Kaikki yleisteosten artikkelit on laadittu genren mukaisesti ilman lähdeviitteitä ja lähinnä (usein varsin vanhentuneen) kirjallisuuden pohjalta: Juha Ilvaksen artikkeli suomalaisesta kuvanveistosta 1800-luvulla *ARS* 5:ssa on hyvin pintapuolinen ja ristiriitainen, ja valitettavasti kuitenkin siihen viitataan jatkuvasti myöhemmässä (tutkimus)kirjallisuudessa, Ilvas 1990, 61–85. Jukka Ervamaan artikkelit *ARS* 5:ssa ovat jänteviä, mutta Suomi-keskeisyydessään suppeita ilman konkreettista vertailua kansainväliseen tutkimukseen, Ervamaa 1989, 75–103. *Suomen kulttuurihistoria* 3:ssa Riitta Konttisen artikkeli ”Kuvataide suomalaisuuden ja muukalaisuuden puristuksessa” käsittelee ulkomaisia vaikutteita 1800-luvulla hämmästyttävän yksipuolisesti vain kotimaan, Saksan ja Ranskan kautta: ”Suomalaiset taiteilijat saivat näihin aikoihin oppinsa pääasiassa Saksan taidekeskuksissa--”, Italiaa tai Roomaa taidevaikutteiden esikuvana Euroopassa ja Suomessa 1700–1800-luvuilla ei mainita sanallakaan koko artikkelissa – eikä koko *Kulttuurihistoria*-sarjassa! Konttinen 2003, 395–412; Kolbe 2002–2004.

<sup>35</sup> *Kansallisbiografia*-sarjalle on ansioksi, että siinä esitellään käytännössä kaikki roomansuomalaiset kuvataiteilijat 1800-luvulla – mikä tietysti myös osaltaan osoittaa näiden taiteilijoiden merkitystä: he ovat historiallisesti tunnustettuja edelleenkin taiteellisesta unohduksestaan huolimatta. *Kansallisbiografian* hakuteosluonteen vuoksi artikkelit ovat kuitenkin pintapuolisia ja perustuvat vain aiempaan, edellä osoitetusti hyvin vaatimattomaan, kirjallisuuteen eivätkä lähteisiin.

<sup>36</sup> Ringbom 1978.

näkökulmista. Peter Stadiuksen tutkimus espanjalaisten historiallisista Pohjola-mielikuvista, Marie-Sofie Lundströmin taidehistoriallinen analyysi Albert Edelfel-tin omaksumista espanjalaisvaikutteista ja Kristina Rankin suomalaista frankofiliaa kirjallisuuspiireissä vuosisadan vaihteessa kartoittava tutkimus ovat osa samaa tieteellistä keskustelua, eurooppalaisen vuorovaikutuksen problematisointia.<sup>37</sup>

Uusimpaan tutkimusaaltoon 'kansallisen' määrittelystä ja suomalaisuuden idenfikaation kehittymisestä 1800-luvulla nivELYVÄT puolestaan Kati Katajiston ja Johanna Wassholmin mielenkiintoiset väitöskirjat suomalaisen kansallisen identiteetin synnystä vuoden 1809 valtioeron jälkeen sivistyneistön piirissä, ja Derek Fewsterin laaja tutkimus suomalaisuuden myytin synnyttämisestä.<sup>38</sup> Viime vuosien tutkimusantologioita suomalaisuudesta ovat mielenkiintoisia avauksia tekevät *Aika ja identiteetti* (2006) ja *Suomi toisin sanoen* (2004).<sup>39</sup>

Ilmiössä on nähtävissä 2000-luvun historioitsijapolven uusi tutkimuksellinen avaus: Eurooppa päivitetään uudelleen pohjoisessa, kun Suomi ja suomalaisuus tulkitaan yhtäältä suhteessaan eteläisen Euroopan ydinalueisiin ja toisaalta tarkennetaan tulkintaa tietoisesti rakennettusta konstruktiosta. Tässä omassa Eurooppa – Suomi -tulkinnassani korostuvat lähinnä sivistyksen ja kulttuurin pitkät linjat. Sitoutuminen Roomaan, sen ihannoituun perintöön ja klassisismiin oli osa Suomen kansallistumisen prosessia 1800-luvulla kulttuuri- ja taide-elämässä.

Suomen ulkopuolella eri maissa Rooman merkitystä kansalliselle taide-elämälle ja kulttuurikehitykselle on tarkasteltu todella laajasti. Saksalaiset ja tanskalaiset ovat tutkineet taiteilijoiden Rooman-matkoja uudella ajalla hyvin monipuolisesti, jopa kvantitatiivisesti.<sup>40</sup> Euroopan ulkopuolelta amerikkalaisilla on erityinen suhde Roomaan, ja amerikkalaisista Rooman-matkaajista ja kuvataiteilijoista Roomassa on tehty useita tutkimuksia.<sup>41</sup> Nämä kansainväliset aihepiirin tutkimukset ovat kuitenkin lähtökohdiltaan täysin erilaisia Suomeen verrattuna: Roomassa eläneiden taiteilijoiden ja matkustavaisten määrä on niin mittava, että yhteisiä analyysin rajapintoja on vaikeata löytää. Kansainvälistä tutkimusta leimaa voimakkaasti myös taidehistoriallisia koulukuntia ja tyyliisuuntia painottava näkökulma.

Taiteilijoita tutkittaessa on selvää, että myös itse taideteoksilla on suuri merkitys. Rooman vaikutteista ja Rooman merkityksestä kansallisen taide-elämän rakentumiselle 1800-luvulla onkin laadittu toinen toistaan upeampia näyttelyitä kaikkialla Euroopassa – Suomen lukuun ottamatta. Ilman näitä näyttelyitä kan-

---

<sup>37</sup> Stadius 2005; Lundström 2008; Ranki 2007. Esim. Rankin kiinnostava väitöskirja eroaa omasta katta-vuuteen pyrkivästä lähestymistavastani valikoimalla muutaman frankofilian "edustajan" pääkohteek-seen. Lisäksi tutkimuksen lähdemateriaalin eroavaisuudet ja analyysit eivät, temaattisten ja kohdemai-den (kulttuuri)historiallisten erojen lisäksi, mahdollista hedelmällistä vertailua näennäisesti lähekkäin olevien tutkimusteemojen, Ranskan ja Italian, kanssa.

<sup>38</sup> Katajisto 2008; Wassholm 2008; Fewster 2006. Suomalaisuuden tietoista rakentamista ja 'kansallisen' synnyttämistä historiallisesti on toki tutkittu Suomessa jo pitkään erityisesti Osmo Jussilan ja Matti Klingenin teoksissa.

<sup>39</sup> Moilanen – Sulkunen 2006; Lehtonen et al. 2004.

<sup>40</sup> Esim. Noack 1974; Andrews 1964; *Die Nazarener* 1977; "*Deutsch-Römer*" 1988. Saksalaisista ja tanskalai-sista Rooman-kävijöistä on todella kattavat tilastot ja tutkimukset, mutta muiden kohdalla tilanne ei ole vielä yhtä hyvä, ks. Garms – Garms 1982, 573.

<sup>41</sup> Esim. Vance 1989; Soria 1982; Amfiteatrof 1980; Crane 1972.

sainvälistä vertailuaineistoa olisikin huomattavasti vähemmän ja vaikeammin saatavissa: usein todella mielenkiintoisesti ja myös tieteellisesti kunnianhimoisesti toteutetut museojulkaisut ovat merkittävä lisä tutkimuskirjallisuuteen.

Eniten Rooman-matkoista ja kaupungin merkityksestä lienee julkaistu italiaksi: niin Roomassa kuin muuallakin Italiassa teemaa tutkitaan erittäin paljon, onpa sille perustettu mm. tutkimuslaitos *Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia (C.I.R.V.I.)*.<sup>42</sup> Italialaiset tutkimukset ovat itse asiassa hyvin kansainvälisiä, sillä tätä kansallisesti tärkeätä tutkimusaihetta on haluttu valottaa mahdollisimman laajapohjaisesti ja parhaaseen asiantuntemukseen nojautuen.<sup>43</sup> Viime aikoina monipuolisimmin Rooman ja taiteilijoiden vuorovaikutusta 1800-luvulla on esitelty massiivisessa näyttelykirjassa *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia . Universale ed eterna. Capitale delle arti* (2003), joka näkökulmaltaan taidehistoriallisena ja varsin kuvapainotteisena taustoittaa yleisesti teemaa, muttei tuo juuri uutta historiallista tutkimustietoa.

Muissa Pohjoismaissa on tutkittu kansallisten taiteilijoiden ja taiteilijayhteisöiden ulkomailla oleskelua huomattavasti Suomea enemmän. Aiheesta on julkaistu useita yhteispohjoismaisia tutkimuksia, joista Suomi ja suomalaiset puuttuvat kokonaan, tai ne on kuitattu suppeilla katsauksilla. Uusinta pohjoismaista tutkimusta edustaa monikansallinen artikkelikokoelma *Inspirationens skatkammer: Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet* (2003), joka käsittelee teemaa hyvinkin eri näkökannoilta.<sup>44</sup> Ruotsalaisissa ja tanskalaisissa tutkimuksissa on käsitelty omien taiteilijoiden, myös kirjailijoiden ja näyttelijöiden, Rooman-matkoja ja -vaikutusta runsaasti. Pohjoismaisessa Italian-vaikutteiden tutkimuksessa viitataan kuitenkin tuskin koskaan suomalaiseen näkökulmaan, koska perustutkimusta ei ole yksinkertaisesti ollut tai se on vanhentunutta ja käytännössä vain viitteellisesti lähteisiin perustuvaa. Siten analyysissä pohjoismaalaisista Roomassa puuttuu jatkuvasti suomalaisten mielenkiintoinen osuus.

Omiin roomalaistaiteilijoihin liittyvät tutkimukset muissa Pohjoismaissa ovat kiinnostavia, mutta niiden näkökulmat ovat suoran vertailun tekemiseen useimmiten liian erilaisia. Tutkimuskohteet ovat joko kapeita keskittyen vain yhteen taiteilijaan tai lyhyeen aikakauteen tai esitystavaltaan liian populaareja riittävän analyysin tekemiseksi. Tärkeintä vuoropuhelua tälle tutkimukselle on ollut mahdollista käydä Lennart Petterssonin (1997; 1998a; 2000; 2003) tulkintojen kanssa, jotka yhtäältä ovat avanneet roomanruotsalaisten kuvataiteilijoiden vuorovaikutusta vuosisadan alkupuolella ja toisaalta luoneet tuoretta yleiskuvaa Ruotsissa tapahtuneesta kuvataiteen järjestäytymisestä 1800-luvulla. Magnus Rodellin väitöskirja (2002) ruotsalaisten patsaanpaljastusten kansallisista merkityksistä 1800-

---

<sup>42</sup> Tutkimuslaitoksen Internet-sivut ovat osoitteessa [www.cirvi.it](http://www.cirvi.it).

<sup>43</sup> Tärkeimpiä italialaisia tutkimuksia ovat mm. monet Cesare de Setan tutkimukset kuten de Seta 1982a, de Seta 1982b, de Seta 1992, de Seta 1999 ja Bernardi – de Seta – Mozzillo 1987. Ks. myös Assunto 1978. Myös aiheen bibliografiaa on pyritty kartoittamaan jo 1930-luvulta alkaen, Samek-Ludovici 1934–1937.

<sup>44</sup> Suomalaisten osuutta edustavat sinällään ansiokkaat mutta varsinaista aihepiiriä vain marginaalista raapaisevat Riitta Nikulan (2003) artikkeli suomalaisista kipsikokoelmista ja Elina Anttilan (2003) artikkeli Albert Edelfeltin muutamien sairasmaaillojen Rooman-kokemuksista keväällä 1876.

luvulla herätti näkemään laajoja tulkintamahdollisuuksia kansallisen identifiaktion merkityksissä taide-elämän rakentumisessa.

Toisaalta Ruotsissakaan ei ole käsitelty kansallista taidetta 1800-luvulla pelkästään raikkaasti viime vuosikymmeninä. Esimerkiksi Bo Lindwallin yleisesitysten toisinaan luutuneet käsitykset tuntuvat toistuvan herkästi muissa ruotsalais-tutkimuksissa.<sup>45</sup> Uutta näkökulmaa ruotsalaiseen tutkimukseen on saatu aivan viime vuosina naisnäkökulman kautta esimerkiksi Eva-Lena Bengtssonin ansiokkaissa tutkimuksissa.<sup>46</sup> Uudenlaisen kokonaiskuvan Roomaan matkustamisen merkityksestä ja Italian vaikutuksesta Ruotsin taide-elämälle loi Nationalmuseumin merkittävä näyttely *Drömmen om Italien* (2004), jonka ansiokkaassa näyttelyjulkaisussa on kiinnostavia tutkimusavauksia.<sup>47</sup>

Tanskassa kiinteä monisatavuotinen yhteys Roomaan on korostanut voimakkaasti myös aihetta käsittelevän tutkimuksen merkitystä. Ruotsissa ja Tanskassa Rooman-kävijöiden merkitys kansalliselle projektille ei ole päässyt unohtumaan, vaan kirjallisuutta ja tutkimuksia aiheesta on runsaasti jo lähes kahdensadan vuoden ajalta. Laajoja kartoituksia tanskalaisista Rooman-kävijöistä on tehty eri aikoina: moniosainen *Rom og Danmark gennem tiderne* -teos 1930-luvulta ja *Italien og Danmark. 100 års inspiration* (1989) on saanut laajennusapua uusimmasta tekniikasta, kun Tanskan Rooman-instituutti on julkaissut laajan tietokannan Internetissä kaikista tanskalaisista Rooman-kävijöistä.<sup>48</sup>

Kansainvälistäkin tutkimusta leimaa yllättävän laajalti alkuperäislähteiden vähäinen käyttö ja näkökulmien rajoittuneisuus. Aikalaisten usein vuosikymmeniä myöhemmät kirjalliset teokset, muistelmat ja romantisoitujen matkakuvaukset ovat käytetyintä ”tutkimusmateriaalia”, jolla ei kuitenkaan ole edellytyksiä vastata kaikkiin tutkimuksen esittämiin uusiin kysymyksiin. Oma kulttuurihistoriallisesti painottunut tutkimukseni voi tarjota kansainväliselle tutkimukselle kiinnostavan vertailupohjan yhtäältä uusien alkuperäislähteiden esittelyllä ja toisaalta uudella kokonaisvaltaisella analyysillä.

## INTERMEZZO: MYYTTI KANSALLISTAITEESTA

Perehtyessäni suomalaisia kuvataiteilijoita Roomassa sivuvaavaan tutkimustraditioon nousi esiin yllättävänä sivujuonteena kysymyksiä, jotka luonnehtivat ennen muuta suomalaisen historiankirjoituksen historiaa. Mihin Roomassa käyneiden kuvataiteilijoiden ja Rooman merkityksen unohdus Suomessa liittyy? On tärkeätä pohtia, millaisten historiallisten prosessien kautta on päädytty nykyiseen tilanteeseen, sillä historialliset ja taidehistorialliset esitykset liittyvät aina syntyäikansa konteksteihin. Esimerkiksi kolmesti kirjoitetussa *Suomen kulttuurihistoriassa* ky-

<sup>45</sup> Lindwall 1981; Lindwall 1982. Lindwall viittaa ahkerasti esim. Estlanderin 1860-luvun luentoihin ja teoksiin kuin aktuaaleihin tieteellisiin faktoihin tai alkuperäislähteisiin, vaikka ne edustavat vain yhden ihmisen subjektiivista ja auttamattoman vanhentunutta näkemystä kirjoittajalleenkin kaukaisista ajoista.

<sup>46</sup> Esim. Bengtsson 2003 ja Bengtsson 2000.

<sup>47</sup> Norlander 2004a. Ruotsalaisen Italia-kirjallisuuden bibliografiasta ks. Kleberg 1949.

<sup>48</sup> Bobé 1935-1942. <http://www.dkinst-rom.dk/dansk/homepage.htm> > Danmark og Italien.

syttään ja painotetaan eri aikoina eri asioita oman aikansa arvoihin liittyen; 1930-luvulla sitouduttiin klassillisiin esikuviin, 1970-luvulla alettiin kaivata kansallista korostamista ja 2000-luvulla tähdennettiin laaja-alaisuutta ja monimuotoisuutta.<sup>49</sup> Historia ei ole menneisyyden vaan nykyajan toiveiden ja tarpeiden tuote: suomalaisten varhaisten kuvataiteilijoiden ja Rooman-vaikutuksen unohdusta pohdittaessa täytyy tarkastella vallitsevia arvostuksia ja sitä kehitystä, joka on johtanut toisten aikakausien ja paikkojen arvostamiseen toisten kustannuksella.

Objektiivisen historiankirjoittamisen mahdottomuutta painottavien metahistorioitsijoiden mukaan historiankirjoitus johtuu genealogiasta, alkuperämyytin tarpeesta.<sup>50</sup> Myyteillä on käytännöllinen ja eksistentiaalinen puolensa, ne ovat välttämättömiä, jotta maailma näyttäytyisi merkityksellisenä. Ihmiset siis haluavat ja tarvitsevat myyttejä.<sup>51</sup> Luovuutensa tähden taiteilijoita on pidetty tavallisista ihmisistä poikkeavina, joihin on ollut helppoa liittää myyttisiä piirteitä. Nimenomaan ulkomailla eläneet taiteilijat ovat saaneet osakseen usein myyttisen hohteen boheemin taiteilijaelämän mielikuvituksekkaitten kuvausten kautta. Ilmiössä palataan 'myytti'-sanan alkulähteille (kreik. *mythos*, historia, tarina), sillä "meidän poikamme maailmalla" -taiteilijatarinoiden luominen on ollut luonteva osa kansallista historiankirjoitusta.

Myyttien arvioiminen ja purkaminen voi tapahtua kysymällä relevantteja, yksinkertaisia kysymyksiä. Stereotyyppiseen käsitykseen suomalaisen taiteen historiasta ei sovi kysyä, millaisesta yleistyksestä kultakauden erityisyyden korostamisessa on kyse; millaisia vaihtoehtoisia kertomuksia suomalaisen taide-elämän historiaan kuului; millaisin perustein rajanveto kultakauden ja muiden kausien välillä on tehty. Miksi suomalaisen taiteen kultakauden (perinteisesti n. 1880–1910) ylipäätään ajatellaan olevan "kultakausi", siis parempi kuin jokin toinen kausi, ja mistä tämä ajattelutapa johtuu? Mistä tiedetään, että suomalainen taide oli parhaimmillaan myyttisellä kultakaudella? Miksi suomalaisen kuvataiteen mytologia on syntynyt niin värittyneelle pohjalle, ja miten 1800-luvun Rooman-vaikutteiden ja taide-elämän kulttuurihistoriallinen tutkimus ovat jääneet muiden teemojen varjoon? Näihin kysymyksiin vastaaminen avaisi kuitenkin kiinnostavalla tavalla suomalaisen taiteen ja kulttuurin rakentamisen, siis suomalaisuuden, myyttiä.

Historiankirjoitus on, paradoksaalisesti historiallisista syistä johtuen, painotunut lähinnä kansallisen kehityskertomuksen suuriin rakenteisiin tai sen käännekohtien tarkasteluun. Siinä missä Suomessa vuoden 1918 traumat tai talvisodan taistelustrategiat ovat saaneet osakseen metreittäin tutkimuskirjallisuutta, ovat kansallisesti tai poliittisesti vähäpätöisempinä pidetyt aiheet jääneet huomiotta. Historiantutkimuksen eri osa-alueiden yhdistäminen ei ole ollut Suomessa muodikasta eivätkä kansainvälisiin ilmiöihin liittyvät kulttuurihistorialliset selvitykset tai mikrohistorian metodeita käyttävät tutkimukset ole saaneet suuria tutkijajoukkoja liikkeelle. Pohtimatta lähteiden antamia todellisia mahdollisuuksia eri-

<sup>49</sup> Suomen kulttuurihistoria -esitykset: Suolahti (osat 1–4) 1933–1936, Tommila (osat 1–3) 1979–1982; Kolbe (osat 1–5) 2002–2004.

<sup>50</sup> Metahistoriasta ks. White 1973.

<sup>51</sup> Hylland Eriksen 1996, 115–116. Suomalaisen historiankirjoituksen myyteistä ja niiden purkamisesta ks. Jussila 2007.

laisille kysymyksenasetteluille on kuvataiteilijoiden tutkiminen jätetty yksinomaan taidehistorioitsijoille. Suomalaisen 1800-luvun, kansakunnan rakentumisen tai historiankirjoituksen tutkimus on tähän saakka jättänyt taide-elämän väliin, vaikka mittava alkuperäislähteiden määrä antaisi mahdollisuudet erittäin kiinnostaviin kysymyksenasetteluihin.<sup>52</sup>

Suomessa taidehistorian tutkimus on käytännössä koko lyhyen olemassaolonsa ajan keskittynyt aivan muuhun kuin vähäpätöisenä pidetyn 1800-luvun alun kuvataiteen tutkimiseen. 1800-luvun taiteen ismiytyminen – uusklassismi, romantiikka, realismi, impressionismi, postimpressionismi, ekspressionismi, syntetismi ja symbolismi – on myös aiheuttanut taidehistoriankirjoituksen sitoutumisen tyylillisiin ja kaavoittuneisiin lähtökohtiin.<sup>53</sup> Yksiäänistä, kansallista kertomusta Suomen taidehistoriasta kirjoittivat erityisesti professorit Onni Okkonen ja Ludvig Wennervirta, jotka käsittelivät varhaista suomalaista taidetta lähinnä ”taiteemme uranuurtajien” yksioikoisesta näkökulmasta. Heidän 1900-luvun alkuvuosikymmeninä kirjoittamansa teokset elivät yhä uusina painoksina vuosikymmenien ajan vakiinnuttaen heidän henkilökohtaiset käsityksensä yleiseksi näkemykseksi.<sup>54</sup>

Suomalaisen taidehistoriankirjoituksen kannanottoja onkin usein hämmästyttävällä tavalla leimannut modernille historian tutkimukselle vieras kehitysuskoinen ja subjektiivisesti arvottava näkökulma: suomalaista taidetta on jälkepäin koeteltu historiankirjoituksen tyylillä, jossa aika ennen 1880-lukua on nähty esteettisenä laskukautena. Esimerkiksi Eric Cainbergin veistokset ja R. W. Ekmanin maalaukset ovat olleet halveksittuja, koska niitä on pidetty milloin väljähtyneinä tai makeilevinä, milloin epäaitoina tai epäesteettisinä:

*--Ekmanin teknillinen ylimalkaisuus, hänen siloisesti kaavamainen piirustuksena ja samean akateeminen, kiiltokuvamainen värityksensä -- tekevät hänen tuotantonsa nauttimisen nykyään vaikeaksi. --hän [Ekman] useimmiten eksyi halpahintaisen tehovaikutuksen ja banaalin pintakauneuden tavoitteluun. Tämä vastaa hänen inhimillisiä luonneominaisuuksiaan--.*<sup>55</sup>

<sup>52</sup> Uusimmissakin kansallisen historiankirjoituksen kommentaareissa taide jätetään huomiotta, ks. esim. Haapala 2008.

<sup>53</sup> Suomalaisen taidehistorian sitoutuminen taidesuuntiin on aiheuttanut tutkimukselle suuria vaikeuksia, Reitala 1973, 2. Lennart Pettersson on kiinnostavalla tavalla tuonut väitöskirjassaan täsmälleen samoja ilmiöitä esiin Ruotsin taidehistoriankirjoituksen ongelmista kuin Suomessa on havaittavissa. Pettersson 2000, 147.

<sup>54</sup> Ks. esim. Okkonen 1943; Okkonen 1945; Wennervirta 1926; Wennervirta 1934; Wennervirta 1943. Näiden lisäksi kummankin tuotantoa leimaa ”kansallisheerosten” kuten Gallen-Kallelan, Järnefeltin ja Risasan tutkiminen ja glorifioiminen, mikä vastasi ajan historiankirjoituksen yleistä asennetta.

<sup>55</sup> Okkonen 1945, 313. Taidehistorian tieteenfilosofia on oma tutkimustematiikkaansa, johon tässä ei oteta kantaa. Oman tutkimukseni kannalta huomiotani herätti kuitenkin ruotsalaisen tutkijan Bo Grandien näkemys, jonka mukaan on suuri vaara, että taidehistorian tutkimuksessa huomio kiinnittyy ”asi-aankuulumattomiin seikkoihin ja sitä kautta taideteosta käytetään vain tekosyynä jonkin muun asian tutkimiselle, mikäli taideteosta analysoidaessa pyritään luomaan kuvaa myös teoksen syntyajankohdasta”. Grandien 1987, 7. Itse pidän taidehistoriallista tutkimusta merkityksettömänä, mikäli se ei pysty käsittelemään riittävästi myös historiallista kontekstia teoksen taustalla; silloin olisikin syytä puhua taiteentutkimuksesta eikä taidehistoriasta.

[Cainbergin akatemian juhlasalin seinäveistosten] --kalsea ja ylimalkainen muotokäsittely--.<sup>56</sup>

Varhaiset taiteilijat teoksineen on anakronistista esteettistä arviota mielenkiintoisempaa nähdä kulttuurihistoriallisesti oman aikansa taustaa vasten. Monet taiteilijoiden tekemät ratkaisut kertovat ammattitaitoisesta pohdinnasta sekä pragmaattisesta sopeutumisesta oman ajan muutoksiin ja vaatimuksiin – esimerkkinä haaste kuvata Väinämöistä, jolla ei ollut aiempia visuaalia esikuvia.<sup>57</sup>

Historiankirjoittajat eivät ole ajatelleet suomalaisen taiteen tai taiteilijoiden olleen todella kansainvälisiä tai ajankohtaisia ennen 1800-luvun loppua. Tämä näkemys on penetroitunut myös yleiseksi käsitykseksi ja osaksi yhteistä suomalaista muistiperintöä.<sup>58</sup> Konkreettinen esimerkki, miten näin on päässyt tapahtumaan, on Ateneumin pitkäaikaisen johtajan, taidehistorioitsija Sakari Saarikiven näkemys realismin ja kultakauden autuaaksi tekevästä merkityksestä lukiolaisille suunnatussa oppikirjassaan:

*Tuhatkahdeksansataaluvun loppupuolta on sanottu Suomen taiteen kulta-ajaksi. Silloin toimivat ne taiteilijat, jotka toteuttivat täydellisimmin niitä kansallisromanttisia ajatuksia, joiden merkeissä taiteemme kehitystä oli alusta alkaen kaavailtu, sekä ne, joiden ansiosta taiteemme sai elävän yhteyden Euroopan taiteen kehitykseen.*<sup>59</sup>

Nykyään laajimmin käytetty ja helpoimmin saavutettu tietolähde Wikipedia heijastaa samaa väritynyttä käsitystä kiinnostavalla tavalla:

*Suomen taiteen kultakaudeksi tai kulta-ajaksi kutsutaan vuosia 1880–1910, jolloin suomalaiselle taiteelle luotiin kansallinen ilme ja se nousi kansainväliselle tasolle.*<sup>60</sup>

Vastaavasti Kuopion taidemuseon – siis yhden nyky-Suomen taiteen portinvartiosta – Internet-sivuilla vuonna 2008 kerrotaan identtisesti, miten

[Kultakauden] Ajanjakson aikana suomalaiselle taiteelle luotiin oma, kansallinen ilme. Samalla se saavutti kansainvälisen tason ja seurasi ajankohtaisia eurooppalaisia taideliikkeitä.<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> Wennervirta 1934, 8.

<sup>57</sup> Taidehistorioitsija Eva-Lena Bengtsson on havainnut Ruotsissa aivan vastaavan tilanteen suhtautumisessa esim. kuvanveistäjä Carl Gustaf Qvarnströmiin, Bengtsson 2003, 173.

<sup>58</sup> Myönteisen poikkeuksen tästä kaanonista tekee Jukka Ervamaa monilla ansiokkailla artikkeleillaan, joissa hän osuu suoraan asian ytimeen kommentoidessaan R. W. Ekmanin ”unohtamista”: ”Viime aikoina on käynyt yhä ilmeisemmäksi, ettei taidehistoria voi lähteä aina enemmän tai vähemmän subjektiiviselta kvalitatiiviselta pohjalta, vaan puhtaasti esteettinen aspekti on vain yksi monien muiden joukossa.” Ervamaa 2003, 29. Pauliina Laitinen-Laiho analysoi suomalaisen kultakauden teosten olevan jatkuvasti rahallisesti arvokkaimpia samoista syistä kuin esim. avantgardetaide Venäjällä, ekspressionistinen taide Saksassa ja impressionistinen taide Ranskassa: kaikille on yhteistä joko se, että maan talous ja henkinen elämä ovat kukoistaneet, tai se, että politiikka on sanellut taiteen sisällön. Ks. suomalaisen taiteen rahallisesta arvosta Laitinen-Laiho 2001 ja Laitinen-Laiho 2003.

<sup>59</sup> Saarikivi 1978, 194. Korostus tekijän.

<sup>60</sup> Wikipedia, [http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomen\\_taide\\_kultakausi](http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomen_taide_kultakausi). Korostus tekijän. Käytetty 28.8.2008.

Edellä olevien esimerkkien valossa voidaan todeta, että nyky-Suomen taiteen portinvartijat haluavat liittää kansallisen taiteen voimakkaasti kehitysuskoiseen nationalistiseen kansallisvaltiomystifointiin, kun taiteellisen kehityksen ajatellaan aina kulkeneen kohti parempaa.<sup>62</sup> Museot – kansakunnan muisti – ja historiankirjoitus toimivat valtiollisen kansakunnan rakentamisen logiikan mukaan tekemällä valinnan siitä, mitkä aikakaudet nähdään tärkeinä, mitä ilmiöitä vastaan halutaan asettua, mitä piirteitä menneisyyden kulttuurista ja sosiaalisista organisaatioista halutaan korostaa. On selvää, että museot materialisoivat menneisyyden, mutta ne voisivat halutessaan tehdä sen myös myyttejä purkaen eivätkä niitä vaalien.<sup>63</sup> Historian- ja taidehistoriantutkimuksen välinpitämättömyys 1800-luvun roomalaisvaikutteita kohtaan näkyy yksinkertaisesti aiheen sivuuttamisessa; hiljaisuus on vahva argumentti.

Suomalaisen kulttuuri- ja taide-elämän historian kirjoittaminen on noudattanut kansakunnan rakentamisen dialektiikkaa, ja on siksi keskittynyt niihin aikakausiin ja henkilöihin, joita on pidetty tärkeinä suomalaisuuden rakentamisen prosessissa. Nuoren kansakunnan historiankirjoituksessa ei ole ollut turhaa tilaa, vaan on ollut keskityttävä potentiaalisesti ”tuottavimpaan” kulttuurikauteen. Valinta on ollut helppo ja johtunut kahdesta eri syystä, ’taiteellisesta’ ja ’kansallisesta’. Vakiintunut näkemys on, että *kotimaisen* taiteen täydellistymisen kulminatiopiste saavutettiin myyttisellä suomalaisella kultakaudella 1800–1900-lukujen taitteessa, lähinnä Pariisista välittyneiden, omana aikanaan modernien, kansainvälisten vaikutteiden ansiosta. Kysymättä on jätetty, miten tähän kehityspisteeseen päädyttiin, ja millainen vaihtoehto tarinalla mahdollisesti olisi. 1800-luvun lopun suomalaistaiteilijoiden kansallista identiteettiä on pidetty kyseenalaistamattoman ’suomalaisena’ pohtimatta, miten ja miksi tai missä se olisi mahdollisesti muotoutunut. Tämä vakiintuneisuus selittyy tietoisien kansakunnan rakentamisen kautta: myyttiset, yhteistä menneisyyttä ja kansan sisäisiä eroja häivyttävät kertomukset määrittävät kansallisuuteen kuuluvuuden ”perityksi” ja ”luonnolliseksi”.<sup>64</sup> Mutta mitä oli se suomalaisuus, joka kasvaa esiin 1800-luvun kulttuuri- ja taide-elämän tarkemmalla tarkastelulla?

Kultakautta on pidetty niin ainutlaatuisena, että sen on haluttu nähdä olleen aivan poikkeuksellinen mihinkään aiempaan verrattuna jo omana aikanaan. Siten myöhemmät aikakaudet ovat siirtäneet omia arvostuksiaan ja määritelmäänsä 1800-luvulle pohtimatta tarkemmin aikalaisnäkökulmia.<sup>65</sup> Historiatietoisempi ja kiinnostavampi näkökulma olisi nähdä kaikki taiteen ja taide-elämän vaiheet ja suun-

---

<sup>61</sup> Kuopion taidemuseon taidehistoriallinen sanasto,

[http://taidemuseo.kuopio.fi/rissanen/sivuston\\_tiedot/sanastoa/](http://taidemuseo.kuopio.fi/rissanen/sivuston_tiedot/sanastoa/). Korostus tekijän. Käytetty 28.8.2008.

<sup>62</sup> Hylland Eriksenin mukaan kehitysusko on tyypillistä kansallisvaltiomystiikan rakentamiselle. Hylland Eriksen 1996, 78.

<sup>63</sup> Tässä tehtävässä (post)modernin historiankirjoituksen ja taiteentutkimuksen olisi mahdollista ottaa neuvoo-antava rooli, mikäli se pystyisi irrottautumaan lopullisesti 1800-luvun taiteilijoiden karsinoimisesta marginaaliin ja taiteen arvottamisesta ”hyvään” ja ”huonoon”.

<sup>64</sup> Ks. esim. Sevänen 1998, 273–287.

<sup>65</sup> Osittain kyseessä on ollut myös tutkijoiden kiusaus korottaa oma tutkimus- tai kiinnostuksenkohde jalustalle: kultakauden taiteilijoiden tutkijalle on helppoa väheksyä aiempia, ”huonompia” taiteilijoita ja ”kehittymättömämpää” taide-elämää.

taukset yhtä tärkeinä ja kiinnostavina. Koska taide aina heijastaa omaa aikaansa ja ympäristöään, kaikki taiteen ilmiöt ja suuntauokset kertovat omaa tarinaansa aikakausistaan, olosuhteistaan, kulttuuristaan – ja ihmisistä.

Kun aihepiirin laajempaa kontekstia ei ole haluttu pohtia, eikä tutkimuksissa ole käsitelty kotimaisen taiteen aiempaa kehitystä ja sen muotoutumisen eri puolia jatkumon kannalta, on kokonaisnäkemys epätasapainossa. Kultakauden idealistinen tulkinta ja yliarvostaminen ilman varhaisemman jatkumon merkityksen ymmärtämistä on kansallisen identiteetin tietoiseen rakentamiseen liittyvä ilmiö, joka alkoi jo 1900-luvun alussa. Tässä tutkimuksessa ei ole tarkoitus vähätellä kultakauden suomalaista taidetta, vaan osoittaa myös sitä edeltävän aikakauden merkitys. Historioitsijalla täytyy olla intellektuaalinen tehtävä, jossa menneisyydestä kerrotaan monipuolisesti eikä kannateta yhtä oikeata tarinaa tai pyritä yksinkertaistamaan sitä.

## TAITEILIJOIDEN JÄLJILLÄ – LÄHDEMATERIAALI JA -KRITIIKKI

Minkälaisia jälkiä taiteilija sitten jättää jälkeensä; mitä tietoja meille on ylipäätään voinut jäädä 1800-luvun alussa eläneistä, varsin tavallisista ihmisistä? Kuvataiteilijat eivät yleensä ole ihmisiä, joilta jäisi suuria määriä asiakirjoja viranomaisarkistoihin. Varsinkaan 1800-luvun alkupuolella suomalaiset taiteilijat eivät istuneet komiteoissa eivätkä kirjoittaneet muistioita hallintoelimille. Sen sijaan he kirjoittivat kirjeitä, paljon. Useimmilla taiteilijoilla oli myös aktiivinen lähipiiri, jonka kirjeissä kerrottiin toisinaan hyvinkin tarkasti tovereiden tekemisistä – ja tekemättä jättämisistä. Ystävien kirjeet saattavat siis kuvailla paljon tarkemmin taiteilijan elämää kuin tämä itse kirjeissään.

Lähteitä on säilynyt eri taiteilijoilta hyvin erilaisia määriä riippuen heidän verkostoistaan, tavoistaan ja elämänvaiheistaan. Yhdeltäkään suomalaiselta kuvataiteilijalta ei ole säilynyt päiväkirjaa Rooman-ajalta, ja vain harvoissa säilyneissä elämäkerrallisissa luonnoksissa on päiväyksiä tai sijaintitietoja. Tämä on varsin tyypillistä: vaikuttaa yleismaailmalliselta, että ammattitaiteilijat eivät olleet kynäilijöitä sanan varsinaisessa merkityksessä.<sup>66</sup> Tutkijan haasteena onkin ylipäätään jäljittää alkuperäislähteet, jotka voisivat kertoa suomalaistaiteilijoista Roomassa ennen 1800-luvun loppua. Tämän tutkimuksen yhtenä päätavoitteena on ollut nimenomaan tehdä lähteiden peruskartoitus ja luoda näin uusi pohja aiheen tutkimukselle niin Suomessa kuin laajemminkin.

Tutkimuksen päälähteinä ovat suomalaisten Roomassa eläneiden kuvataiteilijoiden säilynyt kirjeenvaihto ja muu biografinen materiaali. Koska kansainvälisten taiteilijoiden kirjeenvaihtokumppanit asuivat ympäri Eurooppaa, myös säilyneet lähteet ovat hajallaan eri arkistoissa Suomessa, Ruotsissa, Tanskassa ja Roomassa sekä fragmentaarisesti myös Norjassa. Johtolankametodilla pienet vihjeet ovat viitanneet yhtä uusiin lähteisiin ja arkistoihin eri maissa, joiden yhdessä muodosta-

---

<sup>66</sup> Esim. englantilainen taidemaalari William Turner kirjoitti Roomasta siellä asuessaan 1820-luvulla vain yhden kirjeen, eivätkä edes hänen ystävänsä mainitse häntä kirjeissään. Powell 1987, 36.

ma hajanaisten yksityiskohtien kimppu on tarjonnut uudenlaisen tulkintamahdollisuuden tutkimusteemaan.

Suomalaisissa arkistoissa aineistoa on käytetty seuraavista arkistoista ja kokoelmista: Valtion Kuvataiteen Keskusarkisto, Kansallisarkisto, Kansalliskirjaston käsikirjoituskokoelma, Historiska och litteraturhistoriska arkivet i Svenska litteratursällskapet, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto ja Handskriftssamlingarna vid Åbo Akademis bibliotek. Ruotsissa käytettyjä arkistoja on Tukholmassa (Brevarkiv i Kungliga Bibliotek, Konstnårsarkivet och Brevsamlingen i Nationalmusei arkiv, Fogelbergssamlingen och Allmänna brevsamlingen i Kungliga Akademin för de fria konsternas arkiv), Upsalassa (Handskriftssamlingen i Uppsala Universitetsbibliotek) ja Göteborgissa (Handskriftssamlingen i Göteborgs Universitetsbibliotek), Tanskassa Kööpenhaminassa (Håndskriftafdelingen i Det Kongelige Bibliotek, Privatarkivsektionen i Rigsarkivet) sekä Norjassa Oslossa (Universitetsbibliotek i Oslo, Nasjonalbiblioteket).

Pohjolassa säilynyt materiaali luo kuvaa pohjoismaisesta taiteilijayhteisöstä, sen synnystä ja merkityksestä sekä taiteilijoiden elämästä Roomassa. Aineistot Roomassa, kuten Skandinaviska Föreningen i Rom -yhdistyksen arkistomateriaali, sikkäläisten taidekoulujen (Accademia Nazionale di San Luca, Accademia di Belle Arti di Roma) arkistojen, seurakunta-arkiston (Archivio Storico del Vicariato di Roma), Kirkkovaltion arkiston (Archivio dello Stato di Roma) ja Rooman kaupunginarkiston (Archivio Storico Capitolino) materiaalit tarkentavat kokonaiskuvaa ja tuovat uutta tutkimustietoa suomalaisista Roomassa. Ulkomaisten arkistojen läpikäymisellä on saatu ensi kertaa tietää, millaista materiaalia 1800-luvun roomansuomalaisista taiteilijoista on säilynyt Suomen ulkopuolella.<sup>67</sup> Tämän tutkimuksen laajapohjainen lähdetyö avaa tietä tulevan tutkimuksen uusille kysymyksille.

Kirjeiden ohella taiteilijoiden kokoelmissa olevat alkuperäislähteet sisältävät mm. taiteilijoiden biografisia dokumentteja esimerkiksi opintoihin, matkustamiseen ja taloudenhoitoon liittyen, valokuvia, piirroksia ja muistiinpanoja.<sup>68</sup> Taiteilijoiden tekemät taideteokset ja luonnokset ovat myös lähteitä. Tutkimuksessa ei ole kuitenkaan pyritty kartoittamaan kaikkien taiteilijoiden kaikkia taideteoksia, vaan teosluettelot sekä henkilökokoelmien säilyneet luonnos- ja valokuvakokoelmat ovat saaneet toimia kirjallisia lähteitä täydentävinä lisätietoina taiteellisista kiinnostuksenkohteista. Historiantutkimukselle teokset – originaaliteosten ohella myös teosluettelot ja valokuvat sekä piirrokset teoksista – vastaavat tärkeisiin kysymyksiin taiteilijoiden työskentelystä aina ateljeesta teoskuljetuksen järjestämiseen, toimeentulosta, tilausten taustoista ja verkostoista; ennen kaikkea teokset kertovat syntyajastaan sekä taiteilijoiden ja tilaajien motiiveista ja vaikutteista. Yhdessä nämä eri yksityiskohdat muodostavat kuvan Rooman merkityksestä

<sup>67</sup> Filosofian maisteri Isa Andreinuksen arkistossa on säilynyt hänen keräämiään tietoja Tanskassa opiskelleisiin suomalaistaiteilijoihin ja Roomaan liittyen. Andreinius oli 1960–1970-luvuilla mukana valmistelemassa kirje-editiota Fredrika ja Walter Runebergin kirjeenvaihdosta SLS:ssa, minkä vuoksi kokoelmassa on myös hajanaisia jäljenteitä SLS:n historiallisen arkiston kokoelma-aineistoista. Isa Andreinius samling, ÅAB.

<sup>68</sup> Biografista aineistoa on säilynyt lähinnä Walter Runebergiä ja Robert Stigelliä koskien. Myös luonnoksia on säilynyt heiltä eniten, kummaltakin satakunta, samoin valokuvia: Walter Runebergiltä muutamia satoja, Robert Stigelliiltä reilut sata. WRS, HLA/ SLS. RSK, KKA.

suomalaistaiteilijoille, ja heidän kauttaan edelleen kotimaan taide-elämän kehitykselle.

Myös taiteilijoista, joilla ei ole säilynyt omaa kirjeenvaihtoa, voidaan saada paljon tietoja muiden kirjeenvaihdosta ja aikalaiskuvauksista. 1800-luvun äänenpainoja kuullaan alkuperäismateriaalin ohella myös sekundääristen lähteiden kautta. Rungas aikalaiskuvausten, muistelmien ja matkakertomusten määrä sekä muutamat ulkomaiset aikalaislehtikirjoitukset antavat erinomaisesti lisätietoja ja vertailukohtia alkuperäislähteisiin.

Ulkomailla matkustamista ja Italiassa elämistä koskevat 1800-luvun kirjoitukset ja sanomalehtiartikkelit sekä elämäkerrat auttavat yhdessä tutkimuskirjallisuuden kanssa vertailemaan suomalais-skandinaavisia erityispiirteitä yleiseurooppalaiseen kehitykseen. Kotimaan lehdistöä käytetään muita lähteitä täydentävästi. 1800-luvulta lähtien kotimaankin sanomalehdistössä raportoitiin ahkerasti suomalaisten ”taideniekkujen” kokemuksista ”Roomassa, taideteoksien metropolissa hengittämässä eläyttävää voimaa”.<sup>69</sup>

Lähdekritiikin tärkein tehtävä sanomalehtimateriaalin osalta on ottaa huomioon tapahtumien kuvaamisen taustalla vaikuttavat motiivit – julkaistut aikalaiskirjoitukset ovat tyypillisimmillään nimenomaan myytin luoja ennemmin kuin objektiivisia kuvaajia. Taidepolitiikka on Suomessa perinteisesti ollut osa yleistä politiikkaa, ja lehtikirjoittelu on ajoittain ollut hyvinkin vahvasti puoluekantojen, lähinnä kielipolitiikan, värittämää.<sup>70</sup>

Matkakertomuksia ja kuvauksia taiteilijoiden elämästä Roomassa kirjoittivat lähinnä taiteilijuuden liepeillä elävät kuten suomalaisista arkkitehtikulttuurivaikuttaja Jac. Ahrenberg ja estetiikan professori Eliel Aspelin-Haapkylä, ruotsalaisista estetiikan professori Gustaf Ljunggren, norjalaisista taidehistorian professori Lorentz Dietrichson ja tanskalaisista biologi-kirjailija Vilhelm Bergsøe. On kiinnostavaa, että 1800-luvun loppua kohden vakavasti otettavat taiteilijatkin tarttuivat useammin kynäänsä, ja varsinkin Pariisin-vuosiaan halusivat monet kuvailla. Väistämättä tulee mieleen, että pariisilaisessa taiteilijaelämässä tärkeitä olikin nimenomaan kertoa muille, millaista elämää kaupungissa vietettiin.<sup>71</sup>

Kaikista tutkimuksen suomalaistaiteilijoista on säilynyt materiaalia, joka valottaa Rooman kohtaamisen ja taiteilijoiden vuorovaikutuksen eri puolia. Eri taiteilijoilta säilyneet eri näkökulmia valottavat lähteet täydentävät toisiaan – juuri lähdemateriaalin monipuolisuus antaa mahdollisuuden nähdä kokonaiskuvan värikkäänä ja rikkaana. Tällä poikkeuksellisen laajalla ja kokonaisvaltaisella lähdekartoituksella voidaan muodostaa aiempaa sporadista, heikolle lähdepohjalle perustunutta tutkimusta merkittävästi mielenkiintoisempi ja tarkempi käsitys teemasta.

---

<sup>69</sup> *Hämäläinen* 29.10.1874 no. 43.

<sup>70</sup> Reitala 1973, 2.

<sup>71</sup> Suomalaisista Pariisin-taiteilijavuosiaan on kuvannut tunnetuimmin kuvanveistäjä Ville Vallgren (myös Roomasta Vallgren 1931), ruotsalaisista muiden muassa taidemaalari Georg Pauli (myös Roomasta Pauli 1924).

## *Olemassaoloni riippuu täysin kirjeistä! – kirjetutkimuksesta*

Roomassa asuneita suomalaistaiteilijoita tutkittaessa kirjekokoelmien vaihteleva laajuus on merkittävä tekijä. Tutkimuksen laajin kirjekokoelma, Walter Runebergin kokoelma käsittää yli 550 henkilön tai tahon kanssa käydyn kirjeenvaihdon seitsemältä vuosikymmeneltä; yhdeltä kirjetoverilta saatuja kirjeitä voi olla yhdestä satoihin.<sup>72</sup> Runebergin kokoelman erityinen ominaisuus on myös suuri ajallinen ja alueellinen jakautuminen. Hänen laajojen verkostojensa kautta tavoitetaan sellaisiakin äänenpainoja, jotka muuten jäisivät kuulematta. Samoin Robert Stigellin noin 200 eri kirjeenkirjoittajalta saadut sadat kirjeet tuovat moniäänisyyttä. Pienimmät kirjekokoelmat ovat puolestaan Eric Cainbergillä ja Alexander Lauréuksella, joilta tunnetaan vain muutama säilynyt kirje. Muilta tutkimuksen suomalaistaiteilijoita on säilynyt kirjeitä keskimäärin joitakin kymmeniä. Osa kirjeistä on lyhyitä tiedonantoja, jotka eivät kerro välttämättä mitään oleellisia tietoja, osa taas on merkittävän pitkiä, yksityiskohtaisia ja monipuolisesti tutkimukselle antoisia. Kaikkiaan tutkimusta varten on luettu tuhansia kirjeitä monilla eri kielillä; jokainen kirje auttaa osaltaan hahmottamaan taiteilijan elämänpiiriä, yhteyksiä ja verkostoja.

Periaatteena tutkimuksessa on ollut kartoittaa ja tutkia kaikki mukana olevien eli Roomassa 1800–1880-luvulla eläneiden suomalaisten taiteilijoiden säilyneet kirjeet eri arkistoissa eri maissa. Lisäksi taiteilijoille kirjoitetut kirjeet on käyty läpi niin täydellisesti kuin mahdollista käyttäen kuitenkin muutamia rajausperiaatteita. Laajimpien kirjekokoelmien taiteilijoilta eli Walter Runebergiltä ja Robert Stigelliltä on tutkittu primääristi kirjeet, jotka on lähetetty taiteilijan Rooman-oleskeluun ajallisesti sijoittuen tai sen läheisyydessä kuitenkin niin, että kaikki roomalaisverkostoon tunnistettavat kirjoittajat on käyty läpi kokonaisuudessaan, samoin kaikki ulkomaalaiset kirjoittajat ja kotimaan taide-elämän vaikuttajat.<sup>73</sup>

Muiden kuin varsinaisina kohdehenkilöinä olevien taiteilijoiden kirjekokoelmia on tutkittu vastaavalla periaatteella pyrkien kattavasti käymään läpi kaikki mahdolliset vähänkin lisäinformaatiota tuovat kirjeenkirjoittajat. Siten esimerkiksi Carl Gustaf Estlanderin, Fredrik Cygnaeuksen ja Johan Jacob Tikkasen kokoelmat on tutkittu hyvin perusteellisesti, samoin Kuvataiteen keskusarkiston taiteilijakirjekokoelma. Ulkomaisissa kirjekokoelmissa periaatteena on ollut tutkia kaikki suomalaisten, roomalaisverkostoon kuuluvien sekä ajallisesti sopivien kirjoittajien kirjeet. Tällä otannalla saavutetaan nähdäkseni todennäköisimmin se kirjoit-

---

<sup>72</sup> WRS, HLA/ SLS. Fredrika ja Walter Runebergin kirjeenvaihdon julkaiseminen on ollut pitkälinen projekti, jonka toistaiseksi ainoana ilmentymänä on vuonna 1971 julkaistu kirje-editio Fredrika Runebergin (1971) kirjeistä pojalleen. Walter Runebergin kirjeistä äidilleen aloitettiin aikanaan edition tekeminen, joka kuitenkin jäi kesken; seurauksena pieni valikoima kirjeistä on puhtaaksikirjoitettuna SLS:ssa, mutta ilman loogista valintaa tai järjestelmällisyyttä, joten niiden käyttäminen systemaattisesti on mahdotonta.

<sup>73</sup> Tässä lähdeanalyysissä käytetään esimerkkinä primääristi Walter Runebergin kokoelmaa, koska se laajuutensa vuoksi osoittaa parhaiten eri puolia ilmiöstä ja toisaalta ansaitsee monipuolisimpana tulla eniten esitellyksi. Walter Runebergin kokoelmaa on järjestetty, luetteloitu ja arkistoitu useiden vuosikymmenien aikana sekä Porvoossa että Helsingissä. Vasta aivan viime vuosina kokonaisuus kaikkine valokuvineen, luonnoksineen, vanhoine puhtaaksikirjoituksineen on saatettu johdonmukaisesti yhteen, jolloin sen käytettävyys on parantunut huomattavasti. WRS, HLA/ SLS.

tajakunta, joka voi kertoa jotakin toisaalta taiteilijoiden Rooman-aikaan liittyvistä tapahtumista ja ilmiöistä, elämästä, aatteista sekä kanssakäymisestä muiden kanssa, ja toisaalta heijastaa ylipäätään ystäväpiiriä, aatevirtauksia sekä vaikutusvaltaa taidemaailmassa – Roomassa ja Pohjolassa.

Henkilökohtaisten kirjeiden ja päiväkirjojen käyttöön historiallisina lähteinä liittyy tiettyjä tutkimuksellisia näkökohtia, joita on syytä analysoida tässä syvällisemmin aiheen toistaiseksi vähäisen käsittelyn vuoksi suomalaisessa historian tutkimuksessa. Lähdearvoltaan tällaisen materiaalin henkilökohtaisuus on sekä sen vahvuus että heikkous. Eroavaisuudet menneessä ja nykyisyydessä ovat vaikeasti arvioitavissa: Mikä näkökohtien eroissa johtuu kielen kehityksestä, ilmaisujen ja niiden esittämistarpeen muuttumisesta, mikä puolestaan todella henkilökohtaisista näkemyksistä tai ajatuksista? Mitä haluttiin sanoa suoraan, minkä lukija ymmärsi sanomattakin? Eroavaisuudet heijastavat varsinaisten tapahtumien kuvauksen ohella muutoksia ja jatkumia itsessään, sosiaalisia suhteita ja arvoja, joita mitkään muut lähteet eivät valaise samalla tavalla. Kirjeiden käyttämiseen liittyy aina myös eettinen pohdinta: yksityishenkilön kirjoittama yksityinen kirje – vaikka olisikin tarkoitettu laajalle lukijapiirille – on intiimi ja henkilökohtainen asia, jota ei ole todennäköisesti alun perin tarkoitettu ulkopuolisen silmille. Historiantutkimuksessa kirjeiden käyttäminen lähteenä on kuitenkin vakiintunut yleisesti hyväksyttäväksi, sillä jälkipolville säilyneiden kirjeiden välittämän tiedon katsotaan olevan niin merkittävästi muiden seikkojen yläpuolella, että universaali etu ajaa muiden näkökohtien edelle.<sup>74</sup>

Tämä koskee varsinkin niitä taiteilijoita, jotka ovat työskennelleet tai opiskelleet ulkomailla, mistä tietojen saaminen olisi muuten käytännössä mahdotonta. Kirjeistä voidaan saada käsitys taiteilijan työstä, seurustelusta ja näkemyksistä ympäristöönsä, miten taiteilijan rooli on muuttunut eri aikoina ja eri paikoissa. Teoriassa kirjeet ovat ideaalilähde selvittää taiteilijan elämää ulkomailla, mutta käytännössä niissä voi olla suuria virheitä tai lähdekräyttisiä ongelmia. Suurin ongelma on, ettei kirjeenkirjoittaja välttämättä ota huomioon itsestäänselvyksiä tai yleistä vaan vain erityisen. Siten vaikkapa tavanomaista iltapalaa *osteriassa* ei mainita, mutta suurista juhlaillallisista puhutaan sivukaupalla. Toinen ongelma on itsesensuuri, jonka mittasuhteita on hyvin vaikeata arvioida; joistakin asioista ei vain kirjoitettu – ainakaan kenelle tahansa.<sup>75</sup>

Kun kirjeisiin syventyy lähdemateriaalina, ne vaikuttavat aluksi täysin henkilökohtaisilta ja tuntuvat heijastavan vain kirjoittajansa persoonallisia mielipiteitä. Vertailemalla aikalaisten kirjeitä toisiinsa huomataan kuitenkin, että käytännössä jokainen kirje muistuttaa toisten aikalaisten kirjoituksia. Ensinnäkin kirjeenvaihtoa harrastettiin vain luku- ja kirjoitustaitoisten piirissä, jolla oli myös edellytykset – koulutusta ja aikaa – kirjeenvaihtoon. Seurauksena samojen aikakausien kirjeet

<sup>74</sup> Kirjeiden kirjoittamisesta kulttuurisena ilmiönä erit. Lyons 2008, 167–183. Kirjeenvaihdon tutkimuksesta yleisesti ks. esim. Barton – Hall 1999; Bonnat 1983; Chartier 1991.

<sup>75</sup> Pettersson 2003, 149. Tässä tutkimuksessa näihin ongelmiin on voitu vastata lähdemateriaalin laajuuden avulla, kun lähteet täydentävät toisiaan. Itsesensuuria on mahdollista arvioida vertailemalla saman kirjoittajan eri vastaanottajille lähettämiä kirjeitä samalta ajalta. Kuvausten vaihtelu kertoo sensuurin kohdentumisesta.

näyttävät seuraavan tiettyjä muotoja tai tyylejä, joita pidettiin omana aikanaan soveliaina, hyväksyttävänä ja ymmärrettävänä. Tässä mielessä yksityisetkin kirjeet seuraavat aina laajempia kulttuurisia konventioita, kuten vaikkapa kirjeenvaihdossa toistuva sään ja terveydentilan kommentointi. Siten kirjeitä on ajateltava ennemmin ”yksilöllisinä” kuin ”yksityisinä”, ja on kiinnostavaa analysoida nimenomaan eri kirjoittajilla toistuvia yleisiä piirteitä.

Kirjeiden kirjoittamisen monituhatuotinen perinne on taustalla myös 1800-luvulla ulkomailla eläneiden suomalaistaiteilijoiden kirjoittamisen piirteissä. Kirjeiden persoonallinen luonne ja väistämätön liittyminen kirjoittamispaikkaan, -aikaan, konkreettiseen etäisyyteen ja vastaanottajaan täytyy aina ottaa huomioon lähdekritiikissä.<sup>76</sup> Koska kirjeet on kirjoitettu aina jollekulle toiselle, muodostavat ne keskustelun kirjoittajan ja vastaanottajan välille – vaikka olikin yleistä, että kirjeitä luettiin ääneen tai kierrätettiin myös laajemman tuttavapiirin keskuudessa. Kirjeille tyypillinen piirre lähdemateriaalina on myös niiden maantieteellinen hajaantuminen. Kun seurataan yhden kirjoittajan kirjeitä ja niiden myötä hänen kirjoittamisensa piirteitä ja motiiveja, täytyy palapeli rakentaa osina. 1800-luvun taa-jaan matkustelleet, eri maissa eläneet ja mittavat sosiaaliset verkostot rakentaneet taiteilijat ovat jättäneet arkistojälkiä laajalle. Johtolankojen seuraaminen voi toisinaan päättyä umpikujan, toisinaan taas yllättävät sattumat paljastavat tärkeitä tietoja ja avaavat uusia väyliä tutkimukselle.

Vertailemalla eri vastaanottajille kirjoitettujen kirjeiden muotoja, sisältöjä ja piilomerkityksiä voidaan muodostaa hypoteettinen kokonaiskuva kirjoittajan ”todellisista” ajatuksista ja arvoista sekä suhteesta vastaanottajaan – siis varsin laajasti maailmankuvasta. On kuitenkin tärkeitä muistaa, ettei sen paremmin nykyisyydessä kuin menneisyydessä voi varmuudella väittää, mitä joku on täsmälleen ajatellut – liian suorien johtopäätösten tekemistä on varottava. Kirjeistä nousee väistämättä esille niiden kirjoittajan näkökulma, johon on aina suhtauduttava lähdekritiikillä, historioitsijan tärkeimmällä lähtökohdalla.

1800-luvun kirjeet ovat erittäin kiinnostava lähteistö nykytutkimukselle, sillä ne muodostavat vahvan perustan monille nykyisille kirjoittamisen muodoille aina sähköposteista sanomalehtien *kirjeenvaihtajiin*. Toisaalta niissä on vielä erittäin paljon jälkiä varhaisemmista kirjoittamisen muodoista; eri aikakausien välittäjinä 1800-luvun kirjeet ovatkin merkittävä väylä omaan itseymmärrykseemme. Verratuna viralliseen, julkiseen asiakirja-aineistoon kirjeet kertovat paljon sellaisesta ”tavanomaisesta”, joka on avain yksilöiden ajattelun ymmärtämiseen. Vaikka vain luku- ja kirjoitustaitoiset lukeutuivat aktiivisten kirjeenvaihtajien piiriin, oli tuo piiri hyvin heterogeeninen: siihen kuului niin rikkaita kuin varattomia, vanhoja ja

---

<sup>76</sup> Koselleckin mukaan kirjeet ovat lähdemateriaalina puhtaasti päivänkohtaisia ja pragmaattisia, ja ne kirjoitettiin vain harvoin sillä ajatuksella, että niihin palattaisiin kovin pitkän ajan kuluttua enää uudelleen – siten ne vertautuvat sanomalehtiin tai muistioihin, jotka palvelevat ennen muuta tiettyä lyhyen aikavälin tarkoitusta. Koselleck 2002, erit. 45–47. Luonnollisesti asia erikseen ovat esim. merkkimiesten tietoiset kirjemanipulaatiot, joissa ”henkilökohtaisen historiankirjoittamisen” motiiveista johdun on valittu, mitä puolia merkkimiesten elämästä ja ajatuksista korostetaan.

nuoria, miehiä ja naisia – siten kirjeet ovat yksi monipuolisimmista historiallisista lähderyhmistä.<sup>77</sup>

Kirjeiden kirjoittamisella osoitettiin välittämistä ja henkistä yhteyttä; mitä useampia kirjeitä, sen tiiviimpi kirjekomppaneiden välinen yhteys. Kirjeissä viitattiin usein suoraan kirjoittamistiheyteen, jonka ajateltiin korostavan suoraan verrannollisesti eri vastaanottajien merkitystä.<sup>78</sup> ”Tämä on neljäs kirjeeni tänään”, ylpeili Lina Runeberg veljelleen kirjeenkirjoittamisen ahkeruuttaan.<sup>79</sup> Myös kirjeen pituus oli tärkeä molemminpuolisen sanattoman sopimuksen tulos, joka kertoo paljon. Tavallisin kirjeen koko oli yksi arkki, siis neljä sivua. Jos kyseessä oli erityisen tärkeä kirje tai kirjoittajalla oli ylimääräistä aikaa, hän saattoi ottaa vielä yhden ylimääräisen arkin. Kirjeenvaihtajien keskinäistä suhdetta kuvastaa ääripäinä kirjoituksen selkeys ja poikkirivien käyttö: mitä läheisempi ihminen, sitä varmemmin tämä jaksoi sietää ja osasi tulkita myös harakanvarpaat.<sup>80</sup>

Jokainen kirje on tulos yksilöllisestä valinnasta; kirjeenkirjoittaja on valinnut itselleen sopivimman roolin suhteessa vastaanottajaan. Kirjeiden historiallinen rikkaus onkin juuri siinä yleisten muotoiluiden ja henkilökohtaisten tyyllitysten välisessä erossa, jonka jokainen kirjoittaja on valinnut omista syistään. Esimerkiksi Walter Runebergin ja Lina Elfvingin kihlusaikaisissa kirjeissä voidaan nähdä tiettyjä tyyppillisiä ilmaisullisia ominaisuuksia. Tervehdysten, lempinimien käytön, tietystä aiheista kirjoittamisen ja hellittyilmausten kehittyminen kuvastaa suhteen eri vaiheita. Maantieteellisen eron vuoksi ”rakastuminen” tapahtui kirjeissä: kuvailemalla omia ominaisuuksiaan toiselle esiteltiin parhaat puolet ja tehtiin itsestä kiinnostava, rakastettava. Kirjeissä voitiin osoittaa, miten sivistynyt toinen oli, miten hyvin tämä hallitsi seurustelutaidot tai seurasi ajankohtaisia tapahtumia. Olikin yleistä, että rakastavaiset nauttivat toistensa kirjeistä ja lukivat niitä ääneen

---

<sup>77</sup> On selvää, että kirjeenvaihdon piiriin kuului myös luku- ja kirjoitustaidottomia ihmisiä, jotka saivat apua kirjeidensä tulkitsemisessa, ja jotka kuuluivat kirjeiden sisällöstä ääneen luettuina. Suomessa kirjoitustaitoisten määrät vaihtelivat alueittain voimakkaasti, mutta esim. Kuopiossa on arvioitu olleen sujuvasti kirjoittavia 1800-luvun alussa vain n. 0,3 % ja jotenkuten kirjoittavia n. 3 % yli 10-vuotiaasta väestöstä. Vuonna 1870 Suomen kaupunkien (Oulu, Viipuri, Turku, Helsinki) lukitaitoisten määrät vaihtelivat noin 45–58 % välillä. Ks. suomalaisten kirjallisten taitojen kehittymisestä 1800-luvulla Leino-Kaukiainen 2007.

<sup>78</sup> ”För att visa dig att Du är mig *litet mera kär än bekantskap i allmänhet, hade jag skrivit Dig till Bologna poste restante*--” [alleviivaukset alkuperäiset], Aline Bremerin kirje Augusta Hisingerille 1.6.1870 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS. Kirjeistä saatettiin olla myös kateellisia ja jopa katkeria, jos itse saatujen kirjeiden tiheys ja pituus oli pienempi verrattuna jonkun toisen saamiin; esimerkiksi kihlaparien välistä kirjeenvaihtoa tarkkailtiin kateellisina, ks. esim. Natalia Castrénin kirje Walter Runebergille 15.7.1863, WRS, HLA/ SLS.

<sup>79</sup> Lina Runebergin kirje Fredrik Elfvingille 11.5.1878 Pariisi, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, HLA/ SLS. Walter, Fredrika ja Lina Runebergin kokoelmien kirjeiden määriä 1860-luvulla vertailemalla saadaan kiinnostava kuva kirjeiden kirjoittamisesta määrällisesti. Walter kirjoitti kihlatulleen Linalle vuodessa keskimäärin 22 kirjettä, ja Lina Walterille keskimäärin 25 kirjettä. Fredrika Runeberg kirjoitti pojalleen hyvin vaihtelevasti, 10–40 kirjettä vuodessa, lisäksi tulivat vielä kirjeet pojan kihlatulle Linalle. Walter vastasi äidilleen keskimäärin 10 kirjeellä vuosittain. Ensimmäisinä Rooman-vuosina kirjeitä oli kuitenkin lähemmäs 20 vuodessa, mutta kirjeiden määrät romahtivat pojan avioiduttua ja vaimon ryhtyessä hoitamaan perhesuhteita kirjeitse. WRS; FRS, HLA/ SLS.

<sup>80</sup> Lyons 2008, 174. Tämä vahvistuu käytännössä jokaisessa tässä tutkimuksessa käytetyssä kirjekokoelmassa: läheisille kirjoitettiin miten sattui ja virallisemmissa yhteyksissä pyrittiin huolelliseen selkeyteen.

myös ystävilleen ja perheenjäsenilleen osoittaakseen kihlattunsa erinomaisia piirteitä ja kykyjä. Siten yksityinenkin kirje voi kuvastaa laajoja yhteyksiä.<sup>81</sup>

Vanhempien ja lasten välinen kirjeenvaihto noudatti puolestaan omia konventionioitaan. Esimerkiksi Fredrika Runeberg huolehti aikuisen poikansa hyvinvoinnista kirjeissään antaen ohjeita ja neuvoja eri tilanteissa.<sup>82</sup> Walter Runebergin kirjeet vanhemmilleen ovat ”tyypillisiä” lapsen kirjeitä, joissa odotusten mukaan kerrotaan omasta voinnista ja päivien tapahtumista, mutta paljon jätetään myös kertomatta. Taloudellisissa yhteyksissä kirjoitetut kirjeet puolestaan pyrkivät kaikin tavoin edullisesti muotoiltuina edesauttamaan kaupantekoa tai stipendien saamista.<sup>83</sup> Myös kirjeiden säilymishistorian vuoksi on tärkeää tutkia vertaillen useiden taiteilijoiden lähdemateriaali kokonaisuudessaan, jolloin laajapohjaisuudella voidaan kompensoida yksittäisen kokoelman aukkoja edes osittain.

Kirjeiden vastaanottaminen oli aina tärkeä tapahtuma, mutta ulkomailla vastaanotetun lähiomaisen kirjeen valtavaan merkitykseen on vaikeata täysin eläytyä omasta ajastamme käsin. Pitkät välimatkat, postinkulun epävarmuus, levottomat ajat ja lääketieteen kehittymättömyys aiheuttivat suurta epävarmuutta: joka keran kirjeen saadessaan vastaanottaja joutui pelkäämään, mitä ikäviä uutisia se saattaisi sisältää. Kirje avattiin kädet vapisten, silmäiltiin salamannopeasti läpi pahinta peläten, ja alun jännityksen jälkeen luettiin uudelleen – kirjoittajan tärkeystä riippuen useampaan kertaan. Matkustettaessa kirjeet seurasivat viiveellä perässä, joten kerralla saattoi saada lukuisia kirjeitä, joita oli lähetetty matkustavaisen perään edellisistä pysähdyspaikoista. Kirjeen kulku Roomasta Suomeen kesti 1800-luvulla viikosta kahteen viikkoon riippuen selvästi satunnaisista muutujista.<sup>84</sup> Kirjeen piilomerkitys sisälsi viestin välittämistä: vastaanottajaa ilahdutti, että kaukana olevat ystävät muistivat häntä. Tätä kirjeen vastaanottamisen riemua verrattiin koko matkustamisen aiheuttamaan iloon; jo pelkästään tämän tunteen vuoksi kannatti matkustaa. Kirjeissä viitattiinkin säännöllisesti – molemminpuolisesti – kirjeiden lähettämistiheyteen.<sup>85</sup>

1800-lukulaississa kirjeissä noudatetaan vakiintuneita muotoja myös kuvaamalla tiettyjä elämänkulkuun liittyviä tapahtumia. Kirje toisensa jälkeen kietoutuu

---

<sup>81</sup> Lyons 2008, 172–173. Toisinaan kirjeisiin kirjoitettiin, että jokin tieto oli tulossa toiselta kirjeenvaihtokumppanilta, esim. Walter Runeberg kirjoitti morsiamelleen, että hänen äitinsä lähettäisi pian Walterin kuvauksen tämän retkestä Rooman ulkopuolelle Sabiinilaisvuorille 23.7.1863, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 5.8.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>82</sup> Fredrika Runebergin kirjeet pojalleen Walterille on julkaistu Karin Allardt Ekelundin laatimana editio-  
na, ks. Runeberg 1971.

<sup>83</sup> Esim. Walter Runebergin päiväamäton [1860-luku] kirjekonsepti keisari Aleksanteri II:lle, WRS, HLA/ SLS.

<sup>84</sup> Esim. Walter Runebergin ensimmäinen kirje Roomasta oli ollut matkalla 11 päivää, Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 24.11.1862, Runeberg 1971, 15. Pisimmillään kirje saattoi eksiä kiertämään maailmaa yli kuukaudeksikin, kuten Walter Runebergin Victor Hovingille 26.8. Roomasta lähettämälle kirjeelle kävi. Atlantin yli Philadelphiaan ensin päätynyt kirje löysi tiensä Suomeen vasta 3.10., minkä johdosta Hoving kehotti vastaisuudessa kirjoittamaan kirjeeseen aina ”Via St. Petersburg”. Victor Hovingin kirje Walter Runebergille 7.10.1875 Viipuri, WRS, HLA/ SLS.

<sup>85</sup> Vain harvoissa kirjeissä ei mainita vastaanotettujen ja itse kirjoitettujen kirjeiden tiheydestä. Esim. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 26.11.1861, 7.2.1862 ja 11.2.1862, WRS HLA/ SLS. Erinomainen kuvaus kirjeiden merkityksestä ulkomailla on Bernhard von Beskowin muistelmateoksessa, von Beskow 1833, 188.

tiettyjen avaintapahtumien ympärille: lasten syntymät, pitkät välimatkat ja eron kaudet, sairaudet ja terveydentilat, kihlaukset ja avioliitot sekä kuolemantapaukset. Vaikka tämä kirjeiden kirjoittamisen arkisuuteen painottuva ominaisuus on kansainvälisissä tutkimuksissa usein todistettu, tuntuu hämmästyttävältä, miten harvoin suomalaiset taiteilijat kirjoittivat kotimaahan ajankohtaisista tapahtumista Roomassa tai kommentoivat ylipäätään maailman tapahtumia. Sodan, taistelut tai keksinnöt loistavat poissaolollaan kirjeistä.<sup>86</sup> Merkittävää onkin se, että kirjoittaessaan kotimaahan näennäisesti pienistä oman elämänsä tapahtumista taiteilijat tulivat jokaisessa kirjeessään – tahtomattaankin – kuvailleeksi itseään ja arvojaan, maailmankuvaansa. Tämä ymmärrettiin aikalaistenkin keskuudessa, ja kirjeisiin voitiin viitata ”palana kirjoittajan sielua”.<sup>87</sup>

Niinpä henkilökohtaisissa kirjeissä, kenties enemmän kuin missään muussa historiallisessa lähdemateriaalissa, paljastuu, miten ihmiset arvostivat tai väheksyivät omaa aikaansa ja sen ilmiöitä. Siten yhteiset tavat ja vakiintuneet toimintamuodot valaisevat myös jaettuina historiallisia kokemuksia. Toisin kuin monissa muissa lähderyhmissä, kirjeet antavat vahvoja viittauksia siihen, millä tavalla erilaiset ilmiöt vastaanotettiin yksilötasolla. Kirjeiden avulla voidaan tarkastella aatteellista kommunikaatioprosessia erittäin kiinnostavalla tavalla. Naisten ja miesten kirjeillä oli suuri ero. Naiset kirjoittivat vielä miehiä enemmän arkisista pikku tapahtumista ja kuvailivat elämänmenoa yksityiskohtaisesti, minkä avulla vastaanottajan oli helppoa kuvitella itsensä kotiväen luokse. Usein ulkomailla ollelle oli herkkuisinta tietää joitakin näennäisen merkityksettömiltä tuntuvia yksityiskohtia kotiseudulta, kuten uusien kauppojen ilmestymisiä kortteliin tai uusien ihmisten saapumista kaupunkiin.<sup>88</sup> Kirjeiden mukaan voitiin liittää erilaisia pikku muistamisia puiden siemenistä kuivattuihin kukkiin tai piirroksiin ja valokuviin. Lähipiirille lähetettiin valokuvia itsestä ja myös uusista ystäväistä enimmillään keran vuodessa. Valokuvien ja tiheiden kirjeiden avulla voitiin ylläpitää illuusiota – tai todellista kuvaa – vahvasta ystävydestä ja saada tuntumaa toisen elämään ”konkreettisesti”.<sup>89</sup>

1800-luvun kirjekokoelmien käyttäminen historiantutkimuksessa ei ole ollut muodikasta. 1900-lukulaisten tutkimustradition painottuminen makrotason ilmiöiden tarkastelemiseen ei ole juurikaan antanut arvoa kirjeille lähteinä, ainakaan 1800-luvun osalta.<sup>90</sup> Osasyynä voi olla alkuperäisten kirjeiden käyttämisen vaikeus. Ensinnäkin jäljitettävä kirjeet, jotka voivat olla hajallaan kymmenissä eri arkistoissa eri maissa. Vasta hyvin suuren kirjemäärän läpikäyminen kontekstualisoi

---

<sup>86</sup> Varhaisemmissa kirjeissä arkisista asioista kerrotaan vähemmän, ja vain harvoin 1800-luvulla viitataan esimerkiksi boheemiin elämään ravintoloissa. Pettersson 2003, 149. Tästä poikkeuksena ovat kuitenkin suomalaislähteissä esim. Robert Stigellin kirjeenvaihto ystäviensä kanssa, RSK, KKA ja R. W. Ekmanin kirjeet G. W. Palmille, G. W. Palms samling, AFK.

<sup>87</sup> von Beskow 1833, 188.

<sup>88</sup> von Beskow 1833, 188.

<sup>89</sup> Christopher Bruunun kirje Walter Runebergille 21.2.1879, WRS HLA/ SLS.

<sup>90</sup> Poikkeus on esimerkiksi professori Riitta Konttisen laaja tuotanto, joka käsittelee suomalaisia naistaitelijointa osin juuri kirjemateriaalin kautta. Suomalaisia 1800-luvun kirje-editioita on alkanut ilmestyä viime vuosina aiempaa enemmän, varsinkin Edelfeltiin liittyen kuten Knapas – Vainio 2004 ja Kortelainen 2001.

yksittäisen kirjeen, kun eri vastaanottajat voidaan suhteuttaa toisiinsa ja kirjoittajan eri ”rooleihin” ja siten tulkita sisältöä kriittisesti. Jokainen kirjekokoelma onkin enemmän kuin osiensa summa.

Kirjeiden tulkinta asettaa omat vaikeutensa niin ulkoisesti kuin sisällöllisesti. Kevyen painonsa vuoksi edullisesti postitettava silkkipaperi oli suosittu kirjoitus- alusta. Läpinäkyvä paperi päästi kuitenkin musteen täysin läpi toiselle puolelle, mikä vaikeuttaa merkittävästi tekstin tulkintaa. Paakkuinen muste harmitti jo kirjettä kirjoittaessa, saati sitä myöhemmin tulkittaessa, mutta kunnollisia kirjoitus- välineitä oli vaikeata saada 1800-luvun Roomassa.<sup>91</sup> Paperia säästettiin kirjoitta- malla samalle sivulle myös poikkipäin aiemman vaakarivisen tekstin yli. Mitä pie- nempi kirjoitustyylillä, sitä enemmän yhdelle sivulle mahtui, jolloin säästettiin jäl- leen postikuluissa. Keskiaikainen käsikirjoitustutkimus tuntuukin toisinaan lasten leikiltä verrattuna ensiajattelumalta kovin helpon tuntuiseen 1800-lukuiseen kä- sialatutkimukseen.

Ulkoisten tulkintavaikeuksien ohella myös kirjeiden konteksti on tunnettava todella hyvin voidakseen ymmärtää sisältöjen merkitykset. Lähipiirille osoitetuissa kirjeissä ei tarvinnut selostaa yksityiskohtaisesti kaikille tuttuja asioita, vaan nii- hin voitiin viitata mitä kryptisimmillä lyhenteillä tai lempinimillä, jotka nykytutki- jalle ovat tulkinnan kynnyksikysymyksiä. Kirjeenvaihdossa oli konkreettisesti kysy- mys vuoropuhelusta, jossa jonkun repliikin jääminen tutkijalta huomaamatta voi johtaa väärin tulkintoihin. Myös kirjeenkirjoittajien intressit ja asenteet voivat ujuttautua kriittisimmänkin tutkijan omiin näkemyksiin; etäisyyden ottaminen ja kriittinen analyysi ovat vaativia kuten kaiken lähteistön tulkinnassa. Sen vuoksi vertailuaineistoa on oltava todella paljon ja muita lähteitä sekä tutkimuskirjalli- suutta on käytettävä täydentävästi. Parhaimmillaan kirjekokoelmiin perehtymi- nen avaa kokonaisia uusia maailmoja tutkimukselle, ”pahimmillaan” se herättää enemmän uusia kysymyksiä kuin antaa vastauksia vanhoihin.

### *Roomalaiset arkistot*

Moni suomalaistaiteilija asui Roomassa 1800-luvulla vuosien ajan: avioiduttiin, saatiin lapsia, haudattiin omaisia, tehtiin töitä taiteellisina yksityisyrittäjinä, yli- päättään elettiin roomalaiselämää muiden kaupunkilaisten joukossa. Vaikuttaisi siis selvältä, että roomalaiset viranomaiset ja suomalaistaiteilijat kohtasivat toisi- aan usein, olihan Kirkkovaltiolla perinteisesti vahva byrokratia; kaupunkilaisten toimia valvottiin tiukasti. Tuntuu luontevalta, että myös suomalaiset olisivat jät- täneet jälkiä roomalaisiin arkistoihin, joihin on tallennettu mitä erilaisimpia tieto- ja kaupungissa asuneiden elämästä. Kiehtovia roomalaisarkistoja ei ole aiemmin tutkittu (uuden ajan) suomalaisnäkökulmasta, joten löytöretkeily niissä tapahtuu toistaiseksi todellisella *terra incognitalla*.

Lateraanissa Rooman vikariaatin eli hiippakunnan ja seurakuntien arkistossa (ASVR) sijaitseva *Stati delle Anime* -kokoelma on erittäin kiinnostava historian- tutkimuksen lähdeaitta. Nämä säilyneet asukasluettelot sisältävät periaatteessa

---

<sup>91</sup> Walter Runebergin kirje Fredrik Tengströmille 1.8.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

henkilötiedot kaikista Roomassa asuneista vuosilta 1580–1880. Harvinaislaatuinen luettelointi suoritettiin 1500-luvun jälkipuoliskolta asti vuosittain kaikista kaupungin asukkaista. Tiedot kerättiin seurakunnittain siten, että papit kiersivät pääsiäisviikolla talosta taloon oman seurakuntansa rajojen sisällä kulkien kadut päästä päähän tietyssä järjestyksessä. Kustakin talosta merkittiin sen katunumero ja talon sisällä edettiin alimmasta kerroksesta ylimpään luetellen kussakin kerroksessa asuvat ihmiset. Nykyisestä osoitekäytännöstä poiketen yhdellä talolla saattoi olla useita katunumeroita, jotka osoittivat sisäänkäyntejä ja portaita.<sup>92</sup> Tiedot koottiin käytettävän kokoisiksi kirjoiksi; toisinaan samaan niteeseen sidottiin useampien vuosien tiedot, 1800-luvun aikana siirryttiin yleensä yhteen vuotuisen niteeseen.

Luetteloon merkityt henkilötiedot sisältävät täydellisimmillään henkilönnimen, siviilisäädyn ja uskontokunnan, tiedot muista perheenjäsenistä, ammatin, kotipaikan tai -maan, iän sekä katolisilla uskonnollisen statuksen (kuten kaste, rippi ja ehtoollinen) sekä mahdollisia lisätietoja. Luettelonimen mukaisesti vain taloissa asuvat sielut (ital. *anima*, sielu) eli varsinaiset asukkaat kiinnostivat tiedonkerääjiä, niinpä taloissa sijainneet taiteilijoiden studiot ja ateljeet merkittiin aina vain näillä määreillä kertomatta, minkä niminen taiteilija siellä kulloinkin työskenteli. Samoin kaupat ja ravintolat merkittiin ilman tarkempia määreitä – mutta merkittiin kuitenkin, joten niidenkin perusteella voi tehdä johtopäätöksiä seudun tyypillisistä piirteistä, palveluista ja katunäkymistä.<sup>93</sup>

Periaatteessa siis kuka tahansa Roomassa pitempään asunut henkilö löytyy näistä henkikirjoista. Luettelot eivät kuitenkaan ole lähimainkaan täydelliset, ja ulkomaalaisten matkustavaisten osalta tiedot ovat helposti jääneet puutteellisiksi. Jos luettelointia tekevän papin käydessä tarkastuksellaan matkalainen oli poissa, hän saattoi jäädä kokonaan merkitsemättä. Papeille oleellista oli koota summittaiset tiedot omista seurakuntalaisista, ei kattavaa tietokantaa muukalaisista. Luetteloiden tietomäärät myös vähenevät 1800-luvun loppua lähestyttäessä, joten 1800-luvun alun henkilötiedot ovat monipuolisemmin merkityt kuin 50 vuotta myöhemmin.<sup>94</sup>

Seurakunnilta on säilynyt varsin eheät lähdesarjat myös kastetuista, kuolleista, vihityistä ja avioluvan saaneista. Näihin luetteloihin merkittiin kuitenkin hyvin selvärajaisesti vain katoliset, kun taas henkilöluetteloissa, *animeissa*, oli mukana myös ”kerettiläiset” kuten protestantit ja ”uskonnottomat”. Kokoelmaa on käytetty kansainvälisessä tutkimuksessa vain vähän eikä suomalaisessa tutkimuksessa lainkaan; ilmeisesti sitä on pidetty liian vaikeakäyttöisenä. Ansiokkaimmin Stati delle Anime -kokoelmaa on tutkimuksissaan hyödyntänyt sata vuotta sitten laajasti saksalaisia Roomassa tutkinut Friedrich Noack, ja ruotsalaisista kiinnostunut Carl Bildt.<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Sbrana 1977, 39–114. Henkikirjoissa ei käytetty foliointia kuin sattumanvaraisesti, joten lähdeviittaukset on tehty tässä tutkimuksessa kadun nimen mukaan, jolla tiedot löytyvät nopeasti luetteloista.

<sup>93</sup> Stati delle Anime -kokoelma, ASVR.

<sup>94</sup> Sbrana 1977, 368–369.

<sup>95</sup> Noack 1907; Bildt 1904; Bildt 1900. Bildt kertoo artikkelissaan tosin käyttäneensä vain Noackin luovuttamia tietoja, eikä siis itse ole käynyt alkuperäismateriaalia läpi, Bildt 1904, 2.

Vaikkei luetteloista löytyisikään suoraan kuvailua etsitystä henkilöstä, voivat henkilökirjat kertoa paljon. Jos muiden lähteiden perusteella tiedetään, missä osoitteessa etsitty henkilö *de facto* asui, voivat saman talon ja korttelin tiedot kuvailla hyvinkin kiinnostavalla tavalla tämän elinympäristöä. Kun tutkitaan taiteilijan asuintalon ja korttelin sekä muun lähiympäristön tietoja, saadaan yksityiskohtainen käsitys siitä, millaisessa miljöössä taiteilija Roomassa asui. Millaisia naapureita, minkä ammattien harjoittajia, mitä kauppoja tai palveluita omaan elinpiiriin kuului? Minkälaisen ihmisten kanssa suomalaiset joutuivat kosketuksiin väistämättä kotiympäristössään, minkälaisia eroavaisuuksia eri alueiden välillä oli?<sup>96</sup>

Tietoja pohjoismaalaisten elämän käännekohdista antavat myös preussilaisen seurakunnan kirkonkirjat. Vuonna 1819 saksankieliset perustivat Roomaan evankelisen seurakunnan Preussin kuningas Friedrich Wilhelm III:n tuella. Seurakunnan tarkoitus oli nimenomaan palvella evankelisia taiteilijoita Kirkkovaltiossa, "*zum Schutze und Halt der Evangelischen, besonders der Künstler*". Ei-katolinen uskonnollinen toiminta oli hyvin rajoitettua, mutta saksalaiset papit toimittivat erilaisia siunauksia kuten hautauksia.<sup>97</sup> Seurakunnalla ei ollut varaa rakentaa omaa kirkkoa ennen 1900-lukua, ja luterilaisiin palveluksiin lainattiin Palazzo Caffarellin yhteydessä sijainnutta preussilaisten kappelia Capitoliumilla.<sup>98</sup> Seurakunnan arkiston harvalukuisissa kirkonkirjoissa 1800-luvulta on tietoja myös pohjoismaalaisista, jotka osallistuivat seurakunnan toimituksiin. Nämä tiedot on tyhjentävästi kerännyt ja julkaissut saksalainen historioitsijapariskunta Arnold ja Doris Esch, joiden tuloksia on hyödynnetty tässä tutkimuksessa.<sup>99</sup>

Roomalaisten taidekoulujen arkistoissa voisi kuvitella olevan merkittäviä lähteitä myös suomalaistaiteilijoita koskien, ovathan opintoihin liittyvät asiakirjat kuten opintosuoritusluettelot, opiskelijamatrikkelit tai todistusjäljennökset kuuluneet taideopetukseen jo vuosisatojen ajan. Materiaalin suuri määrä ja yliopistolaiset vallankumoukset ovat kuitenkin osaltaan vaikuttaneet arkistointiin: vanhaa virastomateriaalia ei ole pidetty arvokkaana, joten sitä ei ole vaivauduttu järjestämään ja säilyttämään johdonmukaisesti. San Luca -akatemian historiallinen arkisto kattaa näennäisesti aineiston akatemian perustamisesta vuonna 1578 vuoteen 1870 asti, jolloin Italian yhdistymisen ja Rooman pääkaupungiksi tulon jälkeen akademia eli kaaoksen vuosia ilman kirjanpitoja tai matrikkeleita. 1800-luvun materiaalia on kuitenkin tallella vain erittäin fragmentaarisesti. Akatemiasta sinällään ei ole tehty juuri lainkaan tutkimusta, vaan lähinnä vain tietyistä akatemian

---

<sup>96</sup> Kokoelma on merkittävä tieteellisesti laajemminkin, sillä sen avulla voidaan tutkia demografian sisällä mm. perherakenteita ja sosiaalisia sekä ammatillisia rakenteita Roomassa. Sbrana 1977, 106.

<sup>97</sup> Lähes kaikki pohjoismaalaiset Roomassa 1800-luvulla olivat protestantteja, jotka eivät osallistuneet katolisiin toimituksiin. Siten esimerkiksi Roomassa kuolleen taidemaalari Alexander Lauréuksen hautaus ja kuvanveistäjä Walter Runebergin kolmen lapsen kasteet ja hautaukset eivät kuuluneet heidän asuinalueensa seurakunnalle eikä heitä siten ole merkitty roomalaisten henkilökirjojen vainajiin tai kastettuihin, S. Andrea delle Fratte – morti: 1816–1824; 1870–1899. SS. Vincenzo ed Anastasio a Trevi – battesimi: 1863–1873, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>98</sup> Kappeli sijaitsi suunnilleen nykyisten Juppiterin temppelin kaivausten tienoilla. Vuonna 1922 valmistunut Christuskirche sijaitsee Via Sicilialla ja on nykyisin seurakunnan toiminnan keskipiste. Seurakunnasta ks. Nebinger 1991a, Nebinger 1991b ja Esch – Esch 1995.

<sup>99</sup> Seurakunnan kirkonkirjoista tarkemmin ks. Esch – Esch 1997. Dr. Doris Eschin tiedonanto tekijälle sähköpostitse 2.12.2008.

päähenkilöistä. Myöskään historiallisia tilastotietoja Rooman taidekouluista ei ole olemassa. Siten perusteelliset tutkimukset Rooman renessanssialjalta periytyvässä Accademia di San Lucassa ja Accademia di Belle Artissa eivät tuoneet juurikaan suomalaisia koskevia uusia lähteitä päivänvaloon.<sup>100</sup> Suomalaistaiteilijoiden henkilöarkistoissa on säilynyt kuitenkin näihin kouluihin liittyvää materiaalia, joka siten täydentää kokonaisuuden eheäksi myös tältä osin.<sup>101</sup>

Archivio Storico Capitolino (ASC) on Rooman kaupungin arkisto, ja Archivio dello Stato di Roma (ASR) on Kirkkovaltion arkisto, joissa molemmissa on erilaisista hallinnollista materiaalia Rooman kaupunkiin ja kaupunkilaisiin liittyen pääosin 1400–1800-luvuilta.<sup>102</sup> Näiden arkistomateriaalien avulla avautuu kaleidoskooppimainen näkymä roomalaiseen elämään 1800-luvulla pienine ja suurine ilmiöineen, jotka päättyivät syystä tai toisesta kaupunkihallinnon käsiteltäviksi. Mukana on paljon myös yleistä taiteilijaelämään liittyvää, kuten taiteelliseen toimintaan liittyviä säännöksiä, lupia, lisensejä ja maksamattomista teoksista nostettuja oikeusjuttuja.<sup>103</sup>

Ulkomaalaisista taiteilijoista on kuitenkin jäänyt jälkiä roomalaiseen virkakoneistoon vain harvoissa tapauksissa. Vain todella pitkään Roomassa asuneet ja poikkeuksellisen kuuluisat taiteilijat kuten tanskalainen kuvanveistäjä Bertel Thorvaldsen ovat jättäneet nimensä arkistoihin, useimmiten myönnettyjen kunnianosoitusten yhteydessä. Nähtävästi elämäntavoiltaan varsin boheemit expatriaatit taiteilijat eivät joutuneet juurikaan kohtamaan viranomaisia Roomassa: he eivät ostaneet asuntojaan, vaan elivät vuokralla; he olivat useimmiten protestantteja, jotka eivät kastaneet lapsiaan tai haudanneet vainajiaan katolisessa seurakunnassa; he eivät tehneet rikoksia, joista olisi jäänyt merkintöjä poliisirekistereihin. Lisäksi Roomassa tapahtuneet mullistukset ovat perusteellisesti sekoittaneet arkistokäytännöt, ja paljon materiaalia on kadonnut joko hävitettynä tai niin perusteellisesti arkistoituna, ettei sitä ole enää mahdollista löytää. Roomalaisarkistojen arvo tutkimukselle on kuitenkin tärkeä perustutkimuksen täydellisyydelle ja kokonaiskuvan muodostamiselle. Erilaisia pieniäkin yksityiskohtia yhdistelemällä voidaan arkistomateriaalien avulla täydentää puuttuvia tietoja, ja saada vahvistusta muiden lähteiden perusteella muotoutuneille käsityksille. Taiteilijan kau-

---

<sup>100</sup> Elenco allievi 1861–1870 -matrikkeli; Scuola di Nudo -matrikkeli 1757–1870 (vuodet 1848–1870 puuttuvat kokonaan); Inventario no. 1–2200, Accademia di San Luca. Akatemian historiasta on vain harvoja teoksia tai tutkimuksia, lähinnä hallinnollislähtöinen teos Vagnetti 1943 ja yleisluontoinen *L'Accademia Nazionale di San Luca* (1974).

<sup>101</sup> Robert Stigellin arkistossa on yhtenäinen sarja todistuksia opiskelusta Rooman taidekouluissa, RSK, KKA.

<sup>102</sup> Barletta s.a., 1033. Esimerkiksi roomalaisten elinkaareen liittyvät dokumentit on järjestetty ASC:n *notarili-kansioihin* nimien mukaisesti aakkostettuna. Kuriositeettina kerrottakoon, että nimet oli aakkostettu *etunimen* mukaan aina vuoteen 1809 saakka, jonka jälkeen vasta siirryttiin sukunimiaakkostukseen. Käytäntö kertoo varsin paljon *ancien regimen* Roomasta, jossa siis sukunimillä ei ollut niin suurta merkitystä, että niitä olisi kannattanut käyttää hallinnossa.

<sup>103</sup> Accademia di S. Luca 110; Camerlengato – parte I: Anchità e belle arti 113/6; 179; 181; Camerale II: 10 – Arti e mestieri 113/10; Artisti miscellanea 266; Consiglio d'arte 235; Dogane 113/39; Paesi stranieri 83; Miscellanea statistica 252; Vicariato di Roma: Tribunale civile e criminale 289, Inventario dei inventari, ASR.

punkikuvaa pohdittaessa kertovat roomalaisarkistot arvokkaalla tavalla jokapäiväisestä elämästä ja sen perustavista lähtökohdista, joita muualta ei voisi tavoittaa.

Arkistojen erikoistapaus eli pohjoismainen arkisto Roomassa edustaa kaikkea sitä täsmällisyyttä ja tehokkuutta, joka stereotyyppisesti on totuttu yhdistämään pohjoiseurooppalaisiin piirteisiin. Skandinaviska Föreningen i Rom perustettiin vuonna 1860, mutta sitä oli edeltänyt jo vuonna 1833 Roomassa perustettu tanskalainen kirjasto, johon oli liitetty myös norjalaisia ja ruotsalaisia kirjalahjoituksia. Lähinnä Tanskan ja Ruotsin valtioiden tukema yhdistys oli tarkoitettu kokoontumispaikaksi kaikille Roomassa käyville ja siellä vakituisesti asuville pohjoismaalaisille – erityisesti taiteilijoille. Yhdistyksen merkitystä Roomassa asuneille skandinaaveille 1800-luvulla on mahdotonta yliarvioida: yhdistyksen parissa tavattiin tuttavuuksia, solmittiin uusia ystäväyksiä, saatiin apua niin taloudellisesti kuin taiteellisesti, vastaanotettiin uutisia kotimaasta, ja ylipäätään saatiin kaikkea sitä tukea, jota tiivis yhteisö aina tarjoaa jäsenilleen. Skandinaviska Föreningenin arkisto on erittäin tärkeä lähdekokonaisuus tutkittaessa suomalaisia taiteilijoita Roomassa 1800-luvulla, sillä käytännössä kaikki vuosisadan jälkipuolella kaupungissa käyneet pohjoismaalaiset suomalaiset mukaan lukien olivat tekemisissä yhdistyksen kanssa, kuka enemmän, kuka vähemmän.

Yhdistyksen arkisto sisältää noin 5 800 sivua asiakirjoja vuosilta 1832–1932, jotka valaisevat monipuolisesti yhteisön toimintaa ja pohjoismaisten taiteilijoiden elämää Roomassa 1800-luvun mittaan. Suuri osa arkistomateriaalista muodostuu virallisista yhdistysasiakirjoista kuten säännöistä, järjestyssäännöistä, pöytäkirjoista, jäsen- ja kirjaluetteloista sekä lainausohjeista. Lisäksi kokoelmaan kuuluu myös kirjeenvaihtoa, yhdistyksen juhlissa esitettyjen runojen ja laulujen käsikirjoituksia sekä muuta skandinaavista roomalaiselämää valottavaa materiaalia. Arkistoa säilytetään Roomassa, mutta vuonna 2002 se on kokonaan digitoitu säilytettäväksi kopioina tärkeimmissä pohjoismaisissa tutkimuskirjastoissa.<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> Skandinaviska Föreningen i Rom -digitoitu arkistokokoelma, SF. Tässä tutkimuksessa käytetään digitoitua aineistoa.

*Man skapar ej en konst lika hastigt som man  
med lagpåbud skapar ämbetsverk eller institutioner.*

GUSTAF STRENGELL, *Finska Mästare* (1906)

## SIVISTYKSEN BAROMETRI – SUOMALAINEN TAIDE-ELÄMÄ 1800-LUVULLA

Kansojen sivistyksen mittana on totuttu pitämään kulttuurin ”tasoa”: mitä kunnioitettavimmat kulttuurisaavutukset, sitä ihailtavampi kansa. Yleismaailmallinen, epämääräisiin stereotyyppioihin, satunnaisiin kokemuksiin ja ei-mitattaviin mielipiteisiin perustuva luokittelu korkeatasoisiin ja vaatimattomiin kulttuurisaavutuksiin on suunnannut myös suomalaisia pyrkimyksiä rakentaa omaleimaista, laadukasta kuvataidetta. Taiteen pitäminen jonkinlaisena sivistyksen barometrina on siten ohjannut reagoimista suomalaisen taiteen saavutuksiin, joiden toivottiin yltävän ”kansainväliselle” tasolle kansallisen tietoisuuden heräämisen myötä 1800-luvun alusta alkaen. Ainoa keino nostaa Suomen sivistysbarometriä ja luoda kansainvälisesti vertailukelpoista taidetta oli saada ulkomailla koulutettuja suomalaisia kuvataiteilijoita.<sup>105</sup>

Kotimaassa ei ollut mahdollisuutta saada alkeisopetusta korkeampaa koulutusta taiteilijaksi: vähimmillä varoilla ja edellytyksillä varustetut taiteilijanalut joutuivat tyytymään opiskelupaikkoinaan Pohjoismaiden pääkaupunkeihin Tukholmaan ja Kööpenhaminaan, mutta jokainen kynnelle kykenevä pyrki pääsemään edemmäksi mannermaan suuriin taidekeskuksiin, mieluummin useisiin eri kohteisiin.<sup>106</sup> Suomalaiset kuten kaikki pohjoismaiset taiteilijat opiskelivat ja työskentelivät 1800-luvulla Pariisissa, Düsseldorfissa ja Roomassa. Lisäksi taiteellisesti sivistävinä kohteina pidettiin Müncheniä ja Dresdeniä.<sup>107</sup> Opiskelu Pietarin taideakatemiassa ei ollut yleistä suomalaisten kuvataiteilijoiden keskuudessa.<sup>108</sup> Tai-

---

<sup>105</sup> Saarelan analyysi suomalaisen kuvataiteen kansallisen muotokielen kehittymisestä 1800-luvulla on edelleen kiinnostava esitys, jossa teosanalyysien kautta analysoidaan myös aatehistoriallisia kehityskulkuja, Saarela 1985.

<sup>106</sup> Suomalaisen kuvataiteilijoiden tanskalaisvaikutteista ja Kööpenhaminassa opiskelemisesta 1800-luvulla ks. Ateneumin näyttelykirja *Tarinoita Tanskasta* (2007).

<sup>107</sup> Jørnaes 1990a, 71.

<sup>108</sup> Ks. Rönkkö 1995. Ylipäätään ura Venäjällä ei yleensä kuulunut suomalaistaiteilijoiden elämäntaakseen lukuun ottamatta muutamia poikkeuksia kuten taidemaalareita B. A. Godenhjelm tai Eero Järnefelt. Taidemaalari Albert Edelfelt oli myös poikkeus, joka 1800-luvun lopulla oli saavuttanut niin suuren maineen ja keisarin suosion, että hän oli hovin erityisessä suojeluksessa, mistä oli suurta hyötyä hänelle: ”*Såsom protegerad af hofvet hade jag naturligtvis mycken framgång i Petersburgs aristokratiska värld. Jag refuserad eller uppsköt de flesta af beställningarne, och åtag mig endast att fullända ett -- påbegynt fruntimmersporträtt. I nästa höst reser jag troligen till kröningen i Moskva, och stannar på återvägen någon tid i Petersburg för att måla hertiginnan af Leuchtenberg i kroppsstorlek--*”. Albert

de, kulttuuri ja historia sitoivat aatteellisesti koko Suomen koko Skandinavian tavoin Rooman sivistysperinnön ja latinalaisen kulttuuripiirin yhteyteen.<sup>109</sup>

Ranskassa, Saksassa, Englannissa ja Venäjällä taideakatemioiden tarkoitus oli toimia kansallisen taiteen kasvualustana lähinnä 1700-luvulta alkaen. Parhaiten tämän katsottiin tapahtuvan riittävällä peruskoulutuksella kotimaassa ja tukemalla nuoria lahjakkuuksia matkastipendeillä Roomaan. Tämän taidepolitiikan seurauksena stipendeistä ja akatemioiden pöytäkirjoista näyttelyistä tuli ne kaksi kiintopistettä, joilla roomalaistuneet taiteilijat saattoivat yhtäältä osoittaa edellytyksiään ulkomailla opiskeluun ja toisaalta siteitään kotimaahan.<sup>110</sup> Eurooppalaisten taideakatemioiden ideat noudettiin Roomasta. Ne taiteilijat, jotka eivät henkilökohtaisesti päässeet Roomaan asti, sisäistivät roomalaisvaikutteensa kokeneemilta opettajiltaan. Asuipa taiteilija siten missä Euroopan taidekeskuksessa tahansa, oli ”sikäläiset” taidevaikutteet omaksuttu joka tapauksessa Roomasta.<sup>111</sup>

Eläminen Roomassa oli siis korkein mahdollinen suositus taiteilijan pätevyydelle 1800-luvun Euroopassa. Jopa jalustalle nostettu ”Ruotsin kuvanveiston isä” Johan Tobias Sergel sai arvostelua töistään ennen jalostumistaan Roomassa: H. G. Porthanin mukaan Sergelin tekemistä kahdesta Linné-mitalista ennen Italianmatkaa tehty oli ”paljon huonompi, mutta sen jälkeen tehty oikein upea”.<sup>112</sup> Matka Roomaan oli matka oikeaksi taiteilijaksi eivätkä muut kaupungit tai taideopetus muualla voineet korvata Roomaa ennen 1800-luvun loppua. Pohjolasta oli erityisen tärkeää päästä suureen maailmaan: suomalaisen taiteilijan tie alkoi käytännössä aina Tukholman tai Kööpenhaminan kuninkaallisista taideakatemioista, joista matka saattoi jatkua edelleen eteläisempien taidekeskusten kautta Roomaan. Pohjolassa taiteilija tunsu näivettyvänsä, ja pois oli päästävä hinnalla millä hyvänsä – ”Rooma oli sentään aina Rooma”.<sup>113</sup>

Luettelo 1800-luvun suomalaisista kuvataiteilijoista Roomassa onkin kärjistetyksi lähes sama kuin luettelisi kaikki Suomen ammattimaiset taiteilijat ennen 1870-lukua.<sup>114</sup> Vuosisadan alussa suomalaisia ammattimaisia kuvataiteilijoita yli-

---

Edelfeltin kirje Ernst Beckmanille 8.4.1882 Pariisi, Ernst Beckman: brev från utlänningar, UUB. Ks. Edelfeltistä Venäjällä yleisesti Knapas – Vainio 2004.

<sup>109</sup> Skandinaavisista sivistysarvoista roomalaisen kulttuurin perillisinä ks. esim. Ragn Jensen – Söderlind – Bengtsson 2003 ja Linkomies 1946.

<sup>110</sup> Springer 1990, 53.

<sup>111</sup> Ks. Fejfer et al. 2003, erit. Munck 2003, 255–275. Ragn Jensen 1998, 61–64.

<sup>112</sup> N. G. Schulténin kirje H. G. Porthanille 18.10.1795 (Holmberg 1948).

<sup>113</sup> ”*Kan jag möjligtvis komma ut nästa höst så gör jag det huru svårt det än månde vara, man vissnar bort här. Jag kommer möjligen att stadna i den goda staden Köpenhamn men du vet, Rom är ändå alltid Rom och intet kommer opp deremot.*” Walter Runebergin kirjekonsepti Lauritz Priorille 13.3.1866 Helsinki, WRS, HLA/ SLS.

<sup>114</sup> Ks. liite. Taiteilijamatrikkeleissa on merkitty usein taiteilijan ulkomaanoleskelut, mutta tiedot matkoista ja ulkomailla asumisesta ovat usein hyvin puutteellisia ja virheellisiä, mikä on selvästi osaltaan väristänyt myös taiteen yleisesityksiä Suomessa. Ks. esim. www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi; Paischeff 1943. Vertailtaessa matrikkelitietoja tutkimuksiin ja lähdetietoihin taiteilijoista, käy ilmi, että ulkomaanoleskeluista puuttuu hyvin suuri osa tai tiedot ovat virheellisiä. Nähtävästi matrikkeliyhtenä ongelmana on ollut taiteilijoiden ulkomailla asumisen määrittely. Jos otetaan huomioon esimerkiksi vain ulkomailla virallisesti taidekouluissa opiskelevat, vain harva matka otettaisiin huomioon ja mm. Rooma näyttäytyy lähes merkityksettömänä; siellä opiskeltiin kaduilla ja museoissa, ei kouluissa. Tutkimuksissa taiteilijoiden opiskelu ja matkustaminen muuten ulkomailla sekoittuvat helposti, analysoimatta ja

päätään ei ollut kuin kourallinen, ja määrä kasvoi vain hitaasti seuraavien seitsemän vuosikymmenen kuluessa.<sup>115</sup> Ne harvat taiteilijat, jotka eivät itse päätyneet Roomaan asti, saivat roomalaisvaikutteensa aatevirtauksina, kotimaahan palanneiden opettajien tai muissa taidekaupungeissa saamiensa oppien välityksellä. Ennen 1880-lukua Roomaan matkusti asumaan kaikkiaan kymmeniä suomalaisia kuvataiteilijoita, sekä taidemaalareita että kuvanveistäjiä – ja arkkitehtejä, jotka tuolloin laskettiin lähinnä taiteilijoiden kategoriaan.<sup>116</sup>

Roomansuomalaisiin kuvataiteilijoihin 1800-luvulla voidaan lukea erityisesti kuvanveistäjät Eric Cainberg, Carl Eneas Sjöstrand, Walter Runeberg, Robert Stiggell, Johannes Takanen, Alina Forssman ja Erland Stenberg sekä taidemaalarit Alexander Lauréus, Robert Wilhelm Ekman, Severin Falkman, Victoria Åberg ja Karl Emanuel Jansson. Näiden pitempään Roomassa asuneiden lisäksi on joukko lyhyempiä aikoja kaupungissa käyneitä taiteilijoita, joiden oleskelusta ei ole juuri säilynyt tietoja, mutta jotka liittyvät samaan Rooman-matkustamisen traditioon. Tällaisia ovat esimerkiksi taidemaalarit Sigfrid August Keinänen ja Ellen Favorin sekä kuvanveistäjä Magnus von Wright (nuor.). Suomalaisen taide-elämän vaikutusvaltaisimpien henkilöiden kuten Fredrik Cygnaeuksen, Carl Gustaf Estlanderin, Berndt Otto Schaumanin, Jac. Ahrenbergin, Eliel Aspelin-Haapkylän ja Johan Jacob Tikkasen Rooman-matkat ovat tärkeitä kaupungin merkityksen ymmärtämisessä: 1800-luvun suomalaisten kulttuurivaikuttajien joukko kuului kokonaisuudessaan ”Rooma-puolueeseen” kieli- tai säätyrajoihin katsomatta.<sup>117</sup>

Suomalaistaiteilijat jatkoivat Roomaan ja Italiaan matkustamisen perinnettä keskeytyksettä 1800-luvun loppuun asti ja edelleen 1900-luvulla<sup>118</sup>; joukossa oli itsestään selvästi myös kaikki nykyään yksinomaan ”pariisilaisiksi” mielletyt kuten Eero Järnefelt, Magnus Enckell ja Akseli Gallen-Kallela.<sup>119</sup> Jälkimmäiselle italialai-

---

virheellisesti. Esim. Marju Rönkkö viittaa tutkimuksessaan laatimaansa kaavioon suomalaistaiteilijoiden *opiskeluista* ulkomailla kuitenkin suomalaistaiteilijoiden ulkomaan*matkoihin*. Rönkkö 1995, liite 1.

<sup>115</sup> Taiteilijoiden urasta ja asemasta Suomessa 1700-luvulta 1800-luvun alkupuolelle ks. erinomainen katsaus Ervamaa 2003.

<sup>116</sup> Arkkitehtien koulutukseen kuului paljon samaa kuin kuvataiteilijoillakin, piirtämistaito oli ratkaiseva. Suomalaisista esim. Jac. Ahrenberg oli sekä arkkitehti että kuvataiteilija, ja kuvanveistäjänä sittemmin tunnettu Ville Vallengren opiskeli puolestaan Polyteknillisessä koulussa, missä opettajana toimi kuvanveistäjä C. E. Sjöstrand.

<sup>117</sup> Henkilönnimistä on käytetty primääristi alkukielisiä nimimuotoja kirjoitettuna siten kuin henkilöt itse ne omana aikanaan kirjoittivat. Siten Eric Cainbergistä käytetään tätä hänen itsensä käyttämää muotoa eikä myöhempää ”kansankielistettyä” Erikiä. Poikkeuksena ovat itsestään selvinä suomenkielisiksi vakiintuneet nimimuodot kuten kuningas Kustaa III. Osuvimmat tai mielenkiintoisimmat sitaatit on pyrittävä antamaan alkukielisinä vähintään lähdeviitteissä. Taiteilijoiden kirjeiden tai muiden lähteiden oikeinkirjoitusta ei ole korjattu.

<sup>118</sup> Maisteri Hanna-Leena Paloposken valmisteilla oleva väitöstutkimus Suomen ja Italian välisestä julkisista kuvataidesuhteista 1900-luvun alkuvuosikymmeninä tulee täydentämään myöhemmän Italia-vaikutuksen kokonaistuntemusta Suomessa merkittävästi.

<sup>119</sup> ”Rooma-puolueen” merkitys näkyi kotimaan verkostoina, kun kaikki Italian-kävijät pitivät itsestään selvästi yhteyttä aiempiin tunnettuihin Rooman-kävijöihin. Esimerkiksi vuosisadan vaihteessa taidehistorian professori J. J. Tikkaselle kirjoitti moni suomalaistaiteilija terveisensä Italiasta: esim. Magnus Enckell Firenzestä 1898 ja Sorrentosta 1905, Viktor Malmberg Roomasta 1904, Emil Cedercreutz Roomasta ja Napolista 1904, Amelie Lundahl Firenzestä 1907, Juho Rissanen Firenzestä ja Roomasta 1900–1901 ja 1903, Pekka Halonen Roomasta 1904 ja Eero Järnefelt Firenzestä 1897; kyseisten taiteilijoiden kirjeet J. J. Tikkaselle, J. J. Tikkasen kokoelma, KK. Lisäksi esim. Helene Schjerfbeck ja Tony Grönroos sekä S. E. Keinänen olivat Roomassa 1888, Lilly Tikkasen kirjeet Walter Runebergille 22.3. ja 5.5.1888

set taidearteet aiheuttivat suorastaan taiteellisen kriisin, sillä pelkästään saatujen voimakkaiden vaikutteiden sulattaminen vaati aikaa, eikä työnteosta itse paikan päällä tullut kerrassaan mitään – järkevintä olisikin Gallen-Kallelan mielestä ollut jättää maalaaminen tyystin italialaisten mestarien näkemisen jälkeen!<sup>120</sup> Nämä myöhäisemmät, 1880–1900-lukujen taiteilijamatkat muuttuivat luonteeltaan huomattavasti turistikemmiksi, lyhyiksi käynneiksi eikä niihin perehdytä tässä tutkimuksessa tarkemmin.

Suomalaiset taiteilijat Roomassa 1800-luvulla ovat moniulotteinen ja -särmäinen joukko, joka sulautui Roomassa taiteilijoiden kansainväliseen veljeskuntaan, epätarkasti piirtyvään yksilöiden yhteisöön. Suomalaistaiteilijat matkustivat Roomaan eri vaiheissa uraansa ja elämäänsä, ja heillä oli myös keskenään hyvin erilaiset edellytykset – niin intellektuaaliset kuin taloudelliset – matkustamiselle ja elämiselle ulkomailla. On kiinnostavaa, että 1800-luvulla Suomen kokoisesta maasta lähteneet harvalukuiset Rooman-matkalaiset olivat varsin heterogeeninen joukko. Taiteilijan ammatti ja sen edellytyksenä lähes automaattisesti pidetty Rooman-matka houkuttelivat ihmisiä kaikista yhteiskuntaryhmistä ja mitä erilaisimmista lähtökohdista. Joukkoon mahtui muonamiehen poika Itä-Suomesta, kansallisorinoilijan poika Porvoosta, varatuomarin tytär Lohjalta ja kiivenhakkaajan lapsipuoli Suomenlinnasta. Roomansuomalaisten taiteilijoiden henkilöihin ja taustoihin perehtymällä suomalainen 1800-luvun kulttuurihistoria heijastuu uudesta näkökulmasta.

## HEIVERÖISIÄ ASKELEITA TAITEEN KIVIKKOISELLA POLULLA

*Swenske statue-Bildhuggaren och Ledamoten af Kongl. Akademien för de Fria Konsterna i Stockholm, Eric Cainberg, död den 31 Martii, 45 år gammal.*<sup>121</sup>

*Åbo Allmänna Tidningin* uutinen kuvanveistäjä Eric Cainbergin<sup>122</sup> (5.9.1771 Alaveteli–31.3.1816 Turku) kuolemasta keväällä 1816 on kiinnostava lyhydessään ja muotoilultaan ottaen huomioon, että Cainberg oli kuollessaan Suomen muutamasta taiteilijasta merkittävin ja kansainvälisesti tunnetuin.<sup>123</sup> Kuolinuutisessaan tämä

---

Rooma, WRS, HLA/ SLS. Taiteilijoiden Italian-matkoista 1800–1900-lukujen vaihteessa yleisesti ks. myös Waenerberg 2004a. Lisäksi taidemaalari Elin Danielson-Gambogi asui Italiassa elämänsä loppuvuodet. Ks. esim. Heininen 2007.

<sup>120</sup> Akseli Gallen-Kallelan kirje J. J. Tikkaselle München 16.5.1898, J. J. Tikkasen kokoelma, KK: ”*Arbeta d.v.s. producera kunde jag alles ej i Italien, endast njuta och läsa, nu gäller det att sitta hemma och smälta hela denna massa af starka intryck. Det klokaste vore egentligen att låta bli att måla sedan man sett de italienska mästarna.*” Aivan erilaisen käsityksen Gallénin Italia-vaikutteista on saanut Annika Waenerberg, jonka tulkin mukaan Gallén tarvitsi Italian jälkeen ”elämää ympärilleen kuljettuaan kuolleitten maassa”, Waenerberg 2004b, 140.

<sup>121</sup> *Åbo Allmänna Tidning* 4.4.1816, no. 40.

<sup>122</sup> Sukunimi kirjoitettiin toisinaan myös Kainberg, mikä johtui Cainbergin kotitalon nimestä, Kaino, ks. esim. H. G. Porthanin kirje N. G. Schulténille 8.10.1795 (Holmberg 1948). Etunimi on ”modernisoitu” aikanaan Ericistä Erikiin mutta taiteilija itse käytti kirjoitusmuotoa Eric, ks. esim. Eric Cainbergin anomus Tukholman kuninkaallisen taideakatemian intendentille 26.5.1813, *Allmänna Brevsamlingen*, AFK.

<sup>123</sup> Cainbergiä yli kymmenen vuotta nuoremmat Gustaf Wilhelm Finnberg ja Alexander Lauréus olivat vasta ansaitsemassa kannuksiaan taiteilijoina Cainbergin jo kuollessa.

historian ensimmäinen suomalainen ammattikuvanveistäjä, joka oli saanut koulutuksensa Tukholman kuninkaallisessa taideakatemiassa, ollut itsensä Johan Tobias Sergelin läheisin oppilas ja elänyt taiteen kehossa Roomassa lähes kahdeksan vuotta, kuvailtiin kuitenkin yksiselitteisesti ruotsalaiseksi ilman muuta tarkempaa luonnehdintaa. Jo 1800-luvun mittaan käsitys Cainbergin suomalaisuudesta ja taiteellisesta merkityksestä oli kuitenkin vahvistunut, ja kömmähdyksiä arvostetun kotimaisen taiteilijan ruotsalaistamisessa alettiin pitää valitettavana, jopa ”kansallisenä heikkoutena”.<sup>124</sup> Monelle nykysuomalaiselle nimi Cainberg ei kuitenkaan sano mitään – toisaalta vain harva osaisi nimetä ylipäätään yhtään suomalaista kuvanveistäjää ennen 1900-lukua.

Alaveteliläisen talonpoikaisperheen vanhin lapsi, kuvanveistäjä Eric Cainberg oli jo eläessään kiistelty hahmo, ja hänen merkitystään taiteilijana on perinteisesti vähätelty.<sup>125</sup> Cainberg kuoli vain pari vuotta suurtyönsä, Suomen ensimmäisen monumentaaliteoksen, Turun akatemiatalon reliefisarjan valmistumisen jälkeen. Olisi siis helppoa kuvitella hänen olleen kuollessaan erittäin tunnettu kansallinen hahmo kotimaassaan. Toisaalta kansalliset määritelmät, käsitys kansallisuuden ja taiteellisen esikuvallisuuden merkityksestä Suomessa ja Ruotsissa 1800-luvun alkuvuosina ja -kymmeninä ovat aina olleet epämääräisiä: jopa aivan 1900-luvun lopulla Cainbergistä väitelleen Kaarina Pöykön mukaan Cainberg ”ei vaikuttanut pysyvämmin taideoloihimme, koska hän oli työskennellyt pääasiassa Ruotsissa”.<sup>126</sup>

Nuori Eric Cainberg merkittiin Tukholman kuninkaallisen taideakatemian matrikkeliin opiskelijaksi vuonna 1790. Cainbergin edistyksestä akatemiassa on monia versioita, mutta kaikki tiedot viittaavat siihen, että hänen lahjansa tekivät vaikutuksen kuuluisaan kuvanveistäjään J. T. Sergeliin. Tämän oppilaana ja avustajana Cainberg työskenteli käytännössä koko 1790-luvun ja jälleen palattuaan Roomasta. Menestyksen mittarina olivat akatemian korkeimmat palkinnot, joita Cainberg sai kaksi peräkkäisinä vuosina 1796 ja 1797. Suosiota osoitti myös se, että H. G. Porthan tilasi Suomeen juuri Cainbergilta tusinoittain mitaleita nuoresta kuningas Kustaa IV Adolfista; mitalit levittivät hallitsijasymboliikan ohella myös sanomaa suomalaisesta taiteilijasta laajalle.<sup>127</sup>

Cainbergiä pidettiin selvästi yhtenä akatemian lahjakkaimmista taiteilijoista, sillä hänelle myönnettiin harvinainen ja tavoiteltu matkastipendi Roomaan. Stipendi ei ollut mikään itsestään selvyys, vaan sen taustalla vaikutti taiteellisten taitojen lisäksi joukko suomalaisia mahtimiehiä.<sup>128</sup> Cainbergin uraa seurattiin kiin-

<sup>124</sup> *Åbo Postenin* arviossa kreivi A. P. Armfeltin laatimasta matkaoppaasta *En handbok för utländska turister i Finland* pahoiteltiin mm. Cainbergin ”ruotsintamista”, *Åbo Posten* 30.7.1874, no. 88.

<sup>125</sup> Cainbergin elämänvaiheet on varsin tyhjentävästi esittänyt Wennervirta 1943, sittemmin pitkälti samoin tiedoin Pöykkö 1991 ja Nummelin 2001. Lähteitä häneen liittyen on säilynyt todella vähän, lähinnä vain muutamia kirjoja Tukholman kuninkaallisen taideakatemian arkistossa.

<sup>126</sup> Pöykkö 1991, 12. Kursivointi LS.

<sup>127</sup> H. G. Porthanin kirjeet Matthias Caloniukselle 12.10.1795, 26.5.1796, 17.10.1796 (Porthan 1886). H. G. Porthanin kirje N. G. Schulténille 8.10.1795; N. G. Schulténin kirje H. G. Porthanille 18.10.1795 (Holmberg 1948).

<sup>128</sup> Porthan kirjoitti Cainbergin kaipaamasta tuesta: ”--huruvida han [Cainberg] ej kunde få något af de stipendier som Målare och Bildhuggare-Academiens plägar gifva goda ämnen, til at få resa utrikes? Haec iter nos. Jag önskade at vi på något sätt kunde förskaffa honom något understöd.” H. G. Porthanin kirje J. Tengströmille 9.11.1801 (Lagus 1912). Pöykkö 1991, 21–23.

nostuneina Pohjanlahden kummallakin puolella erittäin arvovaltaisessa joukossa: taideakatemian esimies, hovi-intendentti ja antikisti Carl Fredrik Fredenheim, so-ta-akatemian professori, rehtori Nathanael Gerhard Schultén, professori, korkeimman oikeuden jäsen Matthias Calonius sekä professori Jacob Tengström ja professori, fennofiili H. G. Porthan Turussa.<sup>129</sup> Taustajoukoista voi päätellä, että Cainbergiä pidettiin Suomessa jo vuosisadan vaihteessa kansallisen taiteen lupa-uksena: olihan tukijoiden joukossa aikakauden intomielisimmät suomalaisuuden rakentajat.<sup>130</sup> Tämä vaikutusvaltaisimpien varhaisten suomalaisuusmiesten tuki al-leviivaa sitä merkitystä, minkä Cainbergillä ja tämän Rooman-matkalla ilmiselvästi ajateltiin olevan juuri suomalaiselle taiteelle. Aiemmin tähän ei ole kiinnitetty huomiota, vaan vain Sergelin ja Cainbergin suhdetta on arvioitu; kuitenkin vanha totuus ”näytä minulle ystäväsi, niin kerron millainen olet” tuntuisi tärkeältä arvi-oinnin perustalta.

Cainberg matkusti Roomaan kesän alussa 1802 ja palasi Tukholmaan vasta vuonna 1810. Akatemian matka-apuraha oli tuolloin hyvin vaatimaton ja Cainber-gin tiedetään valittaneen sen pienuutta kotimaahan. Rahapulaa suurempana on-gelma akatemiassa pidettiin puolestaan sitä, että Cainberg ei lähettänyt kotiin mi-tään töitään.<sup>131</sup> Häneltä tivattiin tuloksia ensimmäisen apurahakauden lopulla, jol-loin hän lähetti teosten sijasta luettelon tekeillä olevista töistään kotimaahan. Valmiita veistoksia ei kuitenkaan Pohjolassa päästy ihailemaan – silloin tai myö-hemminkään. Tästä huolimatta Cainbergille myönnettiin toinen apurahakausi en-simmäisen perään: Sergel onnitteli itseään Cainbergille järjestämästään jatkosti-pendistä, joka oli toteutunut vieläpä erityisen nopealla aikataululla.<sup>132</sup> Cainbergin Rooman-oleskelu sai Sergelin muistelemaan omaa, liian lyhyeksi jäänyttä Roo-man-kauttaan: ”*Du kan väl föreställa dig med vad glädje jag gammala man läser det bref som kommer ifrån en Vän och den Ort där jag tillbragt min lyckeligaste tid af 12 år.*”<sup>133</sup> Sergel itse oli nimenomaan hitaan, syvällisen taiteeseen perehtymisen kan-nattaja, sillä hänen mielestään vain siten taiteilija saattoi kehittyä todella suureksi alallaan.<sup>134</sup>

Lähes kahdeksan vuoden Rooman-oleskelun tuloksia pidettiin Cainbergiin uskoneessa akatemiassa kuitenkin harmillisena hukkasijoituksena: kotiin palaa-van taiteilijan mukana ei saatu uusia teoksia taidekokoelmiin, vaan vähätkin työt

---

<sup>129</sup> Ks. kaksi edellistä lähdeviitettä. C. F. Fredenheimin kirje H. G. Porthanille 5.2.1802, Öhman 1905, 23. Henkilöiden arvonimet ovat ajalta, jolloin Cainberg oli vielä Tukholmassa. Ks. henkilötietoja tausta-vaikuttajista esim. Suomen kansallisbiografia tai Kansallisbiografia-verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>.

<sup>130</sup> Siten siis toisin kuin Sinisalo (2005) esittää, ei Lauréus ollut ensimmäinen taiteilija, jota autettiin Suo-mesta joukkovoimalla.

<sup>131</sup> Nyman 1939, 23–24.

<sup>132</sup> J. T. Sergelin kirje Eric Cainbergille 16.9.1805, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Esim. Lindwallilla on virheellinen tieto, että Cainbergilta olisi ensimmäisen apurahakauden jälkeen evätty jatkorahoitus, Lindwall 1981, 17.

<sup>133</sup> J. T. Sergelin kirje Eric Cainbergille 16.9.1805, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>134</sup> ”--*Studera, vad Ni gör, med den största omsorg. Låt icke lättheten i handlaget taga överhand--*”. J. T. Ser-gelin kirje J. N. Byströmille Roomaan vuonna 1811, sit. Lindwall 1981, 49.

köyhä taiteilija oli pantannut Roomaan velkojensa vastineeksi.<sup>135</sup> Rooman-aikaan viitataan kaikessa kirjallisuudessa Cainbergin rappion aikana, josta ei tiedetä paljoakaan.<sup>136</sup> Tämän tutkimuksen valossa näyttää kuitenkin siltä, että Cainberg oli Roomassa itse asiassa varsin hyvin integroitunut sikäläiseen kansainväliseen taiteilijayhteisöön, ja hän todella valmisteli Roomassa useita veistoksia.<sup>137</sup> Nähtävästi ilman kotiin lähetettyjä konkreettisia taideteoksia tunnettuus Roomassa ei sinänsä riittänyt vakuuttamaan kotimaassa. Vastustajia ja huonon maineen jälkipolvien silmissä Cainberg hankki oletetulla huonolla luonteellaan. Myöhemmältä maineeltaan arvostetumpi aikalaiskuvanveistäjä Johan Niclas Byström kuvaili kilpailijaansa, miten Cainbergin ”brutaali tapa toimia ihmisten kanssa ei tuonut hänelle ystäviä tai arvostusta” ja miten ”hänen epämiellyttävyytensä on vähentänyt hänen yleistä arvostustaan merkittävästi”.<sup>138</sup>

Luonteenpiirteistään huolimatta Cainberg oli yksi Ruotsin ja sittemmin autonomisen Suomen harvoista akateemisesti koulutetuista kuvanveistäjistä, joka oli saanut korkeimman mahdollisen silauksen taidoilleen ja taiteilijan identiteetilleen Roomassa. Niinpä on tarpeetonta ihmetellä – kuten aiemmassa tutkimuksessa usein tehdään –, miksi juuri Cainberg sai tehtäväkseen Turun akatemiatalon juhlasalin reliefit.<sup>139</sup> Jos tämäntyyppisen kysymyksen haluaa esittää, tulisi se kääntää toisinpäin: jos reliefit haluttiin saada, kuka muu olisi paremmin sopinut tähän työhön kuin juuri Cainberg, suomalaissyntyinen, maan ensimmäinen akateeminen kuvanveistäjä. Sergel ainakin näki tilanteen pitkälti näin, sillä hän kirjoitti Byströmille erittäin kiinnostavan analyysin: ”*Cainberg skall till Åbo innan kort. Han bergar sig väl och kunde i detta landet göra sin lycka.*”<sup>140</sup> Cainbergillä ei ollutkaan liiemmästi kilpailijoita, sillä vakavasti otettavia kuvanveistäjiä suuren Sergelin ohella 1700–1800-lukujen vaihteen Ruotsissa ei juuri ollut. Esimerkiksi E. G. Göthellä oli omat vastustajansa, joista etummaisena oli juuri Sergel, aikakauden kuvanveiston itsevaltiainen ja Cainbergin tukija. J. N. Byström, joka oli seuraava ”suuri” ruotsalainen kuvanveistäjä, asetti töitään näytteille ensi kerran vasta vuonna 1806, jolloin Cainberg oli jo ollut pitkään Roomassa – nuori kuvanveistäjän alku By-

<sup>135</sup> Cainbergin jälkeen tehdyssä perukirjassa on merkittynä taiteilijan vaatimattoman irtaimiston rinnalle myös Juppiteria ja Tellusta esittävä marmoripatsas, joka oli pantattuna Roomassa herra Originolilla. Carpelan 1905, 175–176.

<sup>136</sup> Pöykkö 1991, 14: ”--tämä [Rooman] aika-- on melkein tuntematon periodi.” Nummelin 2001: ”--sen [Rooman ajan] uskotaan olleen hänelle inhimillisesti ja taiteellisesti rappioaikaa.” Aikalaiset paheksuivat sitä, ettei Cainbergin töitä saatu enempää nähtäville kotimaahan. Byström alkoi pian pitää Cainbergiä vaarattomana taiteellisesti, mutta haukkui tämän huonoa luonnetta, Nyman 1939, 23–24, 38, 61.

<sup>137</sup> Cainberg löytyy mm. – ainoana suomalaisena – Noackin taiteilijamatkustavaisten hakemistosta *Schedarium der Künstler in Rom*, Biblioteca Hertziana, <http://db.biblhertz.it/noack/noack.xq?artist=^E>. Cainberg mainitaan myös taiteilijakalenterissa Sickter – Reinhart 1810, 268; Sickter – Reinhart 1811, 303. Ks. myös luku ”Koko maailman korkeakoulu”.

<sup>138</sup> J. N. Byströmin kirje J. T. Sergelille 28.6.1811, AFK, sit. Nyman 1939, 62.

<sup>139</sup> Nummelin 2001: ”Epäselväksi on jäänyt myös se, miksi Sergel lähetti Cainbergin 1813 Turkuun veistämään Akatemiatalon juhlasaliin kuutta reliefiä”. Pöykön tutkimuksessa on esitetty varsin laajasti eri näkökulmia teemaan, Pöykkö 1991, 61–73. Akatemian konsistori kutsui Cainbergin suorittamaan tehtävää, Eric Cainbergin anomus Tukholman kuninkaallisen taideakatemian intendentille 26.5.1813 [Pöykköllä 26.3.1813], Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>140</sup> J. T. Sergelin kirje J. N. Byströmille 7.5.1813, sit. Estlander 1878, 348.

ström ei siis mitenkään vielä pystynyt kilpailemaan jo etabloituneemman virkaveljensä kanssa.<sup>141</sup>

Turun akatemiatalon reliefit olivat ensimmäinen koulutetun kuvanveistäjän kotimaassa tehty ja säilynyt monumentaalityö, jonka esikuvat olivat vahvasti yleiseurooppalaisessa, roomalaisessa perinteessä tematiikan kotimaisuudesta huolimatta.<sup>142</sup> Teossarjan kuusi osaa kuvaavat valistuksen ja tieteiden edistystä Suomessa: Väinämöinen soittaa kannelta; Pyhä Henrik kastaa suomalaisia Röntämäellä; Kustaa Vaasa ja prinssi Juhana vastaanottavat Mikael Agricolalta raamatun suomennoksen; Kristiina-kuningatar allekirjoittaa Turun akatemian perustamiskirjan; Akatemiatalon peruskiven laskeminen; Aleksanteri I vierailulla Turun akatemiassa. Cainbergin teossarjaa on yleensä aina väheksytty, ja reliefejä on pidetty epäonnistuneina.<sup>143</sup> Akatemiatalon reliefit ovat kuitenkin historiallisesti merkittäviä, vaikka niiden esteettisestä arvosta oltaisiin mitä mieltä tahansa: ne ovat akateemisen kuvanveistotaiteen alku Suomessa. Enemmän kuin valmiiden mestariteosten arvottaminen olisi oleellista pohtia jatkumoa Cainbergista myöhempiin taiteilijoihin ja vaikutusta suomalaisten käsitykseen kotimaisesta taiteesta. Entä jos näitäkään esityksiä suomalaisesta mytologiasta ja historiasta ei olisi tehty? Vaikka akatemiatalon reliefejä arvosteltiin jo omana aikanaan, niillä oli myös runsas kannattajajoukkonsa nimenomaan niiden esittämien suomalaisten aiheiden vuoksi.<sup>144</sup> Nykyään lienee selvää, että taideteoksilla on aina omat ihailijansa ja vastustajansa, eikä yhtä oikeata totuutta teosten ”arvosta” olekaan; teosten merkitys kansallisessa taidehistoriassa sekä niiden yleiseurooppalaiset sidonnaisuudet ja esikuvat tekevät niistä kiistattoman tärkeitä.<sup>145</sup>

Cainbergissä kiteytyy paljon suomalaisen kulttuurihistorian ja toisaalta universaalien taiteilijakohtalon perinteestä: nousu tuntemattomuudesta kunniaan, menestys ja urakehitys kotimaan ulkopuolella, riittämätön arvostus ja tuki omana aikanaan sekä täydellinen historiallinen unohdus myöhempien ”tärkeämpien” näkökulmien varjossa. Kotimaisten taiteilijoiden arvostaminen puhuttikin julkisen sanan edustajia jo varhain: keväällä 1839 *Åbo Tidningarissa* paheksuttiin, etteivät

<sup>141</sup> Nyman 1939, 17.

<sup>142</sup> Reliefin aihe oli tullut professori Frans Mikael Franzénilta, joka laati myös yksityiskohtaiset ohjeet taiteilijalle teoksen toteuttamiseksi; lisäksi aihetta käsiteltiin myös konsistorissa kesällä 1807. Saarela 1985, 17–29. Toisaalta eurooppalaisen perinteen mukaan julkisiin rakennuksiin tilatut taideteokset saivat usein esitettäväkseen aiheen roomalaisesta historiasta, jota pidettiin oman maan historiaa ylevämpänä. Siten taideteos sai korkean teoreettisen statuksen. Prettejohn 1996, 57. Cainbergin lähtökohdaksi on esitetty Trajanuksen pylvään tyyliä Roomassa, Nummelin 2001.

<sup>143</sup> Ks. esim. Saarela 1985, 31; Pöykkö 1991, 38. ”Ruotsalainen [sic] kuvanveistäjä Cainberg koetti koristaa sen [Turun akatemian] juhlasalia seinäveistoksilla, mutta hän ei siinä työssä onnistunut.” *Ilmarinen* 22.1.1869 no. 4. ”--niiden kalsea ja ylimalkainen muotokäsittely.” *Wennervirta* 1934, 8.

<sup>144</sup> *Åbo Tidningar* 20.11.1833 no. 93. Walter Runebergiä pyydettiin myös tekemään reproduktiot reliefeistä nimenomaan niiden historiallisen arvon vuoksi: ”--mitt utlåtande i frågan om att göra afgjutningar af Cainbergs reliefer i Åbo, var på erfarenheter jag sjelf haft med anledning af reproduktioner af några af mina arbeten. --då i det ena fallet är fråga om åstadkommande af skada å arbeten, hvilka äga historisk betydelse och såvitt möjligt böra skyddas för demolering.” Walter Runebergin päiväämätön kirjekonsepti, WRS, HLA/SLS.

<sup>145</sup> Cainbergistä on aina tiedetty vähän eikä hänestä kirjoitettu paljon sanomalehdissä. Vähäisetkin artikkelit ovat täynnä virheellisiä tietoja ja varsin ”esteettisesti” väärityneitä. Esim. *Hufvudstadsbladet* 13.1.1871, no. 10.

”taiteen kivikkoisella polulla ensimmäisiä heiveröisiä askeleitaan ottaneet isänmaan kasvatit” olleet saaneet riittävästi tukea kansaltaan. Kirjoittajan mielestä paremman kohtelun olisivat ansainneet Lauréus, Finnberg ja Cainberg, joiden menestyksestä olisi sitten näiden ”sankareiden syntymän nähnyt maakin” voinut saada osansa.<sup>146</sup>

Kirjoituksen taustalla lienee ainakin osittain se taiteellisen taantuman vaihe, jota Suomessa elettiin 1830-luvulla: maassa ei tuolloin ollut yhtään merkittävää ammattimaista kuvataiteilijaa eikä oikeastaan missään ollut julkisia taideteoksia. Toisaalta kirjoituksessa mainittuja taiteilijoita oli kyllä tuettu kotimaastakin käsin, mutta näiden varhaisten taiteilijoiden urat olivat vain ajan tavan mukaan suuntautuneet koulutuksen perässä pois päin kotimaasta. Cainbergin tavoin nimittäin myös taidemaalari Alexander Lauréuksen elinaikanaan saavuttama maine taiteilijana ilmensi Suomestakin löytyvän taiteellista valmiutta – sen kehittäminen vain edellytti riittävästä ammatillisesta koulutuksesta kotimaan ulkopuolella.

## SIEMEN TULEVALLE

Turkulainen Alexander Lauréus (4.1.1783 Turku–20.10.1823 Rooma) oli vanhin pastori Alexander Lauraeuksen lapsista.<sup>147</sup> Taiteilijan uralle jo nuorena havitellut Lauréus ei saanut varattomalta isältään taloudellista tukea opintojaan varten, mutta hänellä oli mahtavia suosijoita aina Porthanista alkaen, jotka auttoivat varainkeruulla lupaavaa nuorukaista pääsemään Tukholmaan opiskelemaan.<sup>148</sup> Lauréus pääsi Kuninkaallisen taideakatemian jäseneksi vuonna 1812, ja sai sittemmin myös hovimaalarin arvon. Tukholmassakaan häneltä ei puuttunut tukijoita, ja hän pääsi nopeasti myös taiteelliseen sisäpiiriin, joka oli muodostunut muotokuvamaalari Carl Fredrik von Bredan ympärille.<sup>149</sup> Kuvanveistäjä Bengt Erland Fogelbergin sekä taidemaalarien Johan Gustaf Sandbergin ja John von Bredan kanssa Lauréus kuului tähän – muodollisesti järjestäytymättömään – taiteilijayhteisöön, jolla oli pyrkimyksensä kehittyä akatemian opetusta pitemmälle, virallista taide-

---

<sup>146</sup> *Åbo Tidningar* 16.1.1839, no 5.

<sup>147</sup> Lauréus kiinnostaa edelleen varsin paljon erityisesti ruotsalaisessa tutkimuksessa, missä 1800-luvun maalaustaidetta ei käytännössä voida käsitellä mainitsematta tätä merkittävää taiteilijaa. Lauréusta koskevia lähteitä ei kuitenkaan ole säilynyt juuri lainkaan: muutamat säilyneet hänen kirjoittamansa kirjeet ovat Tukholman taideakatemian ja Nordiska Museetin arkistoissa. Käytännössä kaikki uusimmatkin tutkijat viittaavat aina suomalaisen Stjerschantzin (1914) tutkimukseen ja sen kirje-edition. Ks. esim. Lundström 2003. Kirje-editiosta kuitenkin puuttuu taideakatemian arkistossa säilytettävä Lauréuksen (oletukseni mukaan C. J. Fahlcrantzille) kirjoittama ”viimeinen” kirje Roomasta hänen kuolinvuodeltaan ja lähetettyjen taulujen luettelo: Lauréus brev 14.5.1823 & Förteckning på avsända tavlor 10.4.1823/ sign. 1.7.1823, Allmänna Brevsamlingen, AFK, joita olen käyttänyt tässä tutkimuksessa mutta joihin en ole havainnut aiemmissä tutkimuksissa viitattavan. Suomessa Lauréusta ovat tutkineet lähinnä Kasimir Leino (1908), Torsten Stjerschantz (1914) ja Soili Sinisalo (1983, 2005) sekä Rooman-aikaa erityisesti Timo Keinänen (1983). Museojulkaisu Lauréuksen 200-vuotismuistonäyttelystä vuonna 1983 on tuorein yleisesitys Lauréuksesta, Supinen 1983a.

<sup>148</sup> Lauréuksen tukijoita olivat mm. Turun läänin varamaaherra Olof Vibelius, vapaaherra Johan Fredrik Aminoff ja professori Henrik Gabriel Porthan. Esim. Stjerschantz 1914, 19–20.

<sup>149</sup> Tukholmassa Lauréusta tukivat mm. kuninkaallinen sihteeri Henrik Reinhold Gummér ja suomalais-syntyinen eversti, taideakatemian jäsen Johan Adam von Gerdten. Esim. Stjerschantz 1914, 19–20.

elämää vastaan.<sup>150</sup> Sama toveripiiri ja kyseenalaistava asenne valmiita auktoriteetteja kohtaan muodostuivat myös Lauréuksen Rooman-vuosien ytimeksi.

Erityisesti Bellmanin kertomuksia ja tavallisen kansan elämää kuvittanut nuori Lauréus töineen otettiin vastaan riemulla akatemian näyttelyssä 1813.<sup>151</sup> Vuonna 1817 Lauréus sai taideakatemiaan matka-apurahan, jonka turvin hän saattoi kehittää taitojaan Pariisissa ja Roomassa. Miehisen toveripiiriin lisäksi Lauréusta inspiroi matkalle mukaan lähtenyt (avo)vaimo Margareta Charlotta Thynelius, jonka kanssa hän eli ainakin vuodesta 1810 kuolemaansa saakka. Opinnot Ranskassa arvostettujen opettajien johdolla ja taitavien kollegoiden kuten Théodore Gericault'n ja Eugène Delacroix'n kanssa kehittivät Lauréuksen tyyliä ja tekniikkaa.<sup>152</sup> Kolmen Pariisin-vuoden jälkeen Lauréus jatkoi vain vastentahtoisesti matkaansa Roomaan, pitkälti ystävien painostuksen vuoksi. Jo matka Italiaan osoittautui kuitenkin niin houkuttelevaksi, että Ranska jäi nopeasti taka-alalle: Lauréus innostui kuvaamaan intohimoisesti Alppien vuorijonoja.<sup>153</sup>

Päästyään vihdoinkin Roomaan kesän alussa 1820 Lauréus löysi kaupungista inspiraation ja aiheiden aarreaitan. Hän maalasi ahkerasti, ja kehittyi piirtäjänä oppien käyttämään malleja piirrosten korjaamista eikä suoraa kopioimista varten. Taiteilijatoverit alkoivat pitää häntä huomattavan monipuolisena lahjakkuutena, jolle oli yhtä mahdollista maalata suuria historiateoksia kuin pienimuotoisia, omaleimaisia genretöitä.<sup>154</sup> Italialaiset kansankuvaukset, talonpoikaiselämä ja tunnelmakuvat olivat Lauréuksen ominta alaa. Valon ja varjon rajapintoja tutkivat työt olivat omana aikanaan hyvin suosittuja, ja niitä ostettiin kotimaassa innokkaasti.<sup>155</sup> Aikakauden maun mukaisesti Lauréusta innoittivat myös romanttiset rosvoaiheet ja rauniot – joita hän oli kuvannut jo Pohjolassa ennen kuin oli antiikkisia nähnytään.<sup>156</sup>

1820-luvulla Roomassa oli paljon ruotsalaisia, niin taiteilijoita kuin muita matkustavaisia, jotka liittyivät erityisesti kuvanveistäjä Byströmin piiriin Villa Maltassa.<sup>157</sup> Yhdessä tovereidensa B. E. Fogelbergin ja P. A. Nyströmin kanssa Lauréus pyrki erottautumaan tästä ruotsalaisyhteisöstä päästäkseen niistä samoista sosiaalisista konventioista, joista vasta oli irtauduttu kotimaassa. Nuoret taiteilijat kar-

---

<sup>150</sup> Pettersson 2000, 27.

<sup>151</sup> Lindwall 1981, 32.

<sup>152</sup> Lauréuksen Pariisin-ajasta ks. erit. Supinen 1983b, 46–59.

<sup>153</sup> Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, Stjernschantz 1914, 218–222. M. G. Anckarsvärdin kirje C. J. Fahlcrantzille 28.12.1820, Gustaf Fredriksons brevsamling, KBS.

<sup>154</sup> ”Laureus målar tappert, är stor Ritare och säker tecknare begagna modeller som sig bör för att corrigera sin teckning ej för copiera där geniet ensam bör arbeta, är lika capable af att måla en stor historietafla som en liten i sin genre.” M. G. Anckarsvärdin kirje C. J. Fahlcrantzille 28.12.1820, Gustaf Fredriksons brevsamling, KBS.

<sup>155</sup> Lindwall 1981, 78.

<sup>156</sup> Esimerkiksi Ateneumin kokoelmissa on säilynyt tällaisia Lauréuksen piirroksia ja luonnoksia varhaisvuosilta, kuten *Metsästäjiä nuotiolla linnanraunion luona* (1814; A II 917, Ateneum) ja *Rauniomaisema* (1809; II 1689:10, Ateneum). Nähtävästi Lauréus oli innoittunut Kastelholman tai Sigtunan vaatimattomista raunioista, Leino 1908, 53.

<sup>157</sup> Roomassa olivat mm. Gustaf Söderberg, Lars Jacob von Röök, Pehr Gustaf von Heideken, Carl Stefan Bennet, patruuna Jacques Arwedson, Hjalmar Mörner, Leonard Roos ad Hjelmsäter, Bernhard von Beskow, luutnantti G. D. I. Ehrenborg, lähetystövirkaileija Vilhelm August Kantzow ja paroni Carl af Wetterstedt. Lindwall 1981, 81–85 ja Bergström 1920, 39.

sastivat Byströmiä ja villamaltalaisia, jotka eivät tuntuneet liittyvän samaan taiteilijasäätyyn. Vastakkainasettelussa on nähtävissä taiteilijoiden vastenmielisyyttä amatöörejä ja diletantteja kohtaan, jotka vain harrastivat taidetta. Yläluokalle taidede oli vapaa-ajantyydytystä, mikä taas ei sopinut tositaiteilijan luonnolle.<sup>158</sup>

Kotimaan verkostot tulivat kuitenkin Lauréuksen luokse: kruununprinssi Oscarin käydessä Roomassa 1822 Byström vei häntä taiteilijoiden ateljeisiin, jolloin kruununperillinen osti Lauréuksen *Roomalainen osteria* -maalauksen.<sup>159</sup> Lauréusta pidettiin siis jo omana aikanaan hyvin lupaavana taiteilijana, ja juuri hänen Italian-kautensa nähtiin taiteellisenä läpimurtona; hän ahkeroi Roomassa noin 15 valmista teosta.<sup>160</sup> Suurin odotuksin hänelle myönnettiin vielä vuoden pidennys matkastipendiin, jota hän ei kuitenkaan koskaan ehtinyt käyttää: Alexander Lauréus kuoli lyhyen kuumetaudin jälkeen lokakuussa 1823 ja sai viimeisen leposijansa Rooman ei-katolisella hautausmaalla.

Suomessa kuolemantapaus noteerattiin vain virallisella ytimekkäällä uutisella, jossa ”kuuluisaa maalaria” kutsuttiin myös ruotsalaiseksi – vaikka samaan hengetoon kerrottiin hänen olevan nykyisen Lohjan rovastin poika sekä syntyneen ja aloittaneen uransa Turussa.<sup>161</sup> Tukholmassa Byströmin ateljeessa keväällä 1824 järjestettyyn muistonäyttelyyn ”taidetta rakastavalle yleisölle” oli saatu laaja retrospektiivi Lauréuksen töitä, ja näyttelyn tuloilla avustettiin taiteilijan leskeä.<sup>162</sup> Ruotsissa Lauréuksen tuotantoa arvostettiin hyvin korkealle, ja häntä pidettiin jo omana aikanaan maan parhaimmiston kuuluvana taiteilijana. Suomessa herättiin vasta hänen kuolemansa jälkeen arvostamaan ”kotimaan” poikaa ja toivottiin hänen töitään ostettavan Suomeenkin.<sup>163</sup>

Lauréus – kuten Cainbergkin – on erinomainen esimerkki Suomen ja Ruotsin suhteista valtioon 1809 jälkeen. Suomen liittyttyä Venäjän keisarikuntaan sen autonomisena suuriruhtinaskuntana säilyivät kulttuuriset ja henkiset siteet entiseen emämaahan Ruotsiin hyvin kiinteinä vielä vuosikymmenten ajan. Kansallisuuden kokemukset olivat muotoutumattomia eikä ero Ruotsista tuntunut aluksi konkreettiselta.<sup>164</sup> Taiteilijoille oli itsestään selvää matkustaa Suomesta opiskelemaan ja

---

<sup>158</sup> Pettersson 1998a, 99; Pettersson 2000, 27. Villamaltalaiset tuntuivat olevan ”--alltid mer eller mindre legat utom vår samhällsring.” Per Axel Nyströmin kirje B. E. Fogelbergille, 17.8.1822 Napoli, sit. Nyman 1939, 112. Byström kuitenkin piti nuoremista kollegoistaan, ja mm. auttoi Fogelbergiä taloudellisesti ja keräsi omaan taidekokoelmaansa erityisesti Lauréuksen töitä. Nyman 1939, 126.

<sup>159</sup> Pettersson 1998a, 99; Sinisalo 2005.

<sup>160</sup> ”--det var först uti Italien som Laureus blef bekant med sitt eget snille och visade oss hvem han var.” von Beskow 1833, 169. Lauréuksella sanottiin myös olevan ”intelligenssiä ja luonnollisuutta” arkkitehti Carl Fredrik Sundwallin kirjeessä Adolf Ulrik Wertmüllerille huhtikuussa 1809 Amerikasta, sit. Lindwall 1981, 48.

<sup>161</sup> *Åbo Underrättelser* 7.1.1824, no. 2.

<sup>162</sup> Painettu näyttelyluettelo *Förteckning öfver de af framl. Hof-Målaren Laurei arbeten, som visas i Professor Byströms Atelier vid Öfra Bangränden*. Tryckt hos Johan Höberg, Stockholm 1824. Allmänna Brevsamlingen, AFK. Luettelon Roomassa maalatut 12 teosta on kuvailtu täsmälleen samoin sanoin, joilla Lauréus kuvasi töitään niiden mukanaan lähettämässä luettelossa 10.4.1823/1.7.1823, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>163</sup> *Helsingfors Morgonblad* 17.2.1842, no. 13.

<sup>164</sup> Kansallisen identiteetin muotoutumisesta 1809 jälkeen ks. erit. Katajisto 2008. Toisaalta valtioon jälkeen ei ollut itsestään selvää matkustaa Tukholmasta kuninkaallisen taideakatemian jäsenenä työskentelemään Suomeen, vaan siihen piti anoa lupa akatemian konsistorilta kuten Cainberg teki. Eric

luomaan uraa Tukholmaan, vaikka uuden emämaan Venäjän taideakatemia Pietarissa oli arvostettu ja maantieteellisesti käytännössä yhtä lähellä kuin Tukholma. On kiinnostavaa, että suomalaistaiteilijat hyväksyttiin myös Tukholman Kuninkaallisen taideakatemian jäseniksi vielä kymmeniä vuosia valtioon jälkeen; esimerkiksi Robert Wilhelm Ekmania kutsuttiin kuolemaansa asti vuonna 1873 ”hovivamaalariksi”, vaikka hän eli koko elämänsä Roomasta paluun jälkeen 1845 Suomessa.<sup>165</sup> Kenties Ruotsin halukkuudessa jatkaa suomalaistaiteilijoiden kouluttamista vielä valtioon jälkeenkin oli osaltaan kyse varhaisesta ”aivotuonnista”: lahjakkaat ihmiset olivat tervetulleita hyödyttämään Ruotsia kansallisuudesta välittämättä. Ainakaan suhtautumisessa suomalaisiin taiteilijoihin ei ole huomattavissa mitään siitä vihamielisyydestä, jota muuten Suomessa uumoiltiin ruotsalaisten tuntevan heitä kohtaan. Myöskään venäläiset eivät osoittaneet kiinnostusta suomalaistaiteilijoiden matkoihin Ruotsiin, vaikka samaan aikaan suomalaiset poliitikkojen johtomiehet varoivat liian läheisiä suhteita ruotsalaisten kanssa venäläisten loukkaamisen pelossa.<sup>166</sup>

Ruotsissa aikaa kuningas Kustaa III:n kuolemasta 1840-luvulle asti on perinteisesti pidetty taiteellisesti ja kulttuurisesti synkkänä – jopa aikalaisten mielestä.<sup>167</sup> Taidetta koskevissa esityksissä on yleensä jäänyt huomaamatta, että sama aika-kausi oli kuitenkin juuri ruotsalaistaiteilijoiden etsikkoaikaa Roomassa.<sup>168</sup> Samalla kylvettiin siemen tulevalle myönteiselle kehitykselle, jonka satoa korjattiin pitkään vuosisadan jälkipuoliskolla.<sup>169</sup> Eron Suomesta on arvioitu ajaneen Ruotsin henkiseen masennustilaan, ja kulttuurisesti haluttiin erottua aiemmasta 1700-luvun rationalismista ja valistuksesta. Kirjallisuudessa alettiin halveksia ranskalais-klassistista tyyliä ja katset suuntautuivat omaan historialliseen menneisyyteen: muinainen gööttinäisyys löydettiin turvaamaan ruotsalaista identiteettiä murroksessa. Muinaisruotsalaista ja -skandinaavista tarustoa ihaileva uusgööttinäisyys jäi kuitenkin taidevirtauksena 1800-luvun alussa lyhytaikaiseksi.<sup>170</sup> Gööttinäisyys ehti silti antaa vaikutteita myös Suomeen, missä älymystö omaksuttujen aatteiden mukaisesti halusi ryhtyä luomaan omaa suomalaiskansallista kulttuuria historialliselta pohjalta.<sup>171</sup>

Tehtävän täytyi tuntua lähes mahdottomalta, sillä toisistaan erillään elävien kansanryhmien Suomessa ei ollut kansallisesti yhteiseksi ymmärrettyjä asioita; yh-

---

Cainbergin anomus Tukholman kuninkaallisen taideakatemian intendentille 26.5.1813, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>165</sup> R. W. Ekmanille saapuneet kirjeet, R. W. Ekmanin samling, ÅAB. Ks. erit. F. W. Scholanderin kirje R. W. Ekmanille 19.10.1868, R. W. Ekmanin samling, ÅAB. Anekdootina mainittakoon, että Ekman on merkitty myös nykyään ruotsalaiseksi Ruotsin kansallismuseon Nationalmuseumin taidehakemistossa WebArt, [http://webart.nationalmuseum.se/search/hitlist\\_works.aspx](http://webart.nationalmuseum.se/search/hitlist_works.aspx). Käytetty 20.1.2009.

<sup>166</sup> Katajisto 2008, 187–203.

<sup>167</sup> Hessler 1942, 17–20; Lindwall 1981, 7–10.

<sup>168</sup> Ks. Lundström 1932.

<sup>169</sup> Vuonna 1794 avattiin Ruotsin ensimmäinen taidemuseo ja aloitettiin taidehistoriallinen tutkimus, samana vuonna pidettiin ensimmäinen julkinen taidenäyttely Ruotsissa, akateemista opetusta tehostettiin, stipendejä alettiin jakaa ja matkastipendejä annettiin ulkomaisia opintoja varten. Ks. Hessler 1942.

<sup>170</sup> Grandien 1987, 60; Saarela 1985, 30–32; Lindwall 1981, 44.

<sup>171</sup> Erityisenä omaleimaisen kulttuurin merkkipaalu on pidettävä J. J. Tengströmin *Aura*-lehdessä 1817–1818 julkaisemaa artikkelia ”*Om några hinder för Finlands litteratur och kultur*”, jonka mukaan Suomen tulisi seurata Ruotsin esimerkkiä ja luoda kotimaista kulttuuria. Stenroth 2005, 143–144.

teiskunnan ylimpiä ja alimpia kerroksia tai maan eri osia ei kulttuurisesti ja elämäntavallisesti yhdistänyt juuri mikään.<sup>172</sup> Ei myöskään ollut olemassa mitään kulttuuri-instituutioita tai taide-elämän rakenteita, joiden kautta taiteilijoille olisi voitu taata koulutusta tai työskentelymahdollisuuksia.<sup>173</sup> Poikkeuksen muodosti suuriruhtinaskunnan pääkaupunki Helsinki, jonka monumentaalikeskustaa luotaessa arkkitehdeille ja kaupunkisuunnittelijoille riitti työsarkaa.<sup>174</sup> Toisaalta täytyykin ihmetellä, etteivät Helsingin rakennuttajat ymmärtäneet tilaisuutensa tulleen, ja yhdistäneet pääkaupungin monumentalisointiin myös suunnitelmallista julkista taideohjelmaa. Vastaavassa tilanteessa Tukholmassa 1700-luvulla Nicodemus Tessin hyödynsi tilanteen kuninkaanlinnan rakennustöissä, jolloin taiteilijoiden kouluttaminen valtakunnan tarpeisiin sysättiin liikkeelle. Kuvaavaa Suomen taide-elämän tilalle sata vuotta myöhemmin oli, ettei maassa ollut yhtään julkista taide-teosta, tai ollut koskaan pidetty yhtään taidenäyttelyä. Turun palon seurauksena vuonna 1828 toteutettu yliopiston siirtäminen Helsinkiin alkoi hiljalleen muovata uudesta pääkaupungista myös kulttuurielämälle ja taiteelle altista sivistyskeskusta maan vähälukuisen sivistyneistön ryhtyessä luomaan säädynmukaiselle elämälle sopivia puitteita erityisesti yhdistyselämän kautta. Julkista kuvataidetta jouduttiin kuitenkin odottamaan pitkään.<sup>175</sup>

Kulttuuriharrastukset ja järjestäytyneen seuraelämän muodot syntyivät kuitenkin ensin muiden taidemuotojen ympärille, kun kirjallisuus, teatteri ja musiikki saivat omat kannattajakuntansa ennen kuvataidetta. Suomalainen taide-elämä oli keskittynyt hyvin pitkälle 1800-luvulla nimenomaan Helsinkiin ja Turkuun, muualla taide-elämä oli vaatimatonta ennen vuosisadan loppua.<sup>176</sup> Turkuun perustettiin vuonna 1830 piirustuskoulu, maan ensimmäinen maalariammattikoulu, jonka opetus ei kuitenkaan vastannut taiteen korkeakoulutusta.<sup>177</sup> Harvalukuisia ulkomaalaisia taiteilijoita kierteli pitkin maata, mutta satunnaisia tilausmuotokuvia ja alttaritauluja kummempia teoksia heidän tehtäväkseen ei tullut; taiteen tilaajakunta oli hyvin rajoittunutta.<sup>178</sup> 1840-luvulla taiteen kentällä alkoi kuitenkin tapahtua Suomessakin, kun maahan perustettiin taideyhdistys, ja Turkuun saatiin ensimmäinen Roomassa koulittu taidemaalari opettamaan ”antiikkia”.

---

<sup>172</sup> Nieminen 2006, 65.

<sup>173</sup> Ks. esim. Reitala 1974 ja Sokka 2005.

<sup>174</sup> 1800-luvun lopulla vuosisadan alun taiteellisia pyrintöjä tarkasteltiin varsin synkein katsein, ja vain rakennustaidetta pidettiin korkeatasoisena. C. G. Estlanderin kuulusten 1860-luvun taidehistorialuontojen mukaan pidettiin pääasiassa Engelin ansiona, että Suomessakin sentään oli saatu tuolloin jotakin kaunista aikaiseksi. *Helsingfors Dagblad* 12.5.1866, no. 108. *Hufvudstadsbladet* 7.5.1866, no. 104.

<sup>175</sup> Suomen historiallisen kehityksen ja taidejärjestelmän syntymisen suhteesta ks. Sevänen 1998, 273–287. Ks. myös Saarela 1985.

<sup>176</sup> Seura- ja kulttuurielämä oli keskittynyt kaupunkeihin, joissa asui vuonna 1810 n. 41 000 ihmistä eli alle 5 % maan väestöstä. Vuoteen 1900 mennessä kaupunkiväestön määrä oli noussut n. 340 000:een eli n. 13 % maan väkiluvusta. Taulukot 1.3. Väkiluku vuosien 1749–1975 lopussa ja 1.5. Väkiluku kaupungeissa ja maaseudulla vuosien 1800–1975 lopussa, *Suomen taloushistoria* 3, 17–18, 25–26.

<sup>177</sup> Turun piirustuskoulusta ks. Willner-Rönholm 1996.

<sup>178</sup> Reitala 1974, 6. Schaumanin mukaan maan pääkaupungissa ei ollut kuin muutamassa kodissa kunnollista taidetta, muuten taideteoksia ei yksinkertaisesti ollut. Schauman 1901, 76–77. Ainoa päätoiminen taiteilija 1830-luvun Suomessa oli ruotsalaissyntyinen mutta suomalaistunut taidemaalari Johan Erik Lindh.

## AIDOLLA TAITEILIJANPALOLLA

Vaikka Robert Wilhelm Ekman (13.8.1808 Uusikaupunki–19.2.1873 Turku) syntyi Uudenkaupungin pormestarin pojaksi virkamiessukuun, hänellä ei ollut taloudellisesti vahvaa pohjaa taiteilijan uralle jäätyään jo varhain orvoksi.<sup>179</sup> Ekman pääsi kuitenkin Tukholmaan opiskelemaan taideakatemiassa, josta hän opintojensa päätteeksi vuonna 1836 sai *agréen* arvon. Samana vuonna pidetyssä Tukholman taidenäyttelyssä hän sai erittäin kiittävät arvostelut, ja hänen töitään ostettiin aina Müncheniin asti.<sup>180</sup> Skandinaviaan rantautuneen taideyhdistysaatteen myötä Tukholmaankin oli perustettu oma taideyhdistys, Konstföreningen, vuonna 1832. Yhdistys teki ensimmäiset, siis symbolisesti hyvin merkittävät, taidehankintansa kuudelta taiteilijalta – näiden joukossa oli myös 23-vuotias *akademieleven* R. W. Ekman.<sup>181</sup> Nuoren taiteilijan menestys jatkui akatemian myöntäessä hänelle matka-apurahan, jonka turvin Ekman työskenteli ensin Pariisissa. Siellä hän keskittyi nimenomaan historiamaalaukseen Paul Delarochen johdolla, mutta kiinnostui myös pittoreskista genre-maalauksesta.<sup>182</sup>

Samojen aiheiden parissa Ekman jatkoi uudella innolla matkustettuaan Roomaan. Siellä hän liittyi pohjoismaiseen taiteilijayhteisöön, jossa eritoten kuvanveistäjä B. E. Fogelberg ja taidemaalari G. W. Palm olivat hänelle läheisiä.<sup>183</sup> Italiassa viettämiensä kolmen vuoden aikana 1840–1843 Ekman matkusti myös Rooman ympäristössä, asui Olevanon ja Subiacon vuoristokylien kansainvälisessä taiteilijakoloniassa ja niin Napolissa kuin Firenzessäkin. Elämä Italiassa merkitsi Ekmanille kuitenkin enemmän kauniita naisia ja helmeilevää viiniä kuin teosten parissa ahkerointia.<sup>184</sup> Hänen tiedetään saaneen Italian-vuosinaan valmiiksi varmuudella vain kaksi teosta; hän kuitenkin jatkoi vuosien ajan Italia-aiheiden työstämistä.<sup>185</sup>

---

<sup>179</sup> Ekmania ovat tutkineet ansiokkaasti erityisesti Jukka Ervamaa (1981), Timo Keinänen (1986) sekä varhaisemmin monografiallaan Bertel Hintze (1926) ja Emil Nervander artikkeleillaan, Ht25, Emil Nervanderin arkisto, MVK.

<sup>180</sup> *Åbo Tidningar* 20.8.1836, no. 66.

<sup>181</sup> Lindwall 1982, 8, 16. Tämä on Ekmanin elämässä kiinnostava meriitti, johon ei ole kiinnitetty aiemmin huomiota: olemalla niiden taiteilijoiden joukossa, jolta Tukholman taideyhdistys teki ensimmäisen taidehankintansa, Ekman nousi arvostetuimpien ruotsalaistaiteilijoiden, kuten tulevan professorin G. W. Palm in veroiseksi.

<sup>182</sup> Ekmanin elämänvaiheet on yksityiskohtaisimmin kirjannut monografiassaan Hintze 1926, ks. myös Reitala 2001a.

<sup>183</sup> Ruotsalainen taidemaalari G. W. Palm asui Italiassa 16 vuotta ja palattuaan kotimaahan jatkoi professorinakin italialaisaiheisten nuoruudentutkielmiensa maalaamista aina vain. Lindwall 1981, 100. Ekman oli jo Tukholmassa ja Pariisissa seurustellut yhdessä monen saman taiteilijan kanssa, jotka sitten viettivät Roomassa aikaa yhdessä. Ks. esim. Carl Wahlbomista ja Egron Lundgrenista Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjäldille 27.9.1840 Pariisi, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjäld, UUB.

<sup>184</sup> R. W. Ekmanin kirjeet G. W. Palmille 24.1.1842 Subiaco, 6.6.1842 Napoli ja 18.7.1842 Firenze, G. W. Palm samlings, AFK. Olevanon taiteilijasiirtokunnasta ks. Belloni 1970.

<sup>185</sup> Keinänen 1986, 8–9; Hanka 2003. Ekmanin uraa seurattiin kotimaan sanomalehdissä harvakseltaan, mutta ylistävään sävyyn kertoen mm. miten ”suomalainen historiamaalari Ekman asuu parhaillaan Roomassa, mistä hän aikoo matkustaa Napoliin, ja hänen viimeisin työnsä pyhä Agnes on herättänyt tuntijoissa suurta huomiota”. *Åbo Underrättelser* 28.7.1841, no. 59. *Helsingfors Morgonblad* 26.8.1841, no. 63.

Samaan aikaan Ekmanin Italian-kauden kanssa osuu myös toisen suomalaisen taidemaalarin Italian-matka, nimittäin hovioikeuden presidentin tyttären, muotokuvamaalari Mathilda Rotkirchin *grand tour*. Ekman ja Rotkirch olivat ystävyystyneet jo Tukholmassa 1830-luvun lopulla, joten sinällään tämä Suomen varhaisimpiin naistaiteilijoihin kuulunut taiteilijatar olisi hyvin voinut tavata maanmiehensä Ekmanin etelässä. Koska Rotkirchin matkaseurue ei koskaan päätenyt Pohjois-Italiasta Roomaan asti, eikä Ekman ollut vielä jättänyt Rooman-seutuja siirtyäkseen pohjoisemmaksi, ei kohtaamista kuitenkaan tapahtunut. Yläluokkaiseksi harastelijaksikin leimattu Rotkirch ei juuri taiteillut matkallaan, vaan keskittyi lähinnä keräämään kokemuksia ja vaikutelmia. Ristiriitaisia näkemyksiä merkityksestään Suomen taiteen historiassa herättänyt Rotkirch kuoli pian Suomeen paluunsa jälkeen ehtimättä työstää etelän vaikutelmiaan kankaalle.<sup>186</sup>

Italiasta Ruotsiin palannut Ekman puolestaan kutsuttiin kuninkaallisen taideakatemian jäseneksi vuonna 1844.<sup>187</sup> Todennäköisesti Ekman laski, ettei hänen maineensa Ruotsissa riittäisi kuitenkaan takaamaan kunnollista elantoa, kun sen sijaan synnyinmaa Suomi oli vailla niin taiteentekijöitä kuin taiteellista johtohahmoa. Ekmanin siirtyminen Suomeen on tulkittu kauniisti myös uhrautumisena isänmaalle, ”joka tarvitsi taiteilijoita, ja jossa ylipäätään oli elävämpää kiinnostusta taiteeseen ja henkiseen viljelyyn kuin Ruotsissa.”<sup>188</sup> Isänmaallinen teos *Hirvenhiihtäjät* herättikin Suomessa ansaittua huomiota, ja vuonna 1846 Ekman saattoi ylpeillä Tukholman taideakatemian yli-intendentille M. G. Anckarsvärdille, miten näkymät kotimaassa olivat loistokkaat, kun tilauksia sateli, piirustuskoulua oltiin kehittämässä ja taideyhdistystä perustamassa.<sup>189</sup> *Åbo Tidningar* saattoikin raportoida marraskuussa 1846, miten Turun ”antiikkikoulu” oli avattu, ja sen oppitunneille saivat osallistua vapaasti ne, joilla oli jo perustaidot piirtämisessä. Koulutus tapahtui herra Ekmanin ateljeessa kauppias Nomellin kiinteistössä Linnankadulla.<sup>190</sup>

Ekmanin töitä todella ihailtiin suuresti ja tilauksia riitti aina Turun tuomiokirkon freskoja ja Helsingin Nikolainkirkon alttarimaalausta myöten. Kaiken lisäksi taiteilija teki edullisen naimakaupan professori Pippingskiöldin tyttären Jo-

<sup>186</sup> Rotkirchiä ja hänen Euroopan-matkaansa on tutkinut Jouni Kuurne (2002), joka antaa teoksessaan myös täydellisen edition alkuperäisestä matkapäiväkirjasta. Rotkirchiä on tutkinut myös Helena Westermarck (1926). Rotkirchin matkapäiväkirja on säilynyt hänen arkistossaan, Mathilda Rotkirchs samling, ÅAB. 1800-luvun lopulla näkemykset Rotkirchin merkityksestä olivat jakautuneet, ja esim. J. J. Tikkanen piti häntä unohtettuna suuruutena, kun taas Estlander arvioi hänet vain diletantiksi. Tikkanen 1896, 2; Estlander 1867, 595–596.

<sup>187</sup> Akatemian sihteeri F. W. Scholander todisti Robert Wilhelm Ekmanin opiskelleen akatemiassa ja saaneen oppimansa ja edistymisensä vuoksi majesteetilta opintomatkaa varten apurahan ulkomaille, missä hän oli 17.9.1837–17.9.1843. Matkan jälkeen hänet kutsuttiin 30.11.1844 jäseneksi akatemiaan, jonka ulkomaisten jäsenten luokassa hän oli vuodesta 1855 lähtien. F. W. Scholanderin kirje R. W. Ekmanille 19.10.1868, R. W. Ekmanin samling, ÅAB.

<sup>188</sup> Nordenswan 1892, 315.

<sup>189</sup> Ekman myös arvioi suomalaisten taidekäsityksen korkealle – luonnollisesti: ”*Jag tycker mig höra vissa personer säga, när denna min framgång blifver bekant, att uti de blindes rike är den enögde kung, men blinda äro de icke här, de både hafva sett och hafva mycken känsla och sundt omdöme, mer än man tror, och hvad den enögde beträffar kan hans öga skärpa sig ju mer han får tillfälle forska sin väg.*” R. W. Ekmanin kirje M. G. Anckarsvärdille 1846, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Isänmaallista henkeä hieman himmentää se, että samassa kirjeessä Ekman toivoi Anckarsvärdin järjestävän hänelle näistä ansioistaan Suomessa Tukholman akatemian professuurin.

<sup>190</sup> *Åbo Tidningar* 25.11.1846 no. 92.

sefinan kanssa.<sup>191</sup> Kuitenkin jo muutamaa vuotta myöhemmin Ekman valitti ruotsalaiselle kollegalleen kohtaloon syrjäseudulle unohdettuna hylkynä. Tukholmassa omaa piirustuskoulua pitävä J. G. Köhler lohdutti ystävänsä, miten hienoa oli, että Ekman saattoi ”omistautua taiteelle ja taidekasvatukselle maassa, missä sitä todella tarvitaan.” Köhlerin mukaan Ruotsissakaan taiteilijoilla ei ollut kehuttava tilanne, joten oli varmasti hyödyllisempää olla Suomessa.<sup>192</sup> Ekman itsekin oletti, että ainakin osittain hänen menestyksensä johtui nimenomaan hänen suomalaisesta syntyperästään: Ekmanin mielestä suomalaiset olivat – itselleen kunniaksi – hyvin patriottisia ja suosivat kaikkea suomalaista.<sup>193</sup>

Masennuksestaan huolimatta Ekman jatkoi taiteellisia töitään Suomessa, ja saavutti suurta arvonantoa taiteensa ohella myös opettajana piirustuskoulussaan. Hänen oppilainaan oli suurin osa Suomen tulevista huipputaiteilijoista, jotka muistelivat opettajaansa aina lämmöllä.<sup>194</sup> Ekmanin merkitystä Suomen taidepiireissä osoittaa kiinnostavalla tavalla myös se kunnioitus, jota taiteilijaverit häntä kohtaan osoittivat. Nuorten taiteilijoiden perustaessa oman salaseuran pyrkimyksenään ”pitää taiteen kuolemattomuuden lippua isänmaan vakavien, jopa surumielisten seutujen yllä”, kutsuttiin Ekman itsestään selvästi piiriin mukaan ikäerosta huolimatta. Taiteen kotimaasta Italiasta lainatun ”Boccia”-nimen mukaisesti seuran toiminnan tuli oli leikkisääkin, vaikka tarkoitus sinänsä oli vakava. Suomalaisen taiteen ja sen kehittämisen esitaiteilijana nuoret taiteilijat pitivät nimenomaan Ekmania, joka oli joutunut vuosikymmenten ajan käytännössä yksin olemaan taiteen asialla.<sup>195</sup>

Suomen valtiollisen elämän merkittävässä käännekohtassa, valtiopäivillä vuonna 1863, oli selvää pyytää historiallisen tapahtuman ikuistamista juuri Ekmanilta. Vuoden 1809 Porvoon valtiopäivätauluun jo tilausvaiheessa verrattu teos sinetöi R. W. Ekmanin aseman Suomen taiteen huipulla.<sup>196</sup> Henkilökohtaisesti Kalevala-aiheista innostunut Ekman kuvitti kansalliseeposta monipuolisesti, mutta hänen tyylinsä suhteessa mytologiseen tematiikkaan jäi väliinpuotoajaksi eikä yleisö innostunut siitä riittävästi. Ekman perehtyi suomalaiseen kertomaperinteeseen syvällisesti ja olisi halunnut käyttää kansantarinoita paljon toteutunutta laajemmin tilaustöissään.<sup>197</sup> Kansallisen mytologian elinkelpoinen kuvittaminen edellytti

---

<sup>191</sup> Reitala 2001a.

<sup>192</sup> Johan Gustaf Köhlerin kirje R. W. Ekmanille 2.10.1849, R. W. Ekmans samling, ÅAB.

<sup>193</sup> R. W. Ekmanin kirje M. G. Anckarsvärdille 1846, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>194</sup> ”Ekman hade en stor förmåga som lärare och åtminstone på dem som egnade sig åt konstnärshandens verkade han i hög grad lifgifyvande. Han var respekterad af eleverna, beundrad och afhållen.” Walter Runebergin päiväamäton muistiinpano R. W. Ekmanista, 3.4.2. WRS, HLA/ SLS.

<sup>195</sup> Adolf von Beckerin, N. Wahlströmin, Fl. Granholmin, Berndt Lindholmin, W. Runebergin, Carl Sjöstrandin ja N. Tallgrenin kirje R. W. Ekmanille 4.11.1866, R. W. Ekmans samling, ÅAB.

<sup>196</sup> Valtiopäivä-taulusta ks. esim. J. V. Snellmanin kirjeet R. W. Ekmanille 30.8. ja 11.9.1863, R. W. Ekmans samling, ÅAB.

<sup>197</sup> Ekman olisi halunnut maalata Ruotsalaisen teatterin kattoon yhdeksän suomalaista muusaa antiikin aiheiden sijaan, mikä jälkeenpäin tuntuu erittäin kiinnostavalta ja nerokkaalta ajatukselta, mutta johon suhtauduttiin varsin huvittuneesti vielä 1900-luvun alussa kollegoidenkin parissa: ”Ack, jag har bref af honom [R. W. Ekman], i hvilka det stora goda barnet ber att af Lönnrot få uppgift på de nio finska museerna, naturligtvis närmelsevis, för att måla dem i Nya Teaterns tak i stället för det antika.” Emil Nervanderin kirje Walter Runebergille 21.11.1910 Turku, WRS, HLA/ SLS. Ekmanin Kalevala-taiteesta yleensä ks. Ervamaa 1981.

kuitenkin ilmaisultaan rajallisten realismin ja naturalismin unohtamista. Vasta Cainbergin, Sjöstrandin, Ekmanin ja muiden varhaisten Kalevala-tulkitsijoiden lukuisten kokeilujen jälkeen alkoi aika olla kypsä suomalaisen muinaistaruston rakastetuimmaksi muodostuneen ilmaisukielen löytämiselle 1800–1900-lukujen vaihteessa.<sup>198</sup>

R. W. Ekmanin kohtalona oli olla oman aikansa arvostetuin kansallinen taiteilija, jolle jälkimaailma kuitenkin tyystin käänsi selkensä. Ekmanin tyyli ei ollut ajatonta, mutta silti hänestä tuli se tienavaaja, joka ensimmäisenä osoitti, että niin taide kuin taiteilija saattoi elää myös Suomen rajojen sisäpuolella. Parinkymmenen alttaritaulunsa, Turun tuomikirkon freskojen, seremonia- ja kansankuviensa kautta Ekman antoi tärkeille kansallisille myyteille muodon ensimmäistä kertaa.<sup>199</sup> Ekmanin pitkän opettajanuran aikana myös hänen vaikutteensa eurooppalaisista taidekeskuksista ja erityisesti Roomasta välittyivät väistämättä lukemattomille suomalaisille taiteilijanaluille. Juuri tähän Zachris Topelius kiinnitti huomiota arvioidessaan Ekmanin – ja samankaltaisena pitämänsä Sjöstrandin – taiteilijaluonnetta: teknisistä puutteista huolimatta Ekman teki aidolla taiteilijanpalollaan parasta mahdollista propagandaa Taideyhdistyksen koulussa, joka ilman näitä taiteen lämpimien tuulten tuojia ei koskaan olisi kasvattanut muita kuin piirtelijöitä ja käsityöläisiä.<sup>200</sup>

Mielenkiintoisen yksityiskohdan kautta Ekman vaikutti myös kuvataiteilijoiden Rooman-matkojen taloudelliseen tukemiseen: katsellessaan Ekmanin Helsingin teatteritalon kattoon maalaamia figureita Fredrik Cygnaeukselle syntyi ajatus perustaa rahasto taiteilijoiden Rooman-matkoja varten. Cygnaeus nimittäin uskoi, että jos esimerkiksi taidemaalari E. J. Löfgrén vain pääsisi Roomaan, ”taiteen oikeaan kotimaahan”, tämä pystyisi tekemään vielä paljon elegantimpia maalauksia.<sup>201</sup> Roomaan taiteilijan tuli kaivata koko sielunsa voimin: maan päällä ei ollut sen veroista paikkaa ja Pariisi oli vasta toisella sijalla Rooman jälkeen.<sup>202</sup>

<sup>198</sup> Esim. Gallen-Kallelan kehittämä tyyliä yhdistelevä kuvamaailma on osoittautunut varhaisempaa Kalevala-taidetta elinvoimaisemmaksi, ja tuohon kuvamaailmaan tottuneet katsojat pitivät varhaisempaa mytologiaa esittävää taidetta liian teennäisenä ja kiiltokuvamaisena. Sevänen 1998, 304–305. Ervamaan (1981) mukaan kansallinen mytologia otettiin mukaan taiteeseen kyllä jo varhaisessa vaiheessa, jopa ennen Kalevalan ilmestymistä, mutta siinä vaiheessa kotimainen taide oli vielä niin kehittymätöntä, ettei merkittäviä teoksia voinut syntyä; mytologisten hahmojen visualisointi ilman esikuvia oli liian vaikeata. Kun taiteilijat olivat kehittyneempiä, oli kansallisista aiheista jo ”ajettu ohi”. Sama ilmiö tapahtui moniaalla Euroopassa.

<sup>199</sup> Nordenswan 1892, 315. Ekmanin alttaritaulut tilattiin komistamaan ainakin Asikkalan, Elimäen, Laukaan, Lopen, Kirkkonummen, Marttilan, Oulun, Porin, Perttelin, Sauvon, Sääksmäen, Tammelan, Vaasan, Viitasaaren, Vimpelin ja Ylöjärven kirkkoja Turun tuomikirkon kuorin freskojen lisäksi. Ekmanin teoksista ks. erit. Hintze 1926.

<sup>200</sup> Zachris Topeliuksen kirje C. G. Estlanderille 19.10.1882 Björkudden, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS.

<sup>201</sup> Fredrik Cygnaeuksen kirje C. G. Estlanderille 7.6.1864, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS. Ks. myös Schybergson 1916, 107–108.

<sup>202</sup> ”Men till Rom måste Hr. L. dock med hela sin själs ifver ytterst långta. På jorden finns intet ställe dermed jämförligt. Paris kommer i andra rummet derefter.” Fredrik Cygnaeuksen kirje E. J. Löfgrenille 6.9.1852 Helsingfors, Cy46/TKK, KKA.

## YKSI KAIKKIEN JA KAIKKI TAITEEN PUOLESTA

Vaikkei Suomeen olekaan – ainakaan toistaiseksi – perustettu rahastoa nimenomaisesti Roomaan suuntautuvia taiteilijamatkoja varten, estetiikan ja nykyiskansainkirjallisuuden professori, taidevaikuttaja Fredrik Cygnaeus itse auttoi taiteilijoita taloudellisesti. Omalla monivuotisella *grand tourillaan* 1840-luvulla myös Roomassa pitkään asunut ja historiantutkimusta Vatikaanissa tehnyt Cygnaeus oli vakuuttunut nimenomaan antiikin jälkivaikutuksen ja Italian taiteellisen ilmaston hyvää tekevästä vaikutuksesta Suomen taiteelle. Aikaansa seuranneen, ihanteellisen Cygnaeuksen kerrotaan myös pitäneen förmaakinsa sohvapöydällä kipsistatyetiä Garibaldista koko elämänsä ajan.<sup>203</sup> Anekdoottina kerrottiin, että ihailunsa ilmentymänä Cygnaeus aloitti luentonsa yliopistolla viitaten muistumaan Rooman kukkuloilta avautuvista konkreettisesti ja symbolisesti avarammista näköaloista: ”*Jag stod på en kulle...*”<sup>204</sup>

Cygnaeuksen seuraaja yliopistollisessa virassa vuonna 1868 oli Carl Gustaf Estlander, joka edeltäjänsä tavoin omistautui suomalaisten taide- ja kulttuuri-instituutioiden luomiselle. Niin yhteiskunta- kuin taidepolitiikassa vuosikymmenten ajan voimakkaasti vaikuttanut Estlander on leimautunut ruotsinkielisyyden puolestapuhujaksi, vaikka hän taidekentällä tuki avarakatseisesti taiteilijoita eri taustoista.<sup>205</sup> Estlander matkusti Italiaan lukuisia kertoja 1860-luvulta alkaen, ja liittyi Roomassa ollessaan aktiivisesti myös pohjoismaiseen taiteilijayhteisöön varsinkin varhaisemmilla matkoillaan.<sup>206</sup>

Cygnaeusta ja Estlanderia taidevaikuttajina on usein vertailtu keskenään, ja heidän luonteenpiirteensä on vahvasti eritelty edustamaan ajan henkeä, oletettua suomalaisuustaistelun jaottelua. Fennomaanista Cygnaeusta on pidetty vapaata taidetta puolustavana romantikkona, köyhien taiteilijoiden henkilökohtaisena tukijana ja svekomaanista Estlanderia puolestaan tarkoitushakuisempänä, päämäärätietoisena taidepolitiikkona.<sup>207</sup> Tämän tutkimuksen valossa Cygnaeuksen ja Estlanderin erot eivät taiteilijoiden näkökulmasta olleet suuria: molemmat taidevaikuttajat auttoivat taiteilijoita yksilötasolla ja kummankin puoleen käännettiin ulkomailta avun tarpeessa.<sup>208</sup> Cygnaeuksen ja Estlanderin kirjeenvaihto – niin toistensa kuin muiden tahojen kanssa – sisältää vuosikymmenten ajalta tietoja suomalaisen kulttuurikentän eri aloilta 1800-luvun jälkipuolella. Molemmat herrat olivat vaikuttavan aktiivisia monipuolisesti aina yliopistosta tiedeseuraan ja taideyhdistyksestä teatterikouluun.<sup>209</sup> Kummankin taidevaikuttajan toiminnan pääkanava oli Finska Konstföreningen, Suomen Taideyhdistys, joka perustettiin suurin toivein vuonna 1846.

<sup>203</sup> Cygnaeuksen Rooman-matkasta ja sen vaikutuksista ks. erit. Andrenius 1962.

<sup>204</sup> Rein 1907, 29. Fredrik Cygnaeuksesta yleisesti ks. Klinge 2003; Nervander 1907.

<sup>205</sup> Estlanderista yleisesti ks. Schybergson 1916 ja Wrede 2003.

<sup>206</sup> Ks. esim. Emil Nervanderin matkapäiväkirja Italian 12.1.1865–21.4.1865, Ht30b, Emil Nervanderin arkisto, MVK. Ks. myös Schybergson 1916, 108–111; Steinby 1974; Steinby 1984.

<sup>207</sup> Ks. esim. Stewen 1998, 7–8 ja Wrede 2003.

<sup>208</sup> Esimerkiksi Walter Runebergille Cygnaeus oli ”*min gamla patronus och beskyddare*”, ja Estlander läheinen ystävä Rooman-ajalta. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 23.–26.9.1863 Rooma, WRS, HLA/SLS.

<sup>209</sup> Ks. esim. Fredrik Cygnaeuksen kirjeet C. G. Estlanderille, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS.

Taideyhdistysaate oli syntynyt jo 1700-luvulla – tyypillistä kyllä Roomassa: 1732 *grand tourillaan* olleet aristokraattiset englantilais herrat perustivat kotimaahan palattuaan yhdistyksen ”The Society of Dilettanti”, jonka jäsenyyden edellytys oli Italiaan tehty matka.<sup>210</sup> Saksasta taideyhdistysinnostus alkoi levitä Napoleonin sotien jälkeen porvariston nousun myötä laajalle, ja omat yhdistyksensä perustettiin sekä Kööpenhaminaan 1825 että Tukholmaan 1832.<sup>211</sup> Taide-elämän järjestäytymisen kannalta tärkeä inspiraationlähde taidejärjestöille 1800-luvulla oli se sosiaalinen elämä, jota taiteilijat olivat eläneet opiskeluvuosinaan ulkomailla, tyypillisesti Rooman taiteilijayhteisössä.<sup>212</sup> Taideyhdistyksillä pyrittiin yhtäältä opettamaan ja sivistämään kansaa ja toisaalta luomaan myös taiteelle yleisöä eli taiteen ostajakuntaa.

Suomessa taideyhdistys perustettiin tämän saman eurooppalaisen kehityksen jälkimainingeissa. Ilman mitään valmiita taideinstituutioita kuten taideakatemiaa tai museokokoelmia yhdistyksen työsarka muotoutui monipuoliseksi. Innokkaiden harrastajien konkreettisesti *aus Liebe zur Kunst* perustama yhdistys ryhtyi ylläpitämään piirustuskoulua, keräämään varoja taiteilijoiden tukemiseksi, järjestämään taidenäyttelyitä ja kaikin tavoin edistämään kuvataiteiden kehitystä Suomessa. Maan ensimmäinen taidenäyttely oli pidetty yliopistolla vuonna 1845, ja tuon vaatimattomia antiikin kipsikopioita esittelevän näyttelyn saaman menestyksen myötä taideyhdistykselle edullinen ilmapiiri oli syntynyt. Yhdistyksen johtohahmoina toimivat vuosikymmenten ajan Fredrik Cygnaeus, C. G. Estlander ja heidän operatiivisena oikeana kätenään maisteri Berndt Otto Schauman, yhdistyksen intendentti.<sup>213</sup> Johtoportaan oli mukana lisäksi laaja joukko yhteiskunnallisia aktiiveja, joiden roolia ei toistaiseksi ole juurikaan tutkittu Zachris Topeliusta lukuun ottamatta. Tyypillistä on, että suurin osa yhdistyksen aktiiveista oli tehnyt oman *grand tourinsa* Italiaan, ja perusti siten epäilemättä oman taidekäsityksensä vahvasti yleiseurooppalaiselle sivistysihanteelle.<sup>214</sup>

Taideyhdistyksen myötä kiinnostus taide-elämään heräsi uudella tavalla, ja taiteen rooli alkoi muuttua yhä tärkeämmäksi myös kansallisen identiteetin muotoutumisessa, kun ”taideaistia ja -harrastusta” ruvettiin propagoimaan.<sup>215</sup> Taideyhdistys on osoitus siitä, miten porvariston uusiutuminen vaikutti ryhmäeetokseen, kun entistä laajemmat piirit kiinnostuivat sivistyspyrinnöistä myös vapaaajalla. Mahdollisuus vaikuttaa itse yhteiskunnan kehitykseen alkoi kiehtoa myös yksilötasolla. Seurat ja yhdistykset olivat satunnaisista ristiriitaisuuksistaan huo-

<sup>210</sup> Yhdistyksestä ks. Cust – Colvin 1914. Ks. myös Parlasca 1991, 33–43; Lindwall 1982, 7.

<sup>211</sup> Lindwall 1982, 7–8.

<sup>212</sup> Pettersson 2000, 31.

<sup>213</sup> Kuvataideharrastuksesta Suomessa 1800-luvun alkupuolella ks. Klinge 1962. Schaumanista yleisesti ks. Reitala 2006. Schauman loi omalta osaltaan suomalaisen varhaisen taiteen kaanonin laatimalla kuvallisen julkaisun ajan suomalaistaiteilijoista, Schauman 1862–1865.

<sup>214</sup> Perustajien joukossa esim. Immanuel Ilmoni 1820-luvulla, J. J. Nervander 1830-luvulla ja Fredrik Cygnaeus 1840-luvulla olivat tehneet matkan Italiaan.

<sup>215</sup> Schauman 1901, 76. Taideyhdistystä on tutkittu paljon; varhaisin mutta varsin subjektiivisesti väritynyt esitys on Gylden 1868. Varhaisimpia tieteellisyyteen pyrkiviä esityksiä on Tikkanen 1896 ja tuoreimpia nimenomaan Estlanderin ja Cygnaeuksen hahmoiniin pureutuva Pettersson 2008. Ks. myös Paloposki 1993, Reitala 1974 ja Ervamaa 2003. Valtionhallinnon ja poliittisen elämän yhteyksistä taideyhdistykseen ks. Sevänen 1998, 301–302.

limatta hyviä foorumeita vapaalle ajatustenvaihdolle ja omien kiinnostuksenkohteiden kehittämiseksi.<sup>216</sup>

Suomeenkin ryhdyttiin luomaan kunnollista taideopetusta nimenomaan Taideyhdistyksen piirissä. Piirustuskoulun organisointi oli tärkeällä sijalla yhdistyksen alkuvuosien toiminnassa, ja sen puolesta nähtiin paljon vaivaa aloittamalla toiminta lähes tyhjästä.<sup>217</sup> Taideyhdistys alkoi ylläpitää kahta piirustuskoulua, Helsingissä ja Turussa, joita valvoi yhdistyksen johtokunta eli käytännössä Cygnaeus, Estlander ja Schauman. Pientä taloudellista tukea saatiin julkisista varoista, mutta yksityisillä lahjoituksilla oli suuri täydentävä merkitys. Yhdistyksen johtohahmot käyttivät suhteitaan myös ulkomaille – tällöin ”Rooma-puolueeseen” kuulumisesta saattoi olla etua: esimerkiksi Cygnaeus vetosi yhteisiin Rooman-aikoihin anoesaan ”piirustuskoulu-reppanaamme kipeästi tarvitsemaamme mallitaulua” Tukholman taideakatemiaan professorilta G. W. Palmilta.<sup>218</sup> Piirustuskoulujen opetus pysyi silti pitkään vaatimattomana eikä vastannut kansainvälisiä mittapuita; parannusta päädyttiin hakemaan Suomen ulkopuolelta laajemminkin.<sup>219</sup> Fredrik Cygnaeuksen aloitteesta päädyttiin Suomeen perustamaan yhtaikaisesti lähtökohdat niin kuvanveistolle kuin julkiselle monumentaalitaiteelle: Suomeen kutsuttiin kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrand (11.9.1828 Tukholma–14.2.1906 Tukholma) Ruotsista veistämään Henrik Gabriel Porthanin muistomerkkiä.<sup>220</sup>

Nähtävästi historiamaalari-isältä saadut vaikutteet johtivat vaatimattomasta tukholmalaisperheestä olleen C. E. Sjöstrandin hakeutumaan taiteilijan uralle. Opiskeltuaan ensin Tukholman taideakatemiassa 1840-luvulla hän sai harjaannusta kuvanveistäjäksi myös Kööpenhaminassa legendaarisen H. V. Bissenin ohjauksessa.<sup>221</sup> Palattuaan Ruotsiin vuonna 1856 hänellä oli tiedossa kiinnostavia tilaustöitä, joiden edelle ajoi kuitenkin Fredrik Cygnaeuksen ehdotus veistää Suomeen H. G. Porthanin monumentaalimuotokuva. Tilauksen houkuttamana Suomeen

<sup>216</sup> Miroslav Hroch on analysoinut hyvin kiinnostavalla tavalla Suomen Taideyhdistyksen merkitystä myös nationalistiselle kehitykselle. Hrochin mukaan suomalaisen yhdistystoiminnan – lähinnä Taideyhdistyksen ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran – varhaisvaiheissa mukana olleet edustivat nimenomaan ihanteellista sivistyneistöä, erityisesti ylioppilaita ja hengellistä säätyä. Hroch 1968, 80–94.

<sup>217</sup> Vaikka Suomessa oli jo vuosisadan alkupuolellakin lahjakkaita taiteilijoita, ei maan taideoloja ollut organisoitu, taideopetusta ei ollut saatavissa eikä ilmapiiri ollut taidemyönteinen, mihin Topelius kiinnitti huomiota arvioidessaan suomalaisen taide-elämän ”syntyneen tyhjästä” Taideyhdistyksen luomana. Tämä yhdistyksen roolia korostava tulkinta on organisatoris-byrokraattisesti oikein mutta taiteellisesti harhaanjohtava. *Finland* 7.10.1885 no. 232.

<sup>218</sup> ”--försäkran om vänlig hugkomst af vår gemensamma Romartid, löftet om en tafla för härvarande Konstföreningen.-- Vi äro högeligen i behof af taflor, som kunde tjena till föresyn vid vår stackars Ritskola öfven som till bevis derpå att Konstföreningens Direction icke är ligkiltig för dess och konstens intressen.” Fredrik Cygnaeuksen kirje G. W. Palmille 11.2.1856, G. W. Palms samling, AFK.

<sup>219</sup> Taideopetus oli tosin monin tavoin rajoittunutta muuallakin, ja esimerkiksi Kööpenhaminan taideakatemiaan hyväksyttiin naiset opiskelemaan vasta vuonna 1888. Munck 2003, 255. Akatemian ideasta taideopetuksessa ks. Kuusamo 1998. Suomalaisen piirustuskoulujen oppilaiden sosiaalisista taustoista ks. Kauppinen 1972.

<sup>220</sup> Carl Eneas Sjöstrandista on julkaissut monografian Jouko Tolvanen (1952), ja erityisesti hänen Kalevala-aiheista tuotantoaan on tutkinut Jukka Ervamaa (1981) väitöskirjassaan. Sjöstrandin kirjoituksia on säilynyt C. G. Estlanderin kokoelmassa, HLA/ SLS, ja taiteilijakirjekokoelmassa, TTK, KKA. Lisäksi Sjöstrand on kirjoittanut elämänsä loppuvuosina päiväämättömän omaelämäkerrallisen lyhyen kuvailun ”Min konstnärsbana”, jota säilytetään myös taiteilijakirjekokoelmassa, S398/ TTK, KKA.

<sup>221</sup> H. V. Bissenistä ks. Rostrup 1945.

tullut Sjöstrand oli innostunut jo aiemmin Kalevalan teemoista, joita hänelle oli esitellyt Tukholmassa Emil von Qvanten.<sup>222</sup> Niinpä vuonna 1857 Suomen Taideyhdistyksen näyttelyssä saatiin ensi kertaa nähdä kansallista kertomaperinnettä kuvaava veistos, Sjöstrandin statyetti *Kullervo katkoo kapalonsa*. Taiteilija jatkoi kalevalaisen aihepiirin parissa enemmänkin, ja suomalaisten suurmiesmuotokuvien ohella syntyneet Kalevala-hahmot herättivät suomalaisissa suurta kiinnostusta. Nähtiinpä tässä kiinnostavalla tavalla historiallisen oikeuden tapahtuvan, kuten Sjöstrandista kertovassa sanomalehtijutussa kerrottiin ”erään puhelijan” kommentoineen: ”Ruotsalaiset ovat ottaneet meiltä jumalamme; hyvä on siis tietää, että se on myös ruotsalainen, joka ne antaa meille takaisin.”<sup>223</sup>

Porthanin muotokuvaa Sjöstrand lähti veistämään kuitenkin ulkomaille. Hiottuaan taitojaan vielä Münchenissä taiteilija matkusti ruotsalaisen nuorikkonsa kanssa syksyllä 1859 Roomaan, missä valmisteli monumentaalityötään vajaan kahden vuoden ajan. Hän jatkoi edelleen myös mytologisten aiheiden parissa, ja toivoi ehtivänsä Rooman-aikanaan valmistaa myös ”suomalaisen jumaluustrilogian”.<sup>224</sup> Roomassa oleskelun Sjöstrand uskoi vaikuttavan edullisesti tulevaisuuteensa, ja hän toivoi voivansa elää kaupungissa mahdollisimman pitkään täystyöllistettynä.<sup>225</sup> Rooman-aika päättyi kuitenkin Porthanin patsaan valmistumiseen ja Pohjolaan paluuseen syksyllä 1861. Lyhyen Tukholmassa oleskelun jälkeen Cygnaeus kutsui Sjöstrandin jälleen Suomeen, nyt Taideyhdistyksen piirustuskoulun antiikkiluokan opettajaksi.<sup>226</sup> Kevällä 1864 Turussa pidetty Porthanin monumentin paljastustilaisuus oli kansallisesti merkityksellinen: jopa kouluista oli annettu vapaapäivä. Muistomerkki oli Suomen ensimmäinen kansalaiskeräyksellä rahoitettu monumentti, ja jo omana aikanaan sen nähtiin symboloivan suomalaista isänmaallisuutta.<sup>227</sup> 1800-luvulla Euroopassa paljastetut patsaat olivatkin usein juuri kansallisen yhtenäisyyden ilmentäjiä, sankareita tai marttyyreita.<sup>228</sup> Suomessa tällaisia sankarihahmoja ei oikein historiallisesti ollut, joten taiteen ja tieteen suurmiehet korvasivat puutteen.

Sjöstrandin ura Suomessa jatkui vuosikymmenten ajan opettajana, jonka ohjauksessa lukemattomat taiteilijasukupolvet saivat ensimmäiset eväänsä taiteilijan polulle. Hän kehitti opetusta ja paransi opetusolosuhteita konkreettisesti, sillä vielä 1880-luvulle tultaessa, ennen Ateneumin valmistumista, Suomen korkein taideopetuksen tyyssija, Helsingin piirustuskoulu, oli kovin vaatimaton. Sen ainoa antiikkiluokan opettaja Sjöstrand joutui muun muassa anomaan johtokunnalta mallimateriaaliksi draperiaopetusta varten villashaalia – mieluiten alpakkaa – sekä kaappia tavaroiden säilyttämiseksi.<sup>229</sup> Erittäin voimakkaita isänmaallisia tunteita Suomea kohtaan tuntenut Sjöstrand rakensi tietoisesti itsestään ”suomalaisen ku-

<sup>222</sup> C. E. Sjöstrand, ”Min konstnärsbana”, 1–3, Sj398/TKK, KKA.

<sup>223</sup> *Sanan-Lennätin* 10.10.1857, no. 41.

<sup>224</sup> C. E. Sjöstrandin kirje C. G. Estlanderille 4.2.1860 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>225</sup> C. E. Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 18.1.1861 Rooma, Sj339, TKK, KKA.

<sup>226</sup> C. E. Sjöstrand, ”Min konstnärsbana”, 5–6, Sj398/TKK, KKA.

<sup>227</sup> Porthanin patsaan symbolisesta merkityksestä ks. Klinge 1989b, 94–104; Saarela 1985, 99; Lindgren 2000, 20, 25. Patsaan kuvaohjelmasta ks. Nummelin 1974.

<sup>228</sup> Rodell 2002, 218–219.

<sup>229</sup> Theodor Deckerin kirje C. G. Estlanderille 24.10.1879, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

vanveiston isää” ja pyrki tavoitteellisesti jättämään itsestään jäljet suomalaiseen kulttuurihistoriaan.<sup>230</sup> Tässä itselleen asettamassaan tehtävässä hän tuli ahkeroineeksi mitä erilaisimmissa tehtävissä: hän toimi opettajana taideyhdistyksen piirustuskoulun lisäksi myös Taideteollisuuskoulussa 1865–1904 ja Polyteknillisessä reaalikoulussa, sittemmin Polyteknillisessä koulussa ja opistossa.<sup>231</sup> Opetustyönsä ohella hänen mittava tuotantonsa kattaa sellaisia suomalaisittain perustavanlaatuisia teoksia kuin fasadireliefejä ja veistosryhmiä Ateneumiin, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraan ja Kansallisarkistoon sekä Kalevala-hahmojen varhaisimpia kuvallisia esityksiä.<sup>232</sup>

## MUUTAMAT HARVAT TAIDEAARTEET

Kuitenkaan yksin taideopetuksen järjestäminen ei riittänyt Taideyhdistykselle. Jotta yleisö olisi päässyt arvioimaan kehittyvien suomalaistaiteilijoiden teoksia, täytyi teokset voida nähdä esillä. Näyttelypaikan löytäminen, sen tilavuokran maksaminen, lämmittäminen ja valaiseminen olivat vaivalloisia ja rahaa vaativia toimia, kun yleisiä julkisia tiloja ei yksinkertaisesti ollut – ainakaan taidesittelyille sopivia. ”Ne muutamat harvat taideaarteet, joita köyhässä maassamme ylipäättään on” olisi haluttu saattaa yleisön nähtäväksi, mutta ilman taidemuseoita, -gallerioita tai -näyttelytiloja se ei ollut helppoa.<sup>233</sup> Näyttelypaikat Helsingissä vaihtelivat aluksi yliopiston mineraalialista ja laboratorioista keskustan yksityisiin kivitaloihin kuten Heidenstrauchin palatsiin ja Ritarihuoneeseen. Yhdistys piti omaa ”lokaaliaan” milloin missäkin, ja näyttelyitä pidettiin näissäkin tiloissa esimerkiksi Palmqvistin talossa Fabianinkadun ja Pohjois-Esplanadin kulmassa, Pihlflychtin talossa Hallituskadulla ja Margelinin talossa Mariankadulla.<sup>234</sup> Kuvavaa helsinkiläiselle rakennuskannalle ja yleisille tiloille oli, että Helsingin yliopiston kirjastoa, jossa oli myös veistoksia näytteillä, pidettiin vielä 30 vuotta valmistumisensa jälkeen 1870-luvulla ”meidän kenties upeimpana modernina rakennuksenamme”.<sup>235</sup>

Näytteille saatavia teoksiakaan ei toisaalta riittänyt itsestään selvästi. Ulkoilla asuvat taiteilijat lähettivät useimmiten teoksia kotimaahan sitä mukaa kuin ne valmistuivat, mutta Taideyhdistyksen alkuaikoina näyttelymateriaalia saatiin kokoon vain suurin ponnistuksin. Järjestelyiden monimutkaisuudesta huolimatta taidenäyttelyitä pidettiin Helsingissä 1850-luvulta alkaen kerran vuodessa. Turku seurasi perässä, mutta muualla maassa ei näyttelyillä voitu ylpeillä. Niinpä Helsingin näyttelyt houkuttelivat yleisöä kauempaakin, ja varsinkin ilmaispäivinä väkeä saattoi olla tungokseksi asti. Tulevista taidenäyttelyistä luettiin jo etukäteen leh-

<sup>230</sup> ”--kunna arbeta mig till ett namn såsom grundläggare för det Plastiska elementet inom Suomi.” C. E. Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 9.1.1860 Rooma, Sj336/TKK, KKA.

<sup>231</sup> Lindgren 2007a.

<sup>232</sup> C. E. Sjöstrand, ”Min konstnärsbana”, 8–14, Sj398/TKK, KKA. Ks. yleisesti teoksista myös Tolvanen 1952.

<sup>233</sup> Augusta Bergbomin kirje Walter ja Lina Runebergille 11.10.1867, WRS, HLA/SLS.

<sup>234</sup> *Förteckning öfver Finska Konstföreningens Exposition i Helsingfors, 1847–1884.*

<sup>235</sup> *Åbo Posten* 30.7.1874, no. 88. Kirjasto oli otettu käyttöön vuonna 1845.

distä, ja suomalaistaiteilijoiden teoksia odotettiin innolla nähtäville kotimaahan.<sup>236</sup> Samaan aikaan Ruotsissa taidenäyttelyiden yleisöä oli varsin vaatimattomasti, ja kerrottiin jopa, että monet näyttelyt piti sulkea etuajassa vähäisen kävijämäärän vuoksi.<sup>237</sup>

Taideyhdistyksen piirissä alkanut kotimaisen taide-elämän virkistyminen aktivoitui myös laajemmin valtiollisella tasolla 1860-luvulla, kun pysyvät määrärahat taiteen tukemiseksi säädettiin.<sup>238</sup> Vuodesta 1863 alkaen senaatti alkoi myöntää kirkollisasiainoimikuntansa kautta matka-apurahoja taiteilijoiden ulkomaisia opintoja varten, mutta hakuprosessi tai vuosittaiset summat eivät olleet tarkasti määriteltyjä. Tämä vaikutti pitkään tukijärjestelmän eräänlaiseen epäjohdonmukaiseen ja vakiintumattomaan luonteeseen; esimerkiksi vuonna 1870 matka-apurahan anojia oli vain kolme. Hakumenettelyn jäsentymättömyyttä kuvastaa myös se, että joinakin vuosina hakemuksia myönnettiin enemmän kuin oli hakijoita.<sup>239</sup> Senaatin tuen ohella myös keisarin käsikassasta ja ministerivaltiosihteerin käyttövaroista myönnettiin avustuksia taiteilijoille, mutta nämä stipendit olivat hyvin pieniä ja satunnaisia.<sup>240</sup>

Vuonna 1874 laadittiin säännöt senaatin matka-apurahojen myöntämisestä varten, jolloin päätettiin käyttää tarkoitukseen vuosittain 10 000 markkaa (36 500 €). Jaetut summat olivat suuruudeltaan 600–1 500 markan (2 200–5 500 €) välillä yleisimmän summan ollessa 1 000 markan (3 650 €) tienoilla; samoista apurahoista olivat kilpailemassa myös muusikot. Apuraha myönnettiin muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta samalle taiteilijalle vain kerran.<sup>241</sup> Valtion matkatuki, joka alkoi säännöllisesti vasta 1800-luvun viimeisellä neljänneksellä, oli todellisuudessa siis erittäin marginaalista verrattuna ulkomailla elävien suomalaistaiteilijoiden määrään sekä kalliisiin matkustus- ja työskentelykustannuksiin. Lisäksi vähäisistä palkinnoista olivat kilpailemassa eri taiteenalojen edustajat musiikin, näyttämötaiteen, kirjallisuuden ja kuvataiteen alalla. Yleinen käsitys, että Suomessa kansallista valtiota rakennettiin 1800-luvulla myös taiteen ja korkeakulttuurin saralla määrätietoisesti ylhäältä päin merkittävin taloudellisin tuin asettuu kyseenalaiseksi.

Myös taideyhdistyksen taloudellinen tuki taiteilijoille oli pienimuotoista, sillä yhdistyksen varat olivat varsin rajalliset aina 1800-luvun lopulle saakka. Silti Taideyhdistyksen olemassaolo oli tärkeätä, sillä yhdistys oli kotimaan joustavin ja luotettavin kanava, jonka kautta taiteilijaa pystyttiin auttamaan monipuolisesti ja sujuvasti aina näyttelyiden järjestämisestä teoshankintoihin – yhdistys oli taiteilijoiden paras lobbari.<sup>242</sup> Yhdistyksen ja senaatin taidepalkinnoilla pystyttiin luo-

<sup>236</sup> Esim. Walter Runebergin 20-vuotias tuttavaneitonon halusi ”kuollakseen päästä Helsinkiin”, koska sinne oli tulossa pian näytteille Düsseldorfista saatuja tauluja. Ida Öhrnbergin kirje Walter Runebergille 5.3.1859 Domargård, WRS, HLA/SLS.

<sup>237</sup> Nordenswan 1892, 521–523.

<sup>238</sup> Tuomikoski-Leskelä 1977, 9–10, 26. Valtiontukien poliittisista taustoista ks. Sokka 2005, 28–57.

<sup>239</sup> Kirkollisasiainoimituskunnan anomusdiarit Ab.62–Ab.71; päätöskonseptit Dc.61–Dc.70, KA.

<sup>240</sup> Valtiosihteerinviraston keisarillisen käsikassan tilikirjat Gb.7–Gb.10, KA.

<sup>241</sup> Heikkilä 1985, 120–126. Apurahojen nykyarvot euroina rahan ostovoima huomioon ottaen on laskettu vuoden 1874 mukaan suhteutettuna vuoteen 2008 Nordean rahanarvokerrointa käyttäen, <http://service.nordea.com/nordea-openpages/fi/calculators/moneyValue.action?language=fi>. Käytetty 1.9.2009.

<sup>242</sup> Topelius 1986, 109–116; Tikkanen 1896, 212, 219–220.

maan taiteilijoiden tukemisen ohella myös yleistä kiinnostusta taiteilijoihin ja taiteeseen, ja palkinnoilla oli selvästi suuri merkitys taiteilijoiden julkisuuskuvalle.<sup>243</sup> Suorastaan huvittavan paljastava on Zachris Topeliuksen reunalisäys kirjeessään Walter Runebergille: ”*Jag lyckönskar dig till skulpturpriset, icke därför att dig ej väntas större utmärkelser, men därför att eget lands erkännande dock är – mansikka [sic]*”.<sup>244</sup>

Taide-elämä vilkastui Suomessa siis jatkuvasti. Uusia toimintamuotoja kuten ammatillisesti suuntautunut taiteilijaseura Konstnärsgillet syntyi Helsinkiin (1864),<sup>245</sup> ja C. G. Estlanderin taidehistoriallista esitelmäsarjaa seurasi innokas kuulijakunta. Esitelmät referoitiin yksityiskohtaisesti myös sanomalehdissä, ja erityisesti Suomen taiteen varhaisvaiheiden surkeita käänteitä ennen Taideyhdistyksen perustamista pohdittiin pitkällisesti. Estlanderin 1860-luvun näkemyksen mukaan Suomen ja Ruotsin ero vuonna 1809 merkitsi suomalaiselle taide-elämälle kuolettavaa iskuja. Hänen mukaansa vain kuvanveistäjä Cainberg ja taidemaalari Finnberg ylläpitivät sidettä maiden taiteen välillä, mutta heidän jälkeensä seurasi vain tyhjyyttä.<sup>246</sup> Estlanderin näkemys heijastaa kiinnostavalla tavalla sitä ajatuskaavaa, joka pitkään vallitsi suomalaisessa kulttuurikeskustelussa traumaattisesta valtakunnan erosta. 2000-luvun suomalainen mieltii, miksi autonomisen Suomen suuriruhtinaskunnan taide-elämän olisi pitänyt olla enää suorassa yhteydessä Ruotsiin, ja oliko ero edes kovin kertakaikkinen.

Päinvastoin maiden tiiviitä kulttuurisuhteita oli nivomassa toisiinsa tukholmalaissyntyisen Sjöstrandin lisäksi myös muita taiteilijoita pitkin 1800-lukua. Ruotsissa syntyneet taidemaalarit Johan Blackstadius, Johan Knutson ja Severin Falkman loivat kaikki uraansa vuosien ajan Suomessa – ja myös Roomassa. Blackstadius asui Suomessa vain viitisen vuotta, mutta hänen myöhemmiltä Rooman vuosiltaan julkaistiin matkakirjeitä myös Suomen sanomalehdissä. Osa hänen Suomeen tilatuista alttaritauluistaan valmistui myös Italiassa, josta ne lähetettiin suoraan Pohjolaan.<sup>247</sup> Johan Knutson puolestaan eli ja työskenteli Porvoossa piirustuksenopettajana lähes koko elämänsä ajan aivan vuosisadan lopulle asti tultu-

<sup>243</sup> Sokka 2005, 36–43. Taidekilpailuista ja -palkinnoista kirjoitettiin hyvin paljon sanomalehdistössä.

<sup>244</sup> Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 15.2.1876 Cannes, WRS, HLA/ SLS.

<sup>245</sup> Zachris Topelius oli Konstnärsgilletin voimahahmoja, joka myös nautti juonitteluista ja vaikutusvallasta taide-elämässä: ”*Konstnärsgillet har blifvit ett slags auktorität, som icke är litet stolt att bevaka konstintressen vid expositionen. Det skulle ej förväna mig, om Konstföreningen och Cygnaeus funne sig mankerade.*” Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 15.2.1876 Cannes, WRS, HLA/ SLS.

<sup>246</sup> *Helsingfors Dagblad* 12.5.1866, no. 108. *Hufvudstadsbladet* 7.5.1866, no. 104. Myös Cygnaeus näki vuosisadan alun tilanteen todella synkkänä, Cygnaeus 1887, 154–155. Estlander julkaisi esitelmänsä pohjalta mittavan ja paljon siteeratun teoksensa *De bildande konsternas historia från slutet av adertonde århundradet till våra dagar* (1867).

<sup>247</sup> Blackstadius asui Suomessa vuosina 1844–1850, ja maalasi lähinnä alttaritauluja sekä muotokuvia. Hänen teoksensa *Väänämöinen kiinnittää kieliä kanteleeseensa* (1851) on yksi varhaisimpia, ellei varhaisin Kalevala-aiheinen maalaus. Blackstadius toimi Tukholman taideakatemian piirustuksenopettajana vuosikymmeniä 1800-luvun jälkipuolella. [www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi](http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi) > Blackstadius. Käytetty 2.3.2009. Blackstadiusuksen kirjeet Italiasta julkaistiin lehdissä *Åbo Underrättelser* 25.5.1852 no. 40; *Åbo Underrättelser* 18.1.1853 no. 5; *Åbo Tidningar* 10.6.1853 no. 45; *Åbo Underrättelser* 22.11.1853 no. 91; *Åbo Tidningar* 27.1.1854 no. 7.

aan alun perin Suomeen vuonna 1840 osallistuakseen *Finland framstäldt i teckningar* -teoksen kuvittamiseen.<sup>248</sup>

Severin Falkman (25.4.1831 Tukholma–9.7.1889 Helsinki) muutti pikkupoikana 1840-luvun alussa vanhempiensa mukana Tukholmasta Helsinkiin, missä hänen hovitislaja-isänsä harjoitti ilmeisen menestyksekkästä liiketoimintaa.<sup>249</sup> Severin Falkman kehitti taiteellisia lahjojaan opiskelemalla pienestä pitäen, Helsingissä taideyhdistyksen piirustuskoulun ensimmäisten oppilaiden joukossa. Hän teki myös yhdessä opettajansa C. E. Sjöstrandin ja arkkitehti Hampus Dahlströmin kanssa matkan Itä-Suomeen, mikä ilmeisesti kylvi nuoreen taiteilijaan kiinnostuksen suomalaiseen kansanrunouteen.<sup>250</sup> Kuvanveistoakin kokeillut Falkman antautui taiteilijanuralle lopullisesti matkustaessaan Pariisiin useiksi vuosiksi 1850–1860-lukujen vaihteessa. Hän opiskeli lyhyesti skandinaavien suosiman Thomas Couturen johdolla ja jäljensi taidemuseoissa vanhoja mestareita. Luontevaa jatkoa opinnoille oli matka Italiaan, missä Falkman asui yli kuusi vuotta 1864–1870 Roomassa. Hän viihtyi kaupungissa erinomaisesti ja tarkkaili roomalaisia näkymiä ja ihmisiä myös teoksissaan kuten *Pääsiäisviikon juhkakulkue Roomassa* (1866) ja *Decamerone* (1870). Maalausten syntyyn vaikuttivat yhtäältä vaikutelmat kaupungin kaduilta ja toisaalta ahkera kopiointi roomalaisissa taidemuseoissa. Falkmanin on arvioitu ajautuneen ”taiteessaan sivuraiteelle ja syrjään ajankohtaisista virtauksista”,<sup>251</sup> mutta vahvasti yksilöllisenä taiteilijana ja oman tiensä kulkijana hänelle ajankohtaisuus ei välttämättä ollutkaan erityinen arvo.

Falkmanin teoksia Suomessa päätyi yleisön nähtäväksi kirkkojen alttaritauluina ja Helsingissä Aleksanterin teatterin kattomaalauksina sekä yliopiston kirjaston pohjois- ja eteläsalin tieteitä esittävinä puolipyöreinä seinämaalauksina. Pääkaupunkilaiset tottuivat luottamaan Falkmaniin myös erilaisten esitysten elävöittäjänä, sillä suosittujen *tableau vivant* -kuvaelmien suunnittelu ja lavastemaalaus olivat hänen erikoisalaansa.<sup>252</sup> Suurta suosiota Falkman saavutti myös julkaisemallaan kuvateoksella *I östra Finland (Itä-Suomessa; 1885)*. Kansatieteellisesti arvokkaana, katoavaa perinnettä säilyttävänä tallenteena ja taiteellisesti mielenkiintoisina pidetyt vihot saivat erinomaiset arvostelut.<sup>253</sup> Falkmanin tunnetuimpana te-

<sup>248</sup> [www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi](http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi). > Knutson. Käytetty 2.3.2009.

<sup>249</sup> Severin Falkmania ei ole liiemmästi tutkittu, mutta perusteos hänestä on Emil Nervanderin (1902) monografia, joka perustuu pitkälti Falkmanin kirjeisiin vanhemmilleen. Falkmanin kirjeitä on tallennettu omaksi kokoelmakseen, Severin Falkmans samling, ÅAB, mutta muista arkistoista hänen kirjeitään ei ole löytynyt.

<sup>250</sup> Sjöstrand laati matkalta runsaasti piirroksia, joissa kuvataan esim. taiteilijoita kyydinneitä talonpoikia ja taiteilijoita keskikievarissa. Ks. esim. piirroksat A III 2281:12, A III 2281:15, A III 2281:16, A III 2281:18, A III 2281:19, A III 2281:20, A III 2281:64, A III 2281:66, A III 2281:102, Ateneum.

<sup>251</sup> Reitala 2001b.

<sup>252</sup> Mm. J. L. Runebergin monumentaalisten 70-vuotisjuhlien huipenuksena pidettiin Falkmanin järjestämää moniosaista *tableausta "Wårt Land"*, ks. esim. *Vikingen* 7.2.1874, no. 6; *Åbo Posten* 10.2.1874, no. 16. Kiinnostava detalji on myös Lützenin taistelun muistoksi pidettyyn juhlaan lähetetty Suomen osallisuudesta kertova silkkinen muistolippu, joka oli kustannettu kansalaiskeräyksellä, ja jonka oli suunnitellut Falkman. Lippua kuvailtiin laveasti upeana ja taidokkaana taideteoksena. *Tampereen Sanomat* 7.9.1882, no. 107.

<sup>253</sup> Ks. esim. *Uusi Suometar* 19.12.1881, no. 293 ja 27.3.1886, no. 71; *Hämeen Sanomat* 23.12.1881, no. 51.

oksena pidetään historiamaalausta *Kaarle Knutinpoika Bonde lähdössä Viipurin linnasta Tukholman kuninkaanvaaliin 1448* (1886).<sup>254</sup>

Suomessa 1800-luvun mittaan työskennelleillä lukuisilla ruotsalaissyntyisillä kuvataiteilijoilla oli oma tärkeä merkityksensä suomalaisen taide-elämän vilkastuttajina, eräänlaisina kansainvälisinä ammatillisina asiantuntijoina. Heidän monipuolisen ahkeruutensa kautta kuvataide vakiintui Suomessa merkittävästi aikana, jolloin suomalaissyntyisistä kuvataiteilijoista ei vielä ollut runsaudenpulaa.

## POJASTA POLVI PARANEE?

Kipsikopiot ihailluimmista taideteoksista olivat tärkeä keino välittää universaaleja taideihanteita sinnekin, missä omasta maaperästä ei kummunnut antiikin muinaisjäänteitä. Kipsijäljennöksiä hankittiin 1700-luvulta alkaen niin yksityiskoteihin kuin taidekoulujen opetusmateriaaliksi. Suomessa päädyttiin 1800-luvulla tukemaan kipsikopioiden avulla herännyttä taideharrastuksen nousua, jossa klassilliset ideaalit olivat perusta myös kotimaiselle taiteelle.<sup>255</sup>

Piirustuskouluissa tarvittiin opetusmateriaaliksi erilaisia malleja, ja toisaalta yleisöä haluttiin myös sivistää esittelemällä Suomessakin merkittävimpiä maailman taiteen helmiä. Maalausjäljennöksiä ei pidetty yhtä tärkeinä sivistyksen mittareina, vaikka niitäkin hyödynnettiin opetuksessa. Kiinnostava osoitus taidejäljennösten laadullisesta merkityksestä opetuksessa on Walter Runebergin muistiinpano, miten hän oli äänestämässä vastaan, kun Taideyhdistyksen ostolautakunnassa vuonna 1898 oltiin hankkimassa Magnus Enckellin tekemää kopiota Massaccion *Paratiisista (Cacciata dei progenitori dall'Eden)*. Runebergistä työ oli niin ala-arvoinen, ettei se soveltunut kokoelman ajatukseen, jonka mukaan laadukkailla kopioilla sekä kasvatetaan kansalaisten taidemakua ja taiteentuntemusta että työllistetään ja harjaannutetaan taitavia nuoria taiteilijoita.<sup>256</sup>

Veistosten kipsikopiot täytyi hankkia muualta Euroopassa, käytännössä Saksasta, Ranskasta tai Italiasta, missä ne oli valmistettu alkuperäisteosten äärellä. Pietarissakin myytiin taidejäljennöksiä, mutta ne aiheuttivat itse asiassa suomalaisille suurempaa haittaa kuin hyötyä: taidemaalari Adolf von Beckerin yrittäessä hankkia Taideyhdistykselle tiettyjä teoksia pariisilaiskauppiaalta, tämä keskeytti kaupanteon kuultuaan kopioidensa päätyvän ”Venäjälle”, missä niistä hänen tietojensa mukaan ryhdyttäisiin heti itse tekemään jäljenteitä ja aiheutettaisiin siten merkittävät tappiot pariisilaisbisnekselle.<sup>257</sup> Myös historianfilosofiset ongelmat vaivasivat päätöksentekoa kipsiostoksilla. Esimerkiksi *Milon Venuksesta* oli tehty

<sup>254</sup> Reitala 2001b.

<sup>255</sup> Walter Runebergin mielestä kipsikokoelman kartuttaminen oli tärkeintä Suomen taiteen vakiinnuttamiselle: ”--kompletterandet af gipssamlingen hvilken jag anser vara ett af de bästa stöden för en uppblomstrande konst och för hvilken landet bör vara Dig tackskyldig.” Walter Runebergin kirjekonsepti C. G. Estlanderille 3.10.1876 Pariisi, WRS, HLA/ SLS.

<sup>256</sup> Kipsikopioista ks. erit. Nikula 2003; Saarela 1985, 82; Klinge 1962; Klinge 1978, 93. Walter Runebergin muistiinpano Enckellin kopiosta, II.3.2 Walter Runebergs anteckningar, WRS, HLA/ SLS.

<sup>257</sup> ”--att han icke vill sälja gipser till Ryssland, ty der köper man endast för att göra eftertryck och förorsakar honom derigenom enorma förluster.” Adolf von Beckerin kirje C. G. Estlanderille 1.10.1871 Pariisi, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

kolme eri kopiota sen mukaan, miten veistos oli alun perin löydetty osina, jotka oli sittemmin liitetty toisiinsa hieman eri tavoin. Taideyhdistyksen päätettäväksi jäi, mikä kolmesta eri vaihtoehdosta olisi lähinnä alkuperäistä.<sup>258</sup>

Ulkomailla asuvilla suomalaistaiteilijoilla oli suuri rooli näiden kopioiden löytämisessä, hankkimisessa ja kotiin lähettämässä. Monivuotinen asuminen Roomassa synnytti käsityksen siitä, mistä antiikin teoksista oli valmistettu parhaat jäljennökset, jotka olisi mahdollista lunastaa myös edullisin hinnoin. Tärkeimpiä kipsikopioiden välittäjiä Taideyhdistykselle oli kuvanveistäjä Walter Runeberg (29.12.1838 Porvoo–23.12.1920 Helsinki), joka vuosien ajan oli kirjeenvaihdossa Suomen taidevaikuttajien kanssa kipsihankinnoista. Taiteilija teki itse ulkomailta kirjeitse ehdotuksia käsityöläisten pajoissa näkemistään hienoista teoksista, mutta hän sai myös tarkkoja ohjeita kotimaasta kuten pyyntöjä hankkia ”metrin mittainen lihaksikas miehen malli, luurankomalli ja jokin antiikin patsas puolikokoisena”.<sup>259</sup>

Walter Runebergia pidettiin syystäkin parhaana asiantuntijana koskien antiikin veistoksia: hän oli ensimmäinen akatemiakoulutuksen saanut suomalaissyntyinen kuvanveistäjä sitten Cainbergin – ja 1860-luvulla myös ainoa suomalainen kuvanveistäjä Roomassa. Runebergin arvellaan saaneen innoituksensa kuvanveiston taiteen pariin jo kotonaan, kun C. E. Sjöstrand tuli Porvooseen laatiakseen hänen isästään, kansallisrunoilija Runebergista muotokuvan.<sup>260</sup> Turun piirustuskoulun antiikkiluokalla R. W. Ekmanin johdolla vakavat taideopintonsa aloittanut lahjakas Runeberg pääsi opiskelemaan Kööpenhaminan taideakatemiassa arvostetun professori H. V. Bissenin johdolla 1858–1861. Itsestään selvänä jatkona pyrki-myksessään tulla ”oikeaksi taiteilijaksi” Runeberg jatkoi matkustamistaan Roomaan, josta tuli hänelle merkityksellisin lukuisista kotikaupungeistaan. Nimenomaan Roomassa Runeberg itse tunsu saaneensa vahvistuksen valitsemalleen uralle, ja siellä hän myös valmisti varhaisimmat, Suomessa ihastuksella vastaanotetut suurteoksensa. Antiikin klassillisia ideaaleja teoksissaan noudattava Runeberg sai kotimaasta taloudellista tukea niin kotoaan, kansalaiskeräysten kuin taideostojen kautta; hänellä oli Roomassa asuneista suomalaistaiteilijoista taloudellisesti turva-

---

<sup>258</sup> Adolf von Beckerin kirje C. G. Estlanderille 1.10.1871 Pariisi, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Beckerin välittämistä kipsikopioista ks. myös Adolf von Beckerin kirjeet C. G. Estlanderille 31.7.1871 Pariisi, 13.8.1871 Antwerpen, 19.8.1871 Pariisi, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>259</sup> Runeberg tarjosi ostettavaksi esim. kahta kopiota ”kauneimmista Rooman antiikeista: Vatikaanin nuori atleetti skrapaamassa itseään Lysippoksen mukaan ja tanssiva fauni Villa Borghesesta, joiden työstö oli erinomainen ja hinta vähäinen; ne olisivat todellisia aarteita omistaa Helsingissä”. Walter Runebergin kirje Fredrik Cygnaeukselle 4.2.1865 Rooma, Ruuo/ TKK, KKA. Ks. erit. J. J. Tikkasen kirjeet Walter Runebergille 21.1.1890 ja 17.3.1890 sekä yleensä 1.490, WRS, HLA/ SLS.

<sup>260</sup> Nordmann 1918, 19–20. Walter Runebergia on tutkinut artikkeleissaan Steinby (1993, 1994, 1995), kiinnostavassa Runebergin teosten nationalismia pohtivassa artikkelissaan myös Sandqvist 1981 sekä Runebergin Rooman-kokemusta Suvikumpu 2006. Walter Runebergin äidin Fredrika Runebergin kirjeet pojalleen vuosina 1861–1879 on julkaistu kirje-editiona, joka valaisee myös Walter Runebergin elämää, Runeberg 1971. Walter Runebergin oma arkisto on todella mittava, WRS, HLA/ SLS. Sen lisäksi hänen ja hänen vaimonsa Lina Runebergin kirjeitä on säilynyt kymmenittäin eri puolilla pohjoismaisissa arkistoissa. Henkilötiedoista ks. myös Lindgren 2006.

tuin asema, joka ei silti taannut varsinkaan alkuvuosina vaatimatonta elämää kummempaa.<sup>261</sup>

Ensimmäiset neljä vuotta Walter Runeberg asui Roomassa poikamiehenä, joka keskittyi kaupungin omaksumisen lisäksi omiin teoksiinsa mutta myös Rooman skandinaaviseen seuralämään. Käytyään kotimaassa avioitumassa turkulaismorsiamensa Lina Elfvingin kanssa Runeberg palasi Roomaan, missä tiivis työskentely jatkui pian kasvaneesta perheestä huolimatta. Runebergin Rooman-vuosia leimaa nimenomaan aktiivisuus: vireä seuralämä niin pohjoismaalaisen kolonian keskuudessa kuin kaupunkiin saapuneiden suomalaisten keskushahmona, aikaansaavuus ateljeessa ja elämänusko kolmen sylilapsen kuolemasta huolimatta. Yli 14 vuoden aikana Roomassa asunut Runeberg muutti 1876 Pariisiin vain vastentahtoisesti, mutta jäljelle jääneiden lasten heikko terveys edellytti ilmanalavaihdosta.<sup>262</sup>

Oli tunnettua, että Runebergit eivät koskaan viihtyneet Pariisissa yhtä hyvin kuin Roomassa, ja ilmiöön viitattiin usein kirjeissä; kynäilipä joku ystävä aiheesta runonkin: *”Italien blef så hans land/ der formas konstverk af hans hand/ och kritiker han sprider ut/ hans lof till verdens slut./ Uti Paris han triftes ej/ och icke det förundrar mej/ Amor Bacchus va’ der för grofna.”*<sup>263</sup> Kaikesta huolimatta Runebergit asuivat Pariisissa tärkeiden tilausten ja lasten koulunkäynnin vuoksi aina vuoteen 1893 asti, ja kautta on pidetty tärkeänä Runebergin taiteen tyylliselle muutokselle kohti realismia – tosin voidaan spekuloida tyylinmuutoksen johtuneen lähinnä tilauksista.<sup>264</sup> Runebergit asuivat vielä Kööpenhaminassa, Lundissa ja Tukholmassa ennen lopullista asettumistaan Helsinkiin vuonna 1907. Siten Walter Runeberg tuli asuneeksi ulkomailla lähes yhtäjaksoisesti lyhyitä Suomen-käyntejä ja kesiä lukuun ottamatta vuodet 1858–1906, siis lähes 50 vuotta hieman yli 80-vuotisesta elämästään. Tästä todellisesta kosmopoliitista tuli omana aikanaan eräänlainen suomalaisen taiteen kantaisä, joka tuki nuorempia taiteilijoita innokkaasti, ja jonka puoleen käännettiin mitä erilaisimmissa asiantuntijakysymyksis-

---

<sup>261</sup> Walter Runebergin kirje Fredrik Cygnaeukselle 4.2.1865 Rooma, Ru110/ TKK, KKA. Merkittävimpiä Rooman-aikaisia teoksia olivat lukemattomien muutokuvien, pikkupystien ja muistomerkkien lisäksi julkisiin kokoelmiin päätyneet *Kentauri Kiron ja Akilles* (1863 Ateneum), *Juopunut Silenos kahden satyyrin tukemana* (1865 Ateneum), *Apollon ja Marsyas* (1870/1874 Ateneum), *Psykhe ja zefyyrit* (1872/1875; nykyisin Presidentinlinnan salissa), *Psykhe ja Jupiterin kotka* (1876 Ateneum).

<sup>262</sup> *”I dessa sjukliga tider som herrska i Rom är man orolig när man ej hör af Er. -- Alla vet nu att Ni finnas i Rom och lita till Eder.”* Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 22.5.1876, Runeberg 1971, 484. *”Mycket har jag funderat på Eder Parisflyttning utan att riktigt veta hvad jag skall tycka. Jag tror ej att Ni komma att trifvas der, detta är det värsta.”* Fredrik Runebergin kirje Walter Runebergille 16.12.1875 Helsinki, WRS, HLA/ SLS.

<sup>263</sup> Runo Walter Runebergille ilman otsikkoa, 3.7.5. dikter till Walter Runeberg från oidentif., WRS, HLA/ SLS. Asuttuaan jo lähemmäs 10 vuotta Pariisissa, Lina Runeberg kirjoitti ranskalaisista inhoten: *”Det finns nog ej ett lögnaktigare, opålitligare eller egennyttigare folk än fransmännen. Det är verkliga fabelaktigt hvilken otreflig erfarenhet man får af dem.”* Lina Runebergin kirje Betty Elfvingille 11.10.1883 Pariisi, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, WRS, HLA/ SLS. Kristina Ranki (2007) ei ole suomalaista frankofiliaa tutkiessaan perehtynyt näkökulmaan, miten monet Pariisissa vuosiakin asuneet suomalaiset todellisuudessa olivat monia muitakin ”-fiilejä” yhtaikaisesti – tai eivät lainkaan frankofiilejä asuinpaikastaan huolimatta kuten Walter Runeberg perheineen.

<sup>264</sup> Sandqvist 1981, 316–318.

sä;<sup>265</sup> myös Runebergin saamat moninaiset huomionosoitukset korostavat hänen rooliaan taiteellisessa keskiössä ja yhteiskunnallisena vaikuttajana.<sup>266</sup>

Hänen vaikutusvaltansa ja taustansa ovat selvästi olleet kimmokkeina sille varsin kielteiselle sävyille, jolla häneen usein myöhemmin viitataan; Walter Runeberg ei sopinut idealistiseen myyttiin nälkätaiteilijasta. Walter Runebergiä on arvosteltu hänen teostensa uusklassillisesta kylmyydestä ja hengettömyydestä, ja hänen taiteilijan rooliaan on tulkittu kulturalisikka suussa syntyneenä valtakunnan tunnetuimman kulttuuripersoonan hemmoteltuna poikana.<sup>267</sup> Omana aikanaan Walter Runeberg oli kuitenkin yksiselitteisesti Suomen ja Pohjoismaiden arvostetuimpia ellei arvostetuin kuvanveistäjä, jonka tyyliä pidettiin ylevänä mutta silti koskettavana. Ennen muuta Runebergin pitkää uraa ja työteliäisyyttä arvostettiin sen näkyvyyden vuoksi: Walter Runeberg loi Suomelle sen silloiset tärkeimmät julkiset monumentit: mitä olisi 1800-luvun lopun valtiollinen ja kulttuurinen elämä ollut ilman Helsingin ensimmäistä julkista monumentaaliveistosta *J. L. Runebergin* muotokuva, syviä isänmaallisia tunteita herättänyttä keisari *Aleksanteri II:n* patsasta Senaatintorilla, kaikkialle valtakuntaan kopioina levinnyttä Suomi-neidon ilmentymää *Lex*-patsasta tai niitä lukemattomia hautamuistomerkkejä, reliefejä ja muotokuvia, joiden kautta suomalainen veistotaide vakiintui itsestään-selvyydeksi.<sup>268</sup> Runebergin merkitys tunnustettiin itsestään selvästi hänen omana elinaikanaan, jolloin hänelle lukuisten kunnianosoitusten lisäksi jopa istutettiin Töölönlahden pohjoispuolelle nimikkotammi ”kiitokseksi Walter Runebergin isänmaalle ja sen taiteelle tekemistä palveluksista”<sup>269</sup> – ja kirjoitettiin monia kiitosrunoja:

---

<sup>265</sup> Erit. taiteilijoiden ja instituutioiden lähettämät kirjeet, I, WRS, HLA/ SLS.

<sup>266</sup> Walter Runebergin listaamassa palkintojen ja kunniamainintojen luettelossa ovat seuraavat huomionosoitukset: Tukholman taideakatemia kunniamaininta 1866; Wienin maailmannäyttelystä 1873 *die Medaille für Kunst*; Pietarin keisarillisen taideakatemia jäsen 1874; Yleisessä näyttelyssä Helsingissä I palkinto hopeamitali 1876; jäsen Kungliga Akademien för de Fria Konsterna 1877; ritari Wasa Orden 1880; Det kongelige akademie for de skionne kunsterin ulkomainen jäsen 1884; Konstnärsgillet i Finlandin kunniajäsen 1896; Svenska litteratursällskapet kunniajäsen 1904; Keisarillisen Aleksanterin yliopiston filosofisen tiedekunnan kunniaohtori 1907; Exposition internationale de Gand (Gent) en 1913 beaux-arts, medaille d’argent 1914; Suomen valtion I luokan vapaudenristi 1919. Walter Runebergin elämäkerrallinen muistiinpano, II.1.2., WRS, HLA/ SLS.

<sup>267</sup> Ks. kiinnostavan väritynyt vertailu Runebergin ja Takasen välillä Räsänen 2000.

<sup>268</sup> Kiinnostava osoitus keisarimonumentin merkityksestä laajemmin on taidemaalari Alexandra Frosterus-Sältinin kirje, missä hän kertoo laatineensa isänmaalliseen juhlaan seinälle suuren maalauksen *Lex*-(eli *Patria*) veistoksesta. Teoksesta innostuneet olivat pyytäneet häntä tekemään uuden kopion öljymaalauksena, johon hän kuitenkin halusi luvan ja neuvoja esimerkiksi väriksymyksissä Walter Runebergiltä. Veistoksesta haluttiin kopioita niin yksityiskoteihin kuin julkisiin tiloihin ympäri maan. Kiinnostus teokseen kertoo sen olleen merkitykseltään paljon huomattavampi kuin vain osa monumenttia pääkaupunkilaisella torilla. Alexandra Frosterus-Sältinin kirje Walter Runebergille 23.3.1903, WRS, HLA/ SLS. Walter Runebergin suurteosten taustalla vaikuttaneista poliittisista motiiveista ks. Sandqvist 1981. Mielestäni monia asioita voisi tosin tulkita toisinkin kuin Sandqvist on – varsin vähäiseen alkuperäislähdeperustaan perustaen – tehnyt. Mielenkiintoinen analyysi suomalaisen kuvataiteen isänmaallisista taustoista laajemmin on Reitala 1983, Runebergin *Patriasta* ks. erit. 64–69.

<sup>269</sup> Walter Runebergin 70-vuotispäivän kunniaksi ystävät istuttivat Runebergin itsensä istuttaman Leo Mechelinin tammen viereen Töölönlahden pohjoispuolelle nimikkopuun, jonka alle kätkeyssä kuparilaatikossa on – varmasti vielä nykyäänkin – säkeet: ”*Gud låte oss så plantera och så/ Att vi må oss inför domen stå./ Hvilket skedd anno domini 1908 den 29 december kl. 1 på dagen.* Axel Lille, Aina Lille, Werner Söderhjelm, Lilli Tikkanen”.

*Ty konsten är ung här hemma,  
och få voro de en gång,  
som vågade höja sin stämman  
och sjunga dess segersång.*

*Bland dem, bland de första den tiden,  
som drömde i sten och färg  
och rustade glad sig till striden,  
var Du, Walter Runeberg.<sup>270</sup>*

Nuorta suomalaista taidetta Roomassa oli osaltaan luomassa myös taidemaalari Karl Emanuel Jansson (7.7.1846 Finström–1.6.1874 Jomala), joka taidehistoriallisista esityksistä löytyy ns. düsseldorfilaisen koulukunnan edustajien joukosta – tosin ensioppinsa hän oli saanut R. W. Ekmanilta Turussa ja sittemmin kuninkaallisessa taideakatemiassa Tukholmassa.<sup>271</sup> Tämä syntyjään ahvenanmaalainen taiteilija opiskeli ja asui muutamien vuosien ajan 1860–1870-lukujen vaihteessa Saksassa Düsseldorfissa, jonne 1800-luvun puolivälin tienoilla oli kertynyt sikäläisen arvostetun taideakatemian houkuttelemina paljon pohjoismaalaisia taiteilijoita, erityisesti maisemamaalareita.<sup>272</sup> Janssonin terveys alkoi kuitenkin heiketä ”kauheassa Düsseldorfissa”, ja lääkärin kehotuksesta – *Res till söder, res till Corsica!* – hän matkusti etelään, Roomaan hoitamaan keuhkojaan vuonna 1871.<sup>273</sup> Perillä Roomassa Jansson keskittyi aluksi vain toipumaan, sillä omien sanojensa mukaan hän jaksoi tuskin vuoteesta liikahtaa. Ystävällisten pohjoismaalaisten ja ennen muita empaattisen suomalaisneidin Aline Bremerin – ja tämän saksalaisen homeopaatin – avulla Jansson sopeutui kaupunkiin ja sen olosuhteisiin nopeasti. Hän kierteli ”ihmeellisen kaupungin” nähtävyyksiä ja ”ihmiskunnan taiteen olennaisimman” sisältäviä museoita, joiden kylmyydessä ja kosteudessa vaeltaminen kostautui kuitenkin kylmettymisellä.<sup>274</sup>

Janssonin Roomassa suunnittelemista töistä ei tullut oikein mitään, sillä aluksi hänen oli vaikeata saada ateljeeta, joita oli lähes mahdotonta löytää vuokrattavaksi alle vuoden vuokrasopimuksella. Kun Jansson sitten yritti maalata ulkona, ”*i det fria*”, syntyi tulokseksi vain aloitettu luonnos ja kylmettyminen. Vihdoin löydetyssä omassa ateljeessa aloitetut yritykset puolestaan aiheuttivat hermostuneisuutta eikä työ edennyt.<sup>275</sup> Jansson rakastui Italiaan ensisilmäykseltä, ja tunsii siellä unoh-

<sup>270</sup> Hjalmar Procopén runo Walter Runebergille 29.12.1908, 3.7.4., WRS, HLA/ SLS.

<sup>271</sup> Karl Emanuel Janssonista on edelleen laajin tutkimus Bertel Hintzen (1926) suppeahko monografia. Janssonin Rooman-ajalta on säilynyt muutamia kiinnostavia kirjeitä taiteilijakirjekokoelmassa, TKK, KKA. Muiden taiteilijoiden kirjeissä häneen viitataan varsin harvoin. Nähtävästi B. O. Schauman antoi vastaanottamistaan kirjeistä täydellisen selostuksen sanomalehdille, sillä ainakin Janssonin huhtikuussa lähettämästä kirjeestä oli yksityiskohtaisia otteita myös lehdissä, esim. *Helsingfors Dagblad* 15.4.1872 no. 101; *Morgonbladet* 15.4.1872 no. 86. Schauman myös julkaisi Janssonista muistoalbumin jo vuonna 1880, Schauman 1880.

<sup>272</sup> Ns. Düsseldorfin koulukunnan merkityksestä pohjoismaiselle taiteelle ks. esim. näyttelyluettelo *Düsseldorfja Pohjola* 1976.

<sup>273</sup> K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 9.11.1871 Düsseldorf, Ja34/ TKK, KKA.

<sup>274</sup> K. E. Janssonin kirje B. O. Schaumanille 10.7.1872 Davos, Ja45/ TKK, KKA.

<sup>275</sup> K. E. Janssonin kirjeet C. C. Lönnbladille 7.4.1872 Rooma, Ja35 ja B. O. Schaumanille 10.7.1872 Davos, Ja45/ TKK, KKA.

tavansa kipunsakin. Hän haaveili useamman vuoden oleskelusta siellä, mutta piti sitä mahdottomana, koska joutuisi silloin jättämään ahvenanmaalais-genrensä, jota ei voinut maalata Roomassa.<sup>276</sup> Kaupungissa elämä oli myös kalliimpaa kuin Düsseldorfissa eikä siellä ollut yhtä hyviä mahdollisuuksia saada tauluja myydyksi; oli ”parempi mennä Reinin rannalle, ja jatkaa siellä oolantilaismotiiveita”.<sup>277</sup>

Vaikka taidemaalari K. E. Jansson asui Roomassa vain yhden kevään, hän pääsi nopeasti mukaan taiteilijapiireihin ja saattoi itsekin toimia oppaana kaupungin elämään: esimerkiksi Robert Stigell kiitteli juuri Janssonin tutustuttaneen hänet vastatulleena moniin skandinaavitaiteilijoihin.<sup>278</sup> Myös ruotsalainen kuvanveistäjä Alex Carlsson oli iloinen tavattuaan heti ”tutun kotoa, suomalaisen Janssonin”.<sup>279</sup> Lisäksi Jansson seurusteli suomalaisista Walter Runebergin kanssa, ja yritti löytää aikaa myös taidemaalari Victoria Åbergin tapaamiseen.<sup>280</sup> Edullisin tuttavuusuhde Janssonille syntyi ”rouva Caramsinin” kanssa, joka oli oleskellut Roomassa kevätkauden 1872: aristokraattinen kosmopoliitti Aurora Karamzin tilasi Janssonilta taulun 2 000 frangilla, ja kutsui taiteilijan lisäksi viettämään kesää poikansa, ruhtinas Demidovin huvilalle Elban saarelle.<sup>281</sup>

Italian kuuma kesä pakotti kuitenkin Janssonin palaamaan terveellisempään pohjoiseen, mutta ”lämpimän, hehkuvan, hurmaavan” maan jättänyt taiteilija oli silti onnellinen, että oli saanut nähdä ihanan Italian, jota tunsu rakastavansa.<sup>282</sup> Heikkokeuhkoinen Jansson ei enää toipunut Davosin ja Meranon kuuluisien parantoloiden hoidoista huolimatta, vaan hän palasi kuolemaan kotiin Ahvenanmaalle 1874. Taiteelleen omistautuneen K. E. Janssonin Rooman-kokemukset osoittavat kiinnostavalla tavalla, miten spontaaneja ja elävän kosmopoliittisia taiteilijat olivat, ja miten monenlaiset, satunnaisetkin motiivit vaikuttivat oman elämän ratkaisuihin tutkijoiden yksiviivaisesti käyttämän tyyli- tai koulukuntaluokitelun sijaan.

## ULKOKULTAISTUVA KANSA?

Osoituksena taiteen arvostuksen vakiintumisesta, siihen kohdistuneesta kasvavasta kiinnostuksesta ja sen laaja-alaisen vaikutuksen ymmärtämisestä Suomessa oli aiheeseen liittyvän lehtikirjoittelun jatkuva lisääntyminen 1860-luvulta lähtien.<sup>283</sup>

<sup>276</sup> K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 7.4.1872 Rooma, Ja35/ TKK, KKA.

<sup>277</sup> K. E. Janssonin kirje B. O. Schaumanille 3.4.1872 Rooma, Ja44/ TKK, KKA. Ei käy ilmi, miksi Düsseldorfissa olisi ollut erityisesti parempi maalata ahvenanmaalaisaiheita kuin Roomassa.

<sup>278</sup> Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 27.5.1872 Rooma, RSK, KKA.

<sup>279</sup> Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>280</sup> K. E. Janssonin kirje B. O. Schaumanille 3.4.1872 Rooma, Ja44/ TKK, KKA.

<sup>281</sup> K. E. Janssonin kirjeet C. C. Lönnbladille 7.4.1872 Rooma, Ja35 ja B. O. Schaumanille 3.4.1872 Rooma, Ja44/ TKK, KKA. Terveystään huolestunut taiteilija kieltäytyi kuitenkin lopulta kesänviettokutsusta, koska lääkäri oli suositellut enemmän Alpeja. Aurora Karamzinista ja hänen pojastaan ks. Paaskoski 2006, erit. Italiaan liittyen, 30–33.

<sup>282</sup> K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 21.6.1872 Davos, Ja36/ TKK, KKA.

<sup>283</sup> Roomansuomalaisista taiteilijoista sanomalehdistössä kirjoitettiin eniten 1870-luvulla, jolloin heitä oli myös eniten Roomassa: artikkeleita oli Walter Runebergistä ja Johannes Takasesta kummastakin hie-  
man alle 100, Robert Stigellistä ja Alina Forssmanista yli 10, Erland Stenbergistä ja Victoria Åbergistä

Niin kotimaan taidetapahtumista kuin ulkomailla työskentelevistä taiteilijoista kirjoitettiin yhä useammin pitkiä, yksityiskohtaisia kuvauksia ja myös teoskriitikoita. Muiden muassa viipurilaisessa *Ilmarinen*-lehdessä painotettiin taiteen hyvää tekevää vaikutusta:

*Ken esim. tunnokkaana on katsellut somaa maalausta tahi veistokuvaa tahi kuunnellut somaa soitantoa, laulua, tietää kyllä, että mieli siitä tyyntyy, ilostuu; tuntuu, ikäänkuin aurinko loisi säteen mielen syrjäisempiinkin nurkkiin, lämmittäen, walaisten, viihdyttäen.*<sup>284</sup>

Viipurilaiset ymmärsivätkin taiteen päälle: kaupungissa oli oma veistokoulu, paljon taiteenharrastajia etunenässään Monrepos'n kartanoa isännöivä von Nicolayn suku sekä liikemiehet Hoving ja Hackman, sekä kaupunkilaisten parissa tahtoa kannustaa nuoria taiteilijanalkuja opintielle. Viipurin seudulla taiteilijoiden suurimpana ongelmana pidettiin sitä, että Pietarin taitavat mestarit olivat niin lähellä luomassa epätasa-arvoista kilpailuasetelmaa. Toisaalta oli myös ilmeistä, että parhaat viipurilaiset ja muut suomalaismestarit saattoivat viedä teoksiaan erittäin kilpailukykyisesti myös Pietarin markkinoille, joilla arvostettiin suomalaisten työn laatua ja luotettavuutta.<sup>285</sup> Onkin kiinnostavaa, että viipurilaiset tilasivat puistonsa koristeeksi Väinämöisen patsaan nuorelta ja kokemattomalta Johannes Takaselta (8.12.1849 Ala-Urpala–30.9.1885 Rooma), kun varmasti olisi ollut nopeampaa, edullisempaa ja käytännöllisempää tilata teos pietarilaismestareilta.<sup>286</sup> Oletettavasti viipurilaisten miellissä väikkyikin patrioottisesti nimenomaan ”oman pojan” tukeminen, sillä myöhemminkin kaupunkilaiset keräsivät innokkaasti taloudellisia avustuksia tälle virolahtelaiselle kuvanveistäjätoivoille.<sup>287</sup>

Johannes Takanen oli itäsuomalainen muonamiehen poika, joka varhaisesta lapsuudestaan saakka osoitti selvää taiteellista lahjakkuutta. Hänestä myös rakennettiin tietoisesti alusta asti nimenomaan suomalaista taiteen sankaria, ja vielä 2000-luvulla pidetään tarpeellisena korostaa hänen taustaansa ”kansan parista”; Takanen esitetään aina kielitaidottomana, rivien välissä vähän hölmönä mutta tai-

---

kummastakin noin 40. Suomen sanomalehtihakemisto 1771–1890 -hakusanakortisto, KK. Erillismainintoja ja -luetteluita taiteilijoihin liittyen esim. palkinnoista ja näyttelyistä kaikkiaan lienee tuhansia.

<sup>284</sup> *Ilmarinen* 22.1.1869 no. 4.

<sup>285</sup> Wilhelm Hackmanin kirje C. G. Estlanderille 15.5.1879, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS

<sup>286</sup> Monrepos'n puistossa oli ollut Väinämöistä esittävä patsas (1831), jonka oli tehnyt tanskalainen Gott-hulf Borup, mutta vahingoittuneen patsaan tilalle haluttiin uusi, joka tilattiin Kööpenhaminassa opiskelevalta Johannes Takaselta 1871. Monrepos'sta ks. Knapas 2003.

<sup>287</sup> Johannes Takasesta on ilmestynyt hämmästyttävän vähän tutkimusta, ja ainoa monografia hänestä on Aspelinin erittäin väritetty ja epätieteellinen teos vuodelta 1888. Aspelinin subjektiivista suhtautumista kuvaa hänen kirjeensä Takaselle, missä hän kertoo, kuinka ”toivoi juuri Sinussa enemmän kuin kaikissa meidän kuvanveistäjissämme olevan miestä luomaan meille jotakin pysyvää suomalaista runomaailmasta.” Eliel Aspelinin kirje Johannes Takaselle 24.10.1879 Helsinki, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA. Takasesta on kirjoitettu muutamassa museojulkaisussa kuten Ilvas 1985 ja Räsänen – Vuori 1994. Ks. myös Kull 1994. Varsinaista tieteellistä tutkimusta Takaseen liittyen ei kuitenkaan koskaan ole tehty; tarkimmin sivuten Suvikumpu 2000. Johannes Takasen arkisto sisältää joitain kymmeniä sekalaisia, satunnaisesti säilyneitä kirjoja Takaselta ja Takaselle, ja se on sijoitettu Eliel Aspelin-Haapkyllän kokoelmaan, SKS KiA. Aspelin-Haapkyllän kokoelmassa on Takasen arkistosta erillään myös muutama Giacinta Takasen kirje ja postikortti Aspelineille. Kööpenhaminassa on säilynyt muutamia Takasen kirjoja, mutta muuten lähdetilanne ei ole erityisen valoisa.

teellisesti neroa hipovana perussuomalaisena – mieluiten häntä verrataan urheana taistelijana ruotsinkielisiin ”yläluokkaiisiin” ja helpolla selvinneisiin taiteilijoihin.<sup>288</sup> Takanen pääsi viipurilaisten avustuksella käytännössä vielä teini-ikäisenä Helsinkiin piirustuskouluun Sjöstrandin oppilaaksi, ja edelleen Kööpenhaminan taideakatemiaan jo Sjöstrandia ja Runebergia opettaneen H. V. Bissenin ja tämän pojan Vilhelm Bissenin oppiin suomalaisjatkumossa. Jo tässä vaiheessa uraansa Takanen oli Suomessa hyvin tunnettu henkilö, ja hänestä puhuttiin seurapiireissä kiinnostuneina.<sup>289</sup>

Kööpenhaminasta Takanen jatkoi opettajiensa tapaan Roomaan kiertäen Euroopan tärkeimpiä taidekaupunkeja Saksassa, Itävallassa ja Pohjois-Italiassa yhdessä tanskalaisen matkakumppaninsa Martin Galschiøtin kanssa.<sup>290</sup> Takanen sopeutui roomalaiseen taiteilijaelämäänsä nopeasti, ja hän sai paljon tovereita nuorimpien taiteilijoiden piiristä.<sup>291</sup> Hän tutustui muita suomalaistaiteilijoita enemmän myös italialaisiin, joiden parista hän löysi tulevan vaimonsa Giacinta Biavason. Poikamiehen iloista ja, kuten Takanen itsekin myöhemmin totesi, aikaansaamatontakin taiteilijaelämää viettänyt Takanen valmisteli pieniä tilaustöitä ja teki erilaisia kuvanveistoon liittyviä käsityöläistöitä kollegoilleen taloutensa tasa-painottamiseksi.<sup>292</sup> Takanen avioitui vuonna 1879 – eikä kääntynyt katoliseksi vaimon uskonnosta huolimatta.<sup>293</sup> Perheeseen syntyi kolme lasta, joista Kullervo-esikoinen kuoli vain 2-vuotiaana.<sup>294</sup>

Takasen poikamiesvuosien Roomassa hänen aisaparinaan nähtiin samanikäisen kuvanveistäjänalku Robert Stigell (14.5.1852 Suomenlinna–1.12.1907 Helsinki).<sup>295</sup> Menestyvän helsinkiläisen kivenhakkaajayrittäjän Henrik Johan Stigellin poikapuoli oli aloittanut taiteilijanuransa Pietarissa kivenhakkaajaopissa, lähtenyt muutamaksi vuodeksi merille, ja päätynt lopulta Roomaan. Ainoana suomalais-taiteilijana Stigell suoritti monivuotisen kuvanveistotutkinnon Rooman perinteikkäässä taideakatemiassa Accademia di San Lucassa.<sup>296</sup> Iloiluohtoinen ja kaikkien kanssa hyvin toimeentuleva Stigell oli Rooman skandinaavisen piirin lisäksi suosittu myös italialaisten parissa. ”Stigello & Tacanelli” kutsuttu parivaljakko

<sup>288</sup> Ks. esim. Räsänen 2000; Aspelin 1888; Aspelin 1891.

<sup>289</sup> Augusta Bergbomin kirje Walter ja Lina Runebergille 11.10.1867, WRS, HLA/ SLS.

<sup>290</sup> Galschiøt 1923, 16–19.

<sup>291</sup> Aspelinin mukaan Takanen sai Roomassa ”omituisen, perin roomalaisen tuttavapiirin”. Aspelin 1888, 112.

<sup>292</sup> ”–jos tällöiset ajat olisivat minua naimatona kohtaneet niin olisin sen ansainutkin sillä silloin en totta sanoen täyttänytään kaikkia velvollisuuksiani.” Johannes Takasen kirje Wilhelm Hackmanille 11.7.1881, Hackman Handelshuset, ÅAB.

<sup>293</sup> Kertoessaan avioitumisestaan Takanen kuvaili Stigellille, miten ”–minua papit pitävät pakanana ja kahdesti ovat minua väki voimalla yrittäneet Roman Catolliseen uskoon kastaa.” Johannes Takasen kirje Robert Stigellille 12.6.1879, Ta13/ TTK, KKA. Pappi on merkinnyt Takasen erikseen määreellä ”*luterano*” henkikirjoihin. S. Andrea delle Fratte 1880–1881, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>294</sup> Avioliittoa roomalaisen kansannaisen kanssa ei Suomessa pidetty selvästi erityisen arvossa, ks. esim. Jac. Ahrenbergin kirje Johannes Takaselle 30.6.1879, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>295</sup> Robert Stigellistä ainoa monografia on hänen poikansa Jarl Stigellin (1977) laatima suppea esitys. Jac. Ahrenberg (1914) kuvailee taiteilijatoveriaan kiinnostavasti mutta luonnollisesti varsin subjektiivisesti. Stigelliltä on säilynyt suppea biografinen kokoelma ja varsin laaja kirjekokoelma, sekä luonnoksia ja valokuvia, RSK, KKA.

<sup>296</sup> Todistukset kouluista Scuole Civiche Artieri, Scuola degli Artieri presso S. Andrea delle Fratte, R. Istituto di Belle Arti di S. Luca di Roma, Biografica, RSK, KKA.

työskenteli yhdessä vuokraamassaan ateljeessa, musisoi ja seurusteli iltaisin yhteisten toverien kanssa ja vietti muutenkin paljon aikaa toistensa seurassa. Stigell teki pieniä töitä ja palveluksia myös Walter Runebergille ja oli Runebergin perheystävä aina yhteistä joulunviettoa myöten.<sup>297</sup> Kun Stigell jatkoi uraansa Pariisiin neljän Rooman vuoden jälkeen 1876, jäi Takanen hieman orvoksi. Rooman veto-voima houkutteli Stigellin kuitenkin takaisin vielä seuraavana vuonna, jolloin yhteisessä ateljeessa syntyivät Stigellin *Wellamo* ja Takasen *Rebekka*.<sup>298</sup>

Ensimmäinen Takasen laajempaa suosiota saavuttanut teos *Venus ja Amor* (1875) oli viipurilaisen kauppaneuvos Wilhelm Hackmanin tilaus, jonka ominaisuuksia pohdittiin myös laajalti lehdistössä; hävisihän se niukasti kilpailussa senaatin palkinnosta Walter Runebergin *Psykhelle*. Usein Takasen töissä hämmästytti niiden klassillisuudesta poikkeava esitystapa, elävät asennot ja aihevalinnat ylipäättään.<sup>299</sup> Tunnetuimpia Takasen töistä ovat Roomassa valmistuneet ”naiset”: *Aino* (1876), *Rebekka* (1877) ja *Andromeda* (1882). Vaikka *Ainon* usein sanotaan herättäneen suomalaisissa järkytystä alastomuutensa vuoksi, sitä pidettiin ennen muuta ”ihanana naisena todellisuudesta”, kauniina ja elävänä, taidokkaana näytteenä kuvanveistäjän lahjoista: ”Herra Takanen on mahtava marmorin piteliä”.<sup>300</sup> Sen sijaan *Rebekka* herätti niin suurta ihastusta, että sen katsottiin lopullisesti todistavan Takasen siirtyneen oikeaksi taiteilijaksi, ja ”taideniekan olevan vapaa luottamaan ainoastaan itseensä ja todelliseen taidelahjaansa”.<sup>301</sup> Nämä itäsuomalaisen muonamiehen pojan valitsevat kolme naishahmoa edustavat kiinnostavalla tavalla länsimaisen kulttuurin kolmea kirjallista peruspilaria: kansallista kertomaperinnettä, Raamatun tarinaa ja kreikkalaista mytologiaa. Ei siis ihme, että ne tässä syvässä kolmiyhteydessään herättivät kulttuurista pääomaa ja omia korkealaatuisia taideteoksia kaipaavissa suomalaisissa niin suurta vastakaikua.

Vaikka Takanen oli kotimaassa ihailtu taiteilija, ei se näkynyt hänen taloudestaan Roomassa. Takanen perheineen eli jatkuvasti puutteessa, jota syvensi kuvanveistäjä-isän heikko terveys: sairaana ei voinut tehdä raskasta veistotyötä eivätkä teokset edistyneet. Pitkällinen velkakierre oli myös taustalla rahakatoon, sillä sitä mukaan kun Suomesta lähetettiin lisää rahaa – milloin teosten myyntituloja, milloin saatuja palkintorahoja – menivät rahat saman tien edelleen velkojille tai lainattiin edelleen vielä köyhemmille tovereille. Takasen asianhoitajat Suomessa kylästyivät hoitamaan vaikeata holhokkiaan, joka saattoi keskellä yötäkin sähköttää hätäänsä, ja jonka naisseikkailuista juoruttiin pahantahtoisesti Suomessa.<sup>302</sup> Mo-

<sup>297</sup> Ahrenberg 1914, 237–271. Robert Stigellin kirjeet H. J. Stigellille, RSK, KKA; esim. 2.5., 12.5., 27.5., 24.6., 18.8.1872; 16.11. ja 7.12.1873; 12.1., 14.4., 10.6., 7.7., 2.8., 15.10.1874; 20.10.1875, 6.2.1876.

<sup>298</sup> Stigell ei ainakaan aluksi pitänyt Pariisista, vaan hänen mielestään ”vain Louvre ja akatemit kiinnostavat, Pariisia ei voi verratakaan Roomaan, joka on paljon elävämpi ja hauskempi”. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 16.2.1877 Pariisi, RSK, KKA. Samaan näkemykseen on päätyneet myös Ahrenberg, jonka mukaan Rooma oli Stigellille ”juuri oikea työskentelypaikka”, sillä Stigell oli niin ”italialainen taiteestaan”. Ahrenberg 1914, 257.

<sup>299</sup> Ilmarinen 15.4.1876 no. 29. *Östra Finland* 29.10.1875 no. 13.

<sup>300</sup> *Hämäläinen* 31.8.1876 no. 35.

<sup>301</sup> Ilmarinen 9.10.1878 no. 81.

<sup>302</sup> Robert Lydeckenin kirjeenvaihto Takasen kanssa oli lähes pelkkää hampaiden kiristelyä, vaikka Lydecken ymmärsi, että taiteilija tarvitsi työrauhaa taloushuolista: ”Elä weikko idealissa ja etsi isnä rauha sinun sielulle--”. Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 3.8.1876, Johannes Takasen arkisto, SKS

nista suurista ja tuottoisista tilauksista ja palkinnoista huolimatta Takasen talous oli juuri konkurssin partaalla, kun voitto keisari Aleksanteri II:n monumenttikilpailussa 1884 oli muuttamassa tilanteen. Kuitenkin pian voittouutisen jälkeen saatiin Suomeen tieto Johannes Takasen kuolemasta kuumetautiin Roomassa.<sup>303</sup>

Takasen kuolema aiheutti Suomessa surun ja syyllisyyden aallon. Pahoiteltiin, ettei suomalaisneroa ollut autettu ajoissa, ja surtiin menetettyä lahjakkuutta. Suomalaisen ristiriitaiset tunnot kirjasi muistiin vainajan kanssa Roomassa ystäväystynyt runoilija J. H. Erkko, jonka runo ”Johannes Takasen johdosta” sisälsi moitteet ”ulkokultaiselle kansalle, joka hurskaana pesi kätösensä” taiteilijan kuolemasta. ”Hetken kansa” oli antanut taiteilijan ”veistää nälissään”, minkä seurauksena oli moraalinen tappio: ”jos hylkii parhaitansa, sen hengenviljat halla vie”.<sup>304</sup> Takasen kuoltua hänen vaimostaan tuli Suomessa jonkinlainen kansallisleski: valtiollisen eläkkeen myöntäminen Giacinta Takaselle ei riittänyt, vaan intohimoisimmat isänmaanystävät halusivat saada Takasen perheen Suomeen ja lapset Suomen kansalaisiksi.<sup>305</sup> Suomalaiset taiteen – ja Rooman – ystävät tukivat Takasen perhettä myös asumalla rouvan pitämässä roomalaispensionaatissa, josta tuli todellinen suomalaisten tukikohta vuosisadan vaihteessa 1800–1900.<sup>306</sup> Samalla kävijät tarkkailivat Takasen lasten kehitystä: selvästi taustalla vaikutti ajatus, että

---

KiA; ks. myös muut Lydeckenin ja Takasen kirjeet toisilleen 3.5.1873–22.5.1877, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA. Myös Jac. Ahrenberg kyllästyi nopeasti hoitamaan epäkiitollista tehtävää Takasen taloudenhoitajana, ja B. O. Schaumanin syytettyä Ahrenbergiä Takasen asioiden huonosta hoidosta tämä päätti tehdä lopun yhteistyöstä: ”*Med Takanens affärer vill jag från och med nu ingen besättning hafva. Schauman kan sjelf taga dem om hand, och lära honom konsten att skrifva fullmakter och sig sjelf att skaffa ihop penningar när sådant [epäs.] behövs.*” Jac. Ahrenbergin kirjeet C. G. Estlanderille 9.2. ja 15.2.1883 C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Sekä Ahrenberg että Lydecken hoitivat epäonnisen taiteilijan asioita kuitenkin vuosien ajan, ks. myös Jac. Ahrenbergin kirjeet Johannes Takaselle 4.2.1876–2.9.1879, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>303</sup> Senaatintorin keskelle suunnitellun monumentin patsastoimikunnan on nähty jakautuneen ”suomalaista” Takasta ja ruotsinkielistä Runebergiä kannattaviin leireihin, joista fennomaanit olisivat saaneet Takaselle pääpalkinnon ja lohdutukseksi ”svekoille” olisi Runebergille annettu tehtäväksi patsaan jalustan sivuryhmät. Kuitenkin Takasen kirjeet C. G. Estlanderille osoittavat, miten Estlander, ”piinkova svekomaani” (Räsänen 2000), oli läheisissä suhteissa ”muonamiehen pojan” Takasen kanssa, ja auttoi tätä myös mitä ilmeisimmin yksityiskohtaisesti suunnittelemaan voittoa patsasluonnosta. Johannes Takasen kirjeet C. G. Estlanderille 27.1. ja 15.2.1884 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Myös pohdinnat patsaan valmisteluun liittyen Takasen kuoleman jälkeen tuntuvat korostavan hyvin vahvasti vain taiteellisia näkökohtia. Walter Runebergillä itsellään ole ainakaan säilynyt mitään viitteitä vastakkainasetteluun. Ks. vastakkainasettelusta myös Sandqvist 1981.

<sup>304</sup> Muistivihko ”Poesie” 13.4.1889, J. H. Erkon papereita. ”1, Kl.8389, Pk. 1.III.-50”, J. H. Erkon arkisto, SKS KiA.

<sup>305</sup> ”--fastän galna patrioter här i landsbygden anse det vara synd och skam att hon [Giacinta Takanen] inte flyttar hit, eller åtminstone gör barnen till finska medborgare. De ha aldrig sett Italien de, och ana väl inte hvad det vill betyda att vara född och uppvuxen der.” K. A. Tavaststjernan kirje Walter Runebergille 18.4.1886 Parola, WRS, HLA/ SLS.

<sup>306</sup> ”Roomaan saavuiimme klo 1.10 ja vastaanottamassa asemalla oli rouva Giacinta Takanen Melinan ja Toivon kanssa. Heidän luonaan me myöskin saimme asunnon.” Eliel Aspelinin muistiinpano ”Ulko-maanmatka 16/1–16/5 1905”, Matkavaikutelmia koti- ja ulkomailta, A469, Eliel Aspelin-Haapkyllän kokoelma, SKS KiA. Mm. J. H. Erkko, J. J. Tikkanen ja monet muut asuivat rouva Takasen luona. J. H. Erkon Päiväkirja 20/1 1885–27/3 1885. Matkakuvauksia ja muistiinpanoja Italiasta, J. H. Erkon arkisto, SKS KiA. J. J. Tikkanen kirje Eliel Aspelinille 13.11.1892, Eliel Aspelin-Haapkyllän kokoelma, SKS KiA.

jos lapset osoittaisivat pienintäkään taiteellista lahjakkuutta, heistä muovattaisiin Suomen taiteen yhtäaikaisesti eksoottisin ja kotimaisin ydin.<sup>307</sup>

## YKSIMIELISYYDESSÄ VARTTUVAT VÄHÄISETKIN ASIAT

Kotimaisessa taide-elämässä vallitsi Takasen kuoleman aikoihin odottava mutta tulevaisuudenuskoinen tunnelma, kun kansallisen taidepalatsin Ateneumin odotettiin vuosien kiistelyn, ristiriitojen ja taloudellisten vaikeuksien jälkeen vihdoinkin valmistuvan. 1860-luvulla alkanut liberalismiin leviäminen ja yhteiskunnan hiljattainen vapautuminen valtiovallan ja kirkon ohjauksesta oli vaikuttanut kaikilla elämänaloilla ja myös taide-elämään vilkastuttavasti. Koulutusjärjestelmän uusiutumisen yhteydessä ammattikuntalaitos oli hiipumassa lopullisesti, ja taiteen eri aloille kaivattiin niin rakenteita kuin tekijöitä. Cygnaeus oli jo 1850-luvulla kaa-vaillut omaa taideakatemiaa, jonka professoriksi Sjöstrand olisi nimitetty, mutta vasta Estlanderin aikana toteutettiin alkuperäistä huomattavasti laajempi – ja myös runsaasti vastustusta herättänyt – suunnitelma yhteisestä taide- ja taideteollisuuskoulusta. Tukholman Slöjdskola esikuvanaan oli veistokoulu aloittanut toimintansa jo 1871 Helsingissäkin, mutta vasta oman taidepalatsin vihkimisen myötä 1887 taiteen eri instituutiot päätyivät saman katon alle: Ateneumissa toimivat Taideteollisuuskeskuskoulu, Taideteollisuusyhdistyksen museo ja Taideyhdistyksen koulu tunnuslauseensa *Concordia res parvae crescunt* takana.<sup>308</sup>

Ateneumin avautumista odotettiin myös ulkomailla opiskelleiden ja eläneiden taiteilijoiden parissa innokkaasti, sillä ulkomaisissakaan akatemioiden olosuhteet eivät yleensä olleet erityisen kehittyneitä ja käytännöllisiä. Vielä keväällä 1887 – siis samana vuonna kuin Ateneum avattiin – piirustuskoulun opettaja Sjöstrand kirjoitti Suomeen Pariisista kuvaillen sikäläisen akatemian surkeita oloja. Legendaarisessa Académie des Beaux-Artsissa työskenneltiin *edelleen* hankalakäyttöisten öljylamppujen valossa, ja usein piti selvitä kokonaan ilman muuta valaistusta kuin päivänvalo. Vain antiikkipiirtämiseen uhrattiin sähkövaloa, mutta opetusluokka oli niin ahdas, että seinä vasten asetetut oppilaiden työkansiot, portfoliot, tukkivat kaikki paikat. Siten ensi kertaa yksinomaan kuvanveiston tarpeisiin suunnitellut työtilat viimeistä kehityksen sanaa edustavassa Ateneumissa tuntuivat todella houkuttelevilta.<sup>309</sup> Eurooppalaiset taideakatemit alkoivatkin jäädä 1800-luvun teknisessä kehityksessä helposti jälkeen, kun vuosisatoja vanhat ope-

<sup>307</sup> ”[Takasen] Lapset tietävät liian vähän elämästä ja sivistysoloista. Melina ei lue mitään, eikä hänellä ole tuttavuuksia enemmän sivistyneissä piireissä. Tuskin käy hän konserteissa. Ei hänellä ole ollenkaan käsitystä taiteesta. Sillä tavoin hänestä ei helpostikaan voi taiteilijaa tulla.” Eliel Aspelinin muistiinpano ”Ulkomaanmatka 16/1–16/5 1905”, Matkavaikutelmia koti- ja ulkomailta, A469, Eliel Aspelin-Haapkyllän kokoelma, SKS KiA.

<sup>308</sup> Estlander kuvaili norjalaiselle taidekriitikko Dietrichsonille vuonna 1875 suunnitelmiaan, miten Ateneumin alaisuuteen oli tarkoitus yhdistää eri taideopetustoimintoja kuten veistokoulu (mikä sana oli Estlanderin mielestä naurettava), ja liittämään siihen myös taideteollisuuden näyttelytila; hän ei kuitenkaan uskonut suunnitelman toteuttamiseen sen kalleuden vuoksi. C. G. Estlanderin kirjekopio Lorenz Dietrichsonille 15.9.1875 Helsinki, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS. Taideteollisuuskoulun historiaa ks. Huovio 1998. Ateneumista ks. esim. Levanto 1991.

<sup>309</sup> C. E. Sjöstrandin kirje C. G. Estlanderille 22.4.1887 Pariisi, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS.

tustilat eivät pystyneet kilpailemaan modernien edellytysten ja kasvavien opiskelijamäärien kanssa.<sup>310</sup>

Ateneumin uudenaikaisista kuvanveistoateljeista tuli heti suosittuja, ja ensimmäisen vuoden aikana siellä ehti valmistua mitä patrioottisimpia teoksia: Helsingin ylioppilastalon julkisivun syvennyksissä dynaamisesti kantelettaan soittava *Wäänämöinen* ja Sampo kuvaavaa auraa takova *Ilmarinen* (1888) olivat kuvanveistäjä Robert Stigellin Ateneumissa muotoilemat.<sup>311</sup> Ylioppilastalon merkitysmailman täydennyttä näillä kalevalaisilla tunnuskuvilla tämä ”isänmaan toivoilleen pystyttämä” rakennus symboloi kaikin mahdollisin tavoin suomalaisen tieteen, taiteen ja sivistyksen liittoa. Vaikka hänen isänmaalliset Kalevala-veistoksensa olivat pidettyjä, Stigell ei koskaan saavuttanut aivan täydellistä taiteellista läpimurtoa. Hän työskenteli vuosia Pariisissa ja Helsingissä, missä hänelle syntyi myös poika Jarl toisesta avioliitostaan. Erityisesti realistisen suuntauksen varhaisimpiin suomalaisveistoksiin kuuluvasta *Haaksirikkoiset*-teoksestaan<sup>312</sup> (1898) tunnettu Stigell teki lukuisia rakennusveistoksia pääkaupunkiin ja jatkoi myös isäpuolensa kivenhakkaajaliikkeen toimintaa.<sup>313</sup> Samanlaiseen taiteilijamaaineeseen kuin Johannes Takanen hän ei yltänyt, mutta toisaalta häntä palkittiin huomattavilla kunnianosoituksilla aina Ranskan kunnialegioonan ritariutta myöten – ja arvostettiin koko elämänsä ajan hyvänä taiteilijakollegana ja iloisenä ystävänä.

Ystävyyttä ja kollegiaalisuutta ei kuitenkaan tunnettu roomansuomalaisten piirissä 1870-luvulla kuvanveistäjä Erland Stenbergiä (21.9.1838 Orimattila–13.1.1896 Helsinki) kohtaan.<sup>314</sup> Muiden Roomassa asuvien suomalaistaiteilijoiden kommentteista käy ilmi, että kaupunkiin saapunut Stenberg lainasi kaikilta rahaa niin skandinaavien piirissä kuin ravintoloissa, ja riitauduttuaan monien kanssa lähti Firenzeen maksamatta velkojaan.<sup>315</sup> Itse Stenberg väitti kaiken olevan vain pahaa puhetta, mutta kovin monilukuiset viitteet päinvastaisesta tuntuisivat kielivän toisin.<sup>316</sup> Stenberg jatkoi velaksi elämistä myös Roomasta lähdettyään, sillä Suomessa hänen teoksensa pakkohuutokaupattiin velkojen maksamiseksi – taiteilija itse antoi kuitenkin jälleen kuvan, että kyseessä oli häntä kohtaan tehty vääryys.<sup>317</sup>

Tämä Walter Runebergin ikätoveri, orimattilalaisen suutarin poika oli päätenyt taiteilijan uralle vasta myöhemmällä iällä 1860-luvun lopussa, ja lyhyiden

<sup>310</sup> Taideakatemioiden murroksesta ks. Nicosia 2000.

<sup>311</sup> *Finland* 27.10.1888 no. 252; *Wiborgsbladet* 6.3.1888 no. 55.

<sup>312</sup> *Haaksirikkoisista* ks. Mononen 1998.

<sup>313</sup> Lindgren 2007c.

<sup>314</sup> Stenbergiä ei ole tutkittu lainkaan eikä hänestä ole juuri kirjoitettu lukuun ottamatta Lindgrenin mainintoja, Lindgren 2000, 20, 27, 80. Yleisesti ks. Lindgren 2007b. Yksityiskohtaisimmin Stenbergin Rooman-aikaa sivutaan tutkimuksessa Suvikumpu 2000. Lähteitä Stenbergiä koskien on todella vähän, ja hänen omia kirjeitään on säilynyt vain muutamia, TKK, KKA.

<sup>315</sup> Walter Runebergin kirje B. O. Schamanille 26.9.1875 Perugia ja 12.3.1876 Rooma, Ru115 ja Ru117/ TKK, KKA. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 22.4.1876 Rooma, RSK, KKA.

<sup>316</sup> Erland Stenbergin kirjeet Zacharias Castrénille 21. ja 26.9.1876 München, St471 ja St472/ TKK, KKA. Stenberg vaati myös muita huomattavasti korkeampia summia teoksistaan, kuten Franzénin patsaasta oululaisilta: ”*Stenberg tyckes låtit Uleåborgarne betala rundligt.*” Eliel Aspelinin kirje C. G. Estlanderille 5.11.1883 Helsinki, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>317</sup> *Keski-Suomi* 5.8.1886 no. 31.

opiskelujen jälkeen Tukholmassa, Kööpenhaminassa sekä Münchenissä hän päätyi Roomaan keväällä 1874. Hän oli opiskellut Jyväskylän seminaarissa, ja jyväskyläläiset halusivat auttaa taiteilijaa Rooman-matkalle keräämällä hänelle varoja arpajaisilla.<sup>318</sup> Nähtävästi Stenberg seurasi Roomassa joitakin luentoja Ranskan taideakatemiasa, ja hänen ateljeessaan vieraili myös San Luca -akatemian professori Emil Wolff.<sup>319</sup> Stenbergiä on pidetty tärkeänä suomalaisen kuvanveiston kehityksessä, koska hänen sinänsä varsin harvalukuiset teoksensa liittyvät kauteen, jolloin akateeminen kuvanveisto oli Suomessa vasta nupullaan. Hän teki myös ajankohtaisia teoksia kuvaamalla kalevalaista Ainoa teoksissaan 1870-luvulla ja muotoilemalla varhaisimman Aleksis Kiven muistomerkin.<sup>320</sup> Omana aikanaan lehdistössä tiuhaan esiintynyt Stenberg on unohtettu sittemmin käytännöllisesti katsoen kokonaan eikä hänen teoksiaan juuri tunneta – tai tunnisteta hänen tekemikseen, vaikka esimerkiksi hänen muotoilemansa runoilija Franz Mikael Franzénin muotokuva oli aikoinaan kansallinen merkkitaipaus.<sup>321</sup>

Samaan kuvanveiston nousukauteen liittyy myös Suomen ensimmäinen akateemisesti koulutettu naiskuvanveistäjä Alina Forssman (4.6.1845 Lohja–23.3.1899 Berliini), joka asui Roomassa monilukuisimman suomalaistaiteilijoiden siirtokunnan aikana 1873–1875 yhtäaikaan Runebergien, Stigellin, Takasen ja Stenbergin kanssa.<sup>322</sup> Syystä tai toisesta Forssmanin myöhemmälle kollegalle Eveliina Särkelälle on sittemmin annettu ensimmäisen suomalaisen naiskuvanveistäjän titteli, vaikka Forssman oli urallaan paitsi varhaisempi myös kansainvälisempi ja omana aikanaan hyvinkin tunnettu.<sup>323</sup> Forssman sai peruskoulutuksensa veistokoulussa Tukholmassa (Slöjdskolan i Stockholm) kuvanveistäjäprofessori Frithiof Kjellbergin, Walter Runebergin Rooman-aikaisen hyvän ystävän johdolla.<sup>324</sup> Forssmanista toivottiin kotimaassa uutta taiteellista lupausta, ja hänelle myönnettiin senaatin matka-apuraha, jonka turvin hän saattoi matkustaa Roomaan.

Forssman työskenteli Roomassa aluksi Walter Runebergin ateljeessa, missä hän valmisti tälle muutamia pieniä työtehtäviä. Runebergit olivat odottaneet Forssmanilta seuraa Lina Runebergille, mutta pettyivät pahasti, kun itsenäinen

---

<sup>318</sup> *Morgonbladet* 1.4.1874 no. 75.

<sup>319</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, TKK/ He296; Erland Stenbergin kirje Zacharias Cajanderille 21.9.1874, TKK/St471, KKA.

<sup>320</sup> Lindgren 2007b.

<sup>321</sup> Oulussa paljastetusta Franzénin rintakuvasta on kopio Helsingin yliopiston päärakennuksen portaikossa ns. vanhalla puolella.

<sup>322</sup> Alina Forssman kirjoitti itse nimensä tässä muodossa, mutta hänestä käytetään eri nimimuotoja kuten mm. Aline Forsman. Forssmanista yleisesti ks. Konttinen 2004, jonka tiedot ovat pitkälti samat kuin Forssmanista kertovassa lehtiartikkelissa ”*En bortglömd konstnärinna*”, *Finland* 12.11.1885 no. 263. Forssmanista ei ole tehty tieteellistä tutkimusta häntä sivuavaa Malmströmin (1987) artikkelia lukuun ottamatta. Forssmaniin liittyviä lähteitä on vain vähän, samoin häneltä säilyneitä taideteoksia. Walter Runebergin ja Robert Stigellin kirjeissä hänestä on mainintoja, ja hänen itsensä kirjoittamia kirjeitä on säilynyt muutamissa eri pohjoismaisten arkistojen kokoelmissa kuten Göteborgissa ja Osllossa.

<sup>323</sup> ”Ensimmäiseen kuvanveistäjättäreemme” viitattiin kotimaan sanomalehdissä ainakin jo 1873, ks. *Helsingfors Dagblad* 3.5.1873 no. 118.

<sup>324</sup> Alina Forssman palkittiin Tukholman veistokoulun vuosijuhlassa erinomaisesta menestyksestään jo vuoden opintojen jälkeen, *Åbo Underrättelser* 9.6.1870 no. 87. Lehdissä kerrottiin myös tämän Kjellbergin oppilaan valmistaneen muotokuvan tanskalaisesta laulajatar Signe Hebbestä, josta tehtiin kööpenhaminalaisessa terrakottapajassa onnistunut veistos. *Hufvudstadsbladet* 10.9.1871 no. 210.

nuori kuvanveistäjätär ei sopeutunut Runebergien elämäntyyliin. He arvostelivat Forssmania kitkerästi esimerkiksi siitä, että tämä lähti kuuluisan tanskalaisen näyttelijättären Johanne Louise Heibergin kanssa Napolin seudulle kesän viettoon.<sup>325</sup> Suomesta käsin roomansuomalaisia seuraava Fredrika Runeberg arvosteli Forssmania myös tiukasti tämän kouluttamattomuudesta, josta hän syytti nuoren naisen oletettuja fennomaanivanhempia.<sup>326</sup> On kiinnostavaa, ettei Fredrika Runeberg suhtautunut lainkaan samalla, suorastaan hyökkävällä tavalla vaikkapa Robert Stigelliä tai Johannes Takasta kohtaan näiden oppimattomuuden vuoksi.

Forssman matkusti nähtävästi taloudellisen tilanteensa vuoksi pois Roomasta Kööpenhaminaan yhdessä rouva Heibergin kanssa, mutta valitti siellä Pohjolan kylmyyttä ja haikaili takaisin Roomaan.<sup>327</sup> Hän ei koskaan palannut enää pysyvästi Suomeen, vaan asui loppuelämänsä ympäri Pohjois-Eurooppaa Göteborgissa, Kööpenhaminassa, Weimarissa, Berliinissä ja Bergenissä.<sup>328</sup> Hän opiskeli Kööpenhaminassa ainakin professori J. A. Jerichaun johdolla, jota kunnioitti selvästi suuresti, ja toivoi saavansa tältä loppusilauksen tyyliin.<sup>329</sup> Hän pyrki esittelemään teoksiaan myös eri pohjoismaisissa näyttelyissä, joista oli paremmat mahdollisuudet löytää ostajia kuin vain kotimaan pienten taiteesta kiinnostuneiden piirien keskuudessa.<sup>330</sup> Nähtävästi juuri tämän vuoksi Forssmanilta ei tunneta kovin montaa teosta, kun monet niistä ovat päätyneet alunperinkin Suomen ulkopuolelle.<sup>331</sup> Forssman on kiinnostava, outo lintu suomalaisessa taiteilijamaailmassa. Roomansuomalaisessa yhteisössä hän osoitti naistaiteilijan aseman olleen miespuolisten kollegoiden keskuudessa hyvin tasaveroinen, mutta taiteilijoiden vaimot ja äidit suhtautuivat naistaiteilijoihin aivan eri kriittisyydellä kuin miehiin.

Samaan 1800-luvun varhaisten naistaiteilijoiden vielä vakiintumattomaan ja sosiaaliselle arvostelulle alttiiseen joukkoon kuului myös taidemaalari Victoria Åberg (23.2.1824 Loviisa–15.7.1892 Weimar), joka Forssmanin tavoin herätti ristiriitaisia tunteita Runebergin perheessä, niin Suomessa kuin Roomassa. Fredrika Runeberg leimasi tämän aikanaan harvinaisen ja hyvin lahjakkaan suomalaisen naistaiteilijan kylmäksi oman edun tavoittelijaksi, vaikka oli omien sanojensa mukaan ollut tukemassa Åbergia taiteen polulle. Yleensä naisten asemaa puolustaneelta

<sup>325</sup> Alina Forssmanin kirjeet Robert Stigellille 24. ja 27.4.1875, RSK, KKA.

<sup>326</sup> Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 11.–13.12.1873, Runeberg 1971, 413.

<sup>327</sup> Alina Forssmanin kirje Fredrik Cygnaeukselle 15.6.1876, Fo189/TKK, KKA. Alina Forssmanin kirje Robert Stigellille 18.6.1876, RSK, KKA. J. L. Heibergin kirje A. F. Kriegerille 26.7.1876 Kööpenhamina, Heiberg 1915, 275.

<sup>328</sup> Forssmanin ulkomaanoleskelusta ks. esim. *Hufvudstadsbladet* 10.3.1878 no. 59; 18.7.1880 no. 164; *Åbo Posten* 9.11.1877 no. 34; *Finland* 12.11.1885 no. 263. Weimarilaisessa sanomalehtiartikkelissa nuorta kuvanveistäjäätärtä ylistettiin taitavaksi ja ahkeraksi, ja hänen ateljeessaan käynyt reporterteri kirjoitti taiteilijattarelta odotettavan vielä paljon, *Deutschland* 31.10.1885. Hänellä oli ulkomailla myös oma ystäväverkostonsa, joka ulottui moneen maahan ja kansallisuuteen. Ks. esim. Alina Forssmanin kirje herra Fr. Hegelille 3.2.1879 Bergen, Brev till Fr. Hegel, KBK. Ks. myös Alina Forssmanin kirjeet C. G. Estlanderille 8.9.1879 Bergen; 30.3.1880 Berlin; 4.11.1885 Weimar, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS.

<sup>329</sup> Alina Forssmanin päiväamäätön kirje J. A. Jerichaulle, Brev till Jens Adolf Jerichau, KBK.

<sup>330</sup> Alina Forssmanin sähke Sven Adolf Hedlundille 14.5.1878 Kööpenhamina, Nord. korresp., GUB. *Helsingfors Dagblad* 3.11.1876 no. 300. *Morgonbladet* 7.11.1876 no. 259.

<sup>331</sup> Toisaalta Suomessakaan esiteltujen teosten kohtaloita ei tiedetä, kuten esimerkiksi lehdessä mainittuja Marcus Aureliuksen ratsastajapatsaan tai Benvenuto Cellinin vaasien mukaan tehtyjä kopioita, *Helsingfors Dagblad* 3.5.1873 no. 118.

Fredrika Runebergiltä kommentit olivat varsin hämmästyttäviä, joten taustalla lienee enemmän kuin rivien välistäkään voidaan lukea.<sup>332</sup> Åbergin koko elämää leimasikin hänen katkeruutensa suomalaisia arvostelijoitaan kohtaan, joille hän pyrki osoittamaan menestystään Euroopassa. Taiteilijatar otettiin ilmeisen hyvin vastaan saksalais- ja italialaiskaupungeissa, mutta kotimaassa kansainväliseen menestykseen ei tahdottu uskoa.<sup>333</sup>

Victoria Åberg luetaan suomalaisissa taidehistorian esityksissä Janssonin tavoin düsseldorfilaiseen koulukuntaan, sillä hän opiskeli Saksan taidekaupungeissa vuosien ajan 1860–1880-luvuilla.<sup>334</sup> Ulkomaille pääseminen ei ollut kuitenkaan itsestään selvyys varattomalle Åbergille. Taiteilijatar joutui aluksi rahoittamaan elämänsä ja työskentelynsä toimimalla opettajana Helsingin ruotsalaisessa tyttökoulussa 1840–1860-luvuilla. Taiteellisen kehityksen myötä ystävät alkoivat ostaa Åbergilta tauluja, jotta hän pääsisi ulkomaille – samalla harmiteltiin hänen taloudellisia esteitään taiteellisen uran tiellä.<sup>335</sup> Åbergilla oli kuitenkin kotimaassa vaikutusvaltaisia tukijoita, jotka auttoivat häntä taiteilijattaren eksentrisenä ja vaikeana pidetystä luonteesta huolimatta.<sup>336</sup>

Maaliskuussa 1869 Victoria Åberg matkusti Italiaan, mistä alkoi hänen monivuotinen edestakaisin matkustamisensa Italian, Weimarin ja Helsingin välillä. 1870-luvun alkupuolen Åberg asui lähinnä Roomassa ja Firenzessä vaihtaen kaupunkia ilmeisen riippumattomasti asunnoista ja ateljeista.<sup>337</sup> Vaikka arvostelut italialaisissa ja saksalaisissa lehdissä olivat kiittäviä, ei taiteilijatar luottanut kotimaan kriitikoiden ymmärrykseen: hän saattoi esimerkiksi pyytää Roomassa asunutta ystävätärtään Aline Bremeriä käymään luonaan arvioimassa viimeisintä työtään, ”josko se voisi miellyttää yleisöä siellä kotona”.<sup>338</sup> Rooman taiteilijapiireissä Åbergin taiteeseen suhtauduttiin vaihtelevasti: häneltä ostettiin teoksia, ja moni taiteilija ylisti niitä mutta esimerkiksi Walter ja Lina Runebergiä hänen tyyliinsä ei miellyttänyt. Kun neiti Hansen ylisti Åbergia lahjakkaimmaksi Rooman pohjoismaalaisista taidemaalareista, Lina Runeberg kommentoi ytimekkäästi: ”Miten naiset voivatkin olla hulluja!”<sup>339</sup> Victoria Åberg jatkoi kosmopoliittista taiteilijaelä-

<sup>332</sup> Fredrika Runebergin kirjeet Walter Runebergille 16.8.1871 ja 21.5.1872, Runeberg 1971, 349–351, 379–381.

<sup>333</sup> Menestystä osoittavat mm. monet suositukset, arvostelut ja palkinnot, ks. esim. Juutilainen 1992, 16–20.

<sup>334</sup> Victoria Åbergia on tutkittu jonkin verran, ja perusteellisimmin lähteisiin – valitettavasti suurelta osin tuntemattomaan yksityiskokoelmaan kuuluviin – nojaava tutkimus on Juutilaisen (1992) artikkeli. Yksityskokoelman ilmeisen monilukuisten kirjeiden lisäksi Åbergilta on säilynyt vain yksittäisiä kirjeitä hajanaisesti. Hänen vaatimattomassa omassa kokoelmassaan on vain nuoruudenaikainen muistikirja-albumi, Victoria Åbergin kokoelma, KK.

<sup>335</sup> Natalia Castrénin kirje Walter Runebergille 15.7.1863, WRS, HLA/ SLS.

<sup>336</sup> Ks. esim. Zachris Topeliuksen kirje C. G. Estlanderille 30.6.1867 Uusi Kaarlepeyy, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>337</sup> Åbergin elämästä Roomassa tiedetään vain vähän. Firenzessä hän sai apua ja asunnon sekä ateljeen venäläis-suomalaiselta maalarilta Vladimir Svetschkoffilta. Juutilainen 1992, 18–19.

<sup>338</sup> Victoria Åbergin kirje Aline Bremerille 27.7.1872, VIII Aline Bremers samling, WRS, HLA/ SLS. Ulkomaiset myönteiset arvostelut noteerattiin myös kotimaan lehdistössä, esim. *Åbo Underrättelser* 6.7.1872 no. 101; *Vikingen* 19.3.1873 no. 23; *Helsingfors Dagblad* 18.3.1873 no. 75.

<sup>339</sup> Esim. neidit Thora ja Ernestine Hansen ostivat kumpikin Åbergilta maalaukset, Castell dell’Uovon 600 frangilla ja ”toisen kuunvalomaiseman” 300 frangilla, mikä ilahdutti suuresti Åbergia tukeneita suomalaisneitejä Aline Bremeriä ja Augusta Hisingeriä. Aline Bremerin kirje Augusta Hisingerille 1.6.1870

määnsä palaamatta enää koskaan pysyvästi Suomeen. Hänen teoksensa, joista suuri osa oli italialaisaiheisia 1880-luvullakin, saivat kotimaassa kritiikkiä ”kuivina” – elämä saksalaisissa taidekaupungeissa oli siis Åbergin valitsema vaihtoehto aina kuolemaansa asti vuonna 1892.<sup>340</sup> Eräänlaisena kuvallisena Italia-runoilijana, *Rom-Dichtungin* maalariedustajana Åberg rinnastuu vuosisadan alun maanmieheensä Alexander Lauréukseen: molemmat ovat ääripäitä 1820-luvulta 1880-luvulle ulottuvassa kaaressa taidemaalareita kuvaamassa Roomaa omintakeisella, aikanaan yhtä paljon hämmästyttä kuin ihastusta herättäneellä tyyllillään.

## ROOMAAN VAIKKA RYÖMIEN

Itsestään selvästi 1800-luvulla oli paljon myös sellaisia suomalaistaiteilijoita, jotka eivät koskaan päätyneet Roomaan asti. Kuuluisat varhaiset taidemaalarit kuten Werner Holmberg, von Wrightin veljekset ja Alexandra Frosterus(-Sältin) opiskelivat ja työskentelivät muissa eurooppalaisissa taidekeskuksissa Tukholmasta Düsseldorfiin – missä monipuoliset kansainväliset vaikutteet ja esikuvat olivat myös itsestään selviä. Moni suomalaistaiteilija kaipasi Roomaan koko sydämostään, mutta toive matkasta ei koskaan toteutunut. Esimerkiksi Alina Forssmanin aikalainen, lahjakas naiskuvanveistäjä Eveliina Särkelä yritti matkustaa Kööpenhaminan opintojensa jälkeen Roomaan, mutta rahat loppuivat kesken, ja pettynyt taiteilija joutui palaamaan jo Berliinistä kotimaahan.<sup>341</sup> Kuuluisin Roomaan rakastunut suomalaistaiteilija, joka ei milloinkaan päässyt unelmiensa kohteeseen, lienee Alexander Lauréuksen aikalainen Gustaf Wilhelm Finnberg. Tukholmaan lopulta tyytyneen Finnbergin kerrotaan vakuuttaneen: ”Roomaan minun täytyy päästä vaikka ryömien!”<sup>342</sup>

Oma lukunsa suomalaisen taiteen ja suomalaistaiteilijoiden Rooman-kohtaamisen historiassa ovat ne myöhäisemmät naistaiteilijat, jotka asuivat pitkiä aikoja Firenzessä tai muualla Pohjois-Italiassa vuosikautia tai jopa suuren osan elämäänsä 1800–1900-lukujen vaihteen molemmin puolin. Silloin tällöin myös Roomassa asuneet Ellen Thesleff, Ada Thilén ja Ida Silfverberg,<sup>343</sup> sekä Ellen Favorin, Elin Danielsson-Gambogi ja Amelie Lundahl muodostavat kiinnostavan sisarkunnan, jonka Italia-suhdetta taiteilijaryhmänä ei ole toistaiseksi tutkittu.<sup>344</sup>

Samankaltaisia toistaiseksi tuntemattomia Rooma-tarinoita voisivat kertoa myös taidemaalari Sigfrid August Keinänen ja kuvanveistäjä Magnus von Wright

---

Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS. Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 8.8.1870 Capri, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>340</sup> Juutilainen 1992, 20–21.

<sup>341</sup> Malmström 1987, 49.

<sup>342</sup> ”*Jag måste få komma till Rom om jag så skall krypa dit.*” Nervander 1900, 231.

<sup>343</sup> Bäcksbäck mainitsee nämä kolme taiteilijataria Thesleff-tutkimuksessaan, Bäcksbäck 1955, 22. Erityisesti Thesleff asui käytännössä enemmän Italiassa kuin missään muualla; hän matkusti taajaan edestakaisin Suomen ja Italian välillä sekä ympäri Italiaa. Bäcksbäck 1955, 23, 28–29, 33–34, 40–41, 45, 58, 60, 73, 87–88, 101. Silfverbergistä ks. myös Malmström 1987, 46.

<sup>344</sup> Riitta Konttinen on tutkinut samaisia suomalaisia naistaiteilijoita, mutta hänen tutkimustensa rajauksen vuoksi lukija voi saada virheellisen käsityksen, että kyseiset taiteilijat matkustivat vain Ranskassa. Ks. Konttinen 1988 ja Konttinen 1991.

(nuor.), joiden Rooman-matkasta tiedetään mutta yksityiskohtia tunnetaan kovin vähän. Kuvanveistäjä Magnus von Wright on kiinnostava hahmo, joka työskenteli 1800-luvun lopulla kivenhakkaajana Helsingissä tehden erilaisia tärkeitä kopio- ja muita töitä kuuluisimmille taiteilijoille. Hän asui Roomassa ja Pohjois-Italiassa ainakin vuonna 1876, jolloin Zachris Topelius tapasi hänet ahkeruudessa Firenzessä, yhdessä sinne Roomasta matkustaneen Erland Stenbergin kanssa. Kuopiolaissyntyinen käsityöläinen S. A. Keinänen puolestaan kouluttautui pohjoismaisissa taideakatemioiden ja päätyi lopulta matkoillaan Roomaankin 1880-luvulla. J. J. Tikkasen vaimon Lillyn mukaan ”Keinästä pidettiin Roomassa kovasti, ja hän on mukavan näköinen”.<sup>345</sup>

Lisänsä suomalaisten Rooman-kohtaamiseen tuovat ne monilukuiset matkustavaiset, jotka eivät taiteilleet Roomassa, mutta osallistuivat niin kaupungin taide-elämään kuin suomalaisen ”Rooma-puolueen” tarinoiden rikastuttamiseen kotimaassa. Suomalaismatkustavaisia on riittänyt Roomassa tiedemiehistä arkkitehteihin ja runoilijoista muusikoihin. Omat romanttisen dramaattiset episodinsa Roomassa liittyvät muiden muassa taidemaalari Albert Edelfeltin sairaalaiseen kevääseen 1876, Suomesta poliittisista syistä karkotetun runoilijan Karl Wetterhoffin viihtymiseen kaupungissa 1870-luvulla, sotilaana Espanjan sisällissotaan, Kreikan vapaussotaan ja Puolan kapinaan osallistuneen A. M. Myhrbergin suosiioon pohjoismaalaisessa yhteisössä 1860–1870-luvuilla ja valtiomies-seikkailija Becker-Beyn vierailuihin kotikaupungistaan Napolista. Suomalaisten Rooma-suhde on tietysti itsestään selvästi merkittävästi pelkkää kuvataiteilijaraapaisua syvempi, mutta kuvataiteilijoiden kautta vuorovaikutuksen jatkumo on selkeämmin nähtävissä.

Kaikkia suomalaisia kuvataiteilijoita 1800-luvulla yhdistää matkustaminen ulkomaille. Käytännössä yksikään taiteilija ei jäänyt vain kotimaan oppien ja vaikutelmien varaan, vaan jokainen päätyi urallaan elämään myös ulkomaille. Suurin osa Roomaan päätyneistä taiteilijoista asui elämänsä aikana myös muissa eurooppalaisissa taidekaupungeissa. Vuosisadan alkupuolella oli taideakatemioiden määräysten mukaisesti tapana viettää ensin kurinalaista oppiaikaa Pariisissa, mistä teknisen kehityksen myötä oltiin ”valmiit” siirtymään Rooman vaikutteiden äärelle.<sup>346</sup> Vuosisadan jälkipuolella puolestaan moni taiteilijoista muutti vasta Rooman jälkeen Pariisiin tai muihin taidekeskuksiin; useat suomalaistaiteilijat myös haudattiin viimeiseen kotikaupunkiinsa kaukana isänmaasta. Kiinnostavaa on, että ensin Roomassa eläneet taiteilijat muodostivat tärkeän ytimen myös Pariisiin 1800-luvun lopulla kerääntyneessä pohjoismaalaisten taiteilijoiden piirissä. Roomassa rakentuneet vahvat ystävyysuhteet ja verkostot pitivät myös muissa kaupungeissa, ja Roomassa olleet taiteilijat olivat luontevia keskushahmoja usein

---

<sup>345</sup> Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 11.5.1876 Firenze, WRS, HLA/ SLS. Lilly Tikkasen kirje Walter Runebergille 6.2.1888 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>346</sup> Kungliga Akademiens för de fria konsternas Protokoll 23.11.1857, § 3, Protokoll & Handlingar, AFK, sit. Björk 2003, 214.

hieman varttuneempina ja kokeneempina kuin nuoremmat, ensi kertaa ulkomaille Pariisiin saapuvat kollegansa.<sup>347</sup>

1800-luvun jälkipuolen suomalaistaiteilijoita yhdistävät myös talouteen ja käytännön järjestelyihin liittyvät seikat: Taideyhdistys auttoi taiteilijoita stipendien lisäksi myös järjestämällä näyttelyitä, teoskuljetuksia ja -välitystä. Se oli suureksi avuksi ulkomailla asuville taiteilijoille, jotka tiesivät voivansa tarpeen tullen kääntyä yhdistyksen intendentin tai muiden johtohahmojen puoleen. Taloudellista tukea taiteilijat saivat kuitenkin hyvin paljon myös muuten kuin Taideyhdistyksen kautta. Yksityisillä mesenaateilla ja taiteilijoiden kotiseutujen kulttuurimyönteisyydellä oli suuri merkitys. Onkin mahdollista, että monissa tutkimuksissa on ylikorostettu julkisia, Taideyhdistyksen ja senaatin myöntämiä avustuksia: ainakin roomansuomalaisille taiteilijoille tärkeimpiä taloudellisen avun muotoja olivat oman paikkakunnan asukkaiden keräämät yhteisavustukset, joiden turvin taiteilijat pääsivät alun perin lähtemään ulkomaille opiskelemaan eli urallaan välttämättömään kehitysvaiheeseen. Vain todella harva roomansuomalaisista taiteilijoista – kenties vain R. W. Ekman ja Robert Stigell – oli sellaisia, joita ei tuettu tällaisin kansalaiskeräyksin; hekin saivat taloudellista tukea muualta. Käytännössä kaikilla taiteilijoilla oli myös kotimaassa oma ”asiamies”, ystävä tai sukulainen, joka oli henkilökohtaisesti vastuussa käytännön rahaliikenteen hoitamisesta, stipendien lunastamisesta, teosten välittämisestä ja ripeästä toiminnasta taiteilijan talouden pelastamiseksi vaikka keskellä yötä.

Roomaan matkustaneiden suomalaistaiteilijoiden elämänkaaria seurattaessa tulee tarkasteltavaksi koko suomalainen yhteiskunnallinen elämä ja sen kehitys 1800-luvulla – siis liike ”sivistysbarometrillä”. Vuosisadan alun käsityöläisyyttä hiovasta yksilöllisestä mutta myös yksittäisestä ammattitaiteilijana toimimisesta siirryttiin vuosisadan puolenvälin taidejärjestelmän syntyyn, joka luonnehtii koko lopun vuosisadan taide-elämää. Suomalaista taidepolitiikkaa 1800-luvulla on tulkittu instituutioidensa ja sivistyneistön roolin kautta. Hitaasti ja monin tavoin vajavaisesti modernisoituneessa yhteiskunnassa kuvataidetta pyrittiin ohjaamaan opetuksen, julkisten taideostojen, taloudellisen tuen ja näyttelyiden kautta, joista määräsivät harvainvaltaisesti johdetut instituutiot, kuitenkin ilman kansallisen taideakatemian autoritääristä vaikutusvaltaa.<sup>348</sup> Taiteen johtohahmot puolestaan kuuluivat sivistyneistöön, jonka on tulkittu olleen Suomen erikoisesta, yhteiskunnallis-poliittisesta tilanteesta johtuen poikkeuksellisen myötämielistä ja patriarkaalis-byrokraattista. Nämä ominaisuudet puolestaan ovat edelleen ominaisia suomalaiselle kulttuuri- ja poliittiselle elämälle sekä ”suomalaisuuden” konseptille laajemminkin.<sup>349</sup> Modernin yhteiskunnan juuret löytyvätkin 1800-luvulta, ei vähiten aikakauden aatteille syntyneistä yhteisöllisistä instituutioista ja taloudellis-

---

<sup>347</sup> Tämä koskee nimenomaan laajasti kaikki pohjoismaalaisia taiteilijoita mutta myös suomalaisia. Esim. Walter Runeberg, Robert Stigell ja runoilija Karl Wetterhoff olivat tärkeitä hahmoja pariisilaisessa taiteilijayhteisössä, jossa he tunsivat laajasti pohjoismaalaisia kulttuurihenkilöitä Ibsenistä Björnsoniin ja Brandesista Lieen Rooman-vuosiltaan.

<sup>348</sup> Sevänen 1998, 303; Reitala 1973, 2.

<sup>349</sup> Alapuro 1994, 67–69.

teknisen kehityksen synnyttämistä mahdollisuuksista. Taiteilijatarinoissa heijastuu suomalaisen moderniteetin kehitys.

Suomalaistaiteilijat Roomassa 1800-luvulla muodostavat kiinnostavan kollektiivin: vain harvat taiteilijoista olivat Roomassa yhtäaikaa, mutta jatkumo taiteilijasta toiseen on hyvin konkreettinen. Roomalaisvaikutusta välitettiin suoraan opettaja-oppilas -suhteen kautta ja välillisesti kertomuksin, kuvauksin ja teoksin. 1800-luvun harvataiteilijaisessa Suomessa jokainen Roomaan päässyt taiteilija oli julkisuudessa tunnettu, merkkihenkilö, josta puhuttiin ja kirjoitettiin sanomalehdissä laajalti. Rooman-kävijät olivat kaikki oman aikansa parhaimmista taiteilijoista, ja heidän uransa jatkuivat pitkään kotimaassa tai muissa taidekeskuksissa.

Rooman-kävijöiden vaikutus myöhemmille suomalaistaiteilijoille oli oleellinen, sillä käytännössä kaikki Roomassa eläneet taiteilijat jättivät jälkensä kotimaan taide-elämään tärkeällä tavalla. Joko he toimivat Suomessa keskeisissä opettajanviroissa ja ohjasivat nuoria taiteilijoita (Ekman, Sjöstrand, Runeberg, Åberg), vaikuttivat taide-elämän erilaisissa luottamustehtävissä (Runeberg, Stigell) tai loivat myöhemmässä taideopetuksessa käytettäviä esikuvallisia teoksia (Lauréus, Ekman). Jokainen heistä loi myös taideteoksia, jotka jäivät suomalaiseen historiankirjoitukseen vertauskuvallisten sisältöjensä ja merkitystensä vuoksi kuten Cainbergin reliefit, Lauréuksen talonpoikaistanssit, Ekmanin mytologia- ja kansankuvitukset, Sjöstrandin *Porthan*, Runebergin monet nationalistiset monumentit ja veistokset, Janssonin ahvenanmaalaiskuvaukset, Stigellin *Haaksirikkoiset* ja Aulangon karhut, Takasen *Aino* ja *Rebekka* – roomansuomalaisena yhteistyönä syntyneestä Aleksanteri II:n monumentista, Suomen poliittis-kulttuurisen aseman symbolista puhumattakaan. Roomansuomalaiset kuvataiteilijat olivat vahvasti perustamassa kansallista, 'suomalaista' kuvataidetta, joka punoutui monin sitein roomalaisille esikuville ja vaikutteille.

*Att komma till Rom är väl för enhver något underbart,  
men när man är ung och är artist och kommer ifrån Norden,  
måste intrycket vara rent af berusande.*

HELSINGFORS DAGBLAD 16.3.1865

## MATKUSTAMINENKIN ON TAIDETTA – MATKA JA TAITEILIJAN IDENTITEETTI

Rooman-vaikutteiden merkitystä suomalaiselle kuvataiteelle ja taiteilijoille ei voi ymmärtää ilman sitä kansainvälistä perinnettä, jota matkustaminen ja nimenomaan matka Roomaan on merkinnyt historiallisesti. Suomalaisessa tutkimuksessa taiteilijoiden matkojen analysointi on vasta aluillaan, kun aiemmin on keskitytty esittelemään lähinnä ”meidän poikiamme maailmalla” enemmän boheemia taiteilijamyymiä luoden kuin todellista kontekstia ymmärtäen.<sup>350</sup> On tärkeitä liittää suomalaisetkin taiteilijamatkat kansainväliseen yhteyteensä, ja ymmärtää itse matkustamisen ja matkalla olemisen aatehistoriallinen merkitys ja kulttuurinen symboliikka.<sup>351</sup>

Matkustamista on pidetty taiteilijalle itseisarvona vuosisatojen ajan: jo pelkän matkalla olemisen ajateltiin kehittävän aisteja, antavan välttämättömiä kokemuksia ja inspiraatiota. 1800-luvulla matkustaminen muuttui välttämättömydeksi myös taiteelliselle uskottavuudelle yleisön ja kollegoiden silmissä – ja taiteilijan omissa mielikuvissa. ”Matkustaminenkin on taidetta”, totesi kuvanveistäjä Johan Niclas Byström jo aivan 1800-luvun alussa.<sup>352</sup>

Vaikka matkustamista, matkalla olemista itsessään, pidettiin arvokkaana, oli jokaisella matkalla tietysti alku- ja loppupisteensä: 1800-luvun lopulle saakka Rooma oli kohteista ylitse muiden, ei vain taiteilijalle vaan sivistyneelle ihmiselle ylipäättään. Syy Rooman ylivertauuteen oli historiassa, siinä jatkumossa, joka oli tuttuakin tutumpi jo ennen kaupunkiin pääsemistä. ”Varhaisimmasta lapsuudestani lähtien olen lukenut Roomasta ja haaveillut saavani kerran nähdä Capitoliumin”, kiteytti ruotsalainen arkeologi Magnus Lagerberg.<sup>353</sup> Rooma siinsi mielikuvissa aina lapsuudesta asti kaikkien kuultujen tarinoiden ja nähtyjen kuvien pe-

<sup>350</sup> Erinomainen esimerkki uusimmasta tutkimuksesta taiteilijoiden matkustamisen merkityksistä on Marie-Sofie Lundströmin (2008) taidehistorian alan väitöskirja. Ulkomaisen taiteilijaelämän myyttiä on ylläpidetty erityisesti suomalaisissa suurelle yleisölle suunnatuissa taiteilijaesittelyissä kuten esim. Karvonen-Kannas – Kivimäki 1996.

<sup>351</sup> Tosin 1700-luvun aristokraattista matkustamista on tutkittu kansainvälisestikin huomattavasti enemmän kuin 1800-luvun määrällisesti lisääntynyttä, monipuolistunutta ja arkipäiväistyynyttä matkustamista.

<sup>352</sup> Springer 1990, 54. ”--En stor nytta och agrement hafver man dock af att hafva rest, i synnerhet amateuren, ty verdens fördomar anser ej ens omdöme competent om man ej kan prestera ett fullklistrat resepass”. Alexander Lauréuksen matkatoverin M. G. Anckarsvärdin kirje C. J. Fahlcrantzille 28.12.1820, Rooma, Gustaf Fredriksons brevsamling, KBS. ”Att resa är ock en konst--”, J. N. Byströmin kirje Fr. Ridderstolpelle 19.11.1812 Rooma, sit. Ahnfelt 1883, 111. Ks. myös Brill 1995.

<sup>353</sup> Lagerberg 1872, 25.

rinteessä; viime kädessä matka Roomaan kuului yhteisen kulttuuriperinnön vaalimiseen.<sup>354</sup>

## HOUKUTTELEVA ROOMA

Rooma on aina ollut haluttu määränpää. Jo antiikin aikana Rooma, *urbs*, houkutteli kävijöitä kaikkialta tunnetusta maailmasta ylivertaisuudellaan muihin kaupunkeihin nähden. Keskiajalta alkaen kristikunnan pääkaupunki oli hurskaiden matkalaisten toiveiden täyttymys yhtenä kristillisen pelastushistorian päänäyttämönä, paavin paikkana ja pyhimyskeskuksena. Lukemattomat kertomukset Roomasta, ja Euroopan italianisoituminen synnyttivät ylittämättömän myytin.<sup>355</sup>

Matkustaminen Roomaan alkoi saada uusia muotoja 1600-luvulla, kun eurooppalainen yläluokka asetti ensisijaiseksi ihanteekseen perehtymisen oman sivistyksen esikuvana pidettyyn italialaiseen taiteeseen, kulttuuriin ja tieteeseen.<sup>356</sup> Myös ”roomalaisten alkuperäiskielen”, latinan, opiskelu oli tärkeä osa yläluokan kasvatusta – jopa siinä määrin, että monissa maissa perehtyminen kotimaiseen kirjallisuuteen kärsi antiikin klassikoiden kustannuksella.<sup>357</sup>

Yleisen sivistysihanteen nimissä matkasta Roomaan tuli luonteva koulutuksen kohokohta; Roomaan päättyvästä Euroopan kiertomatkasta syntyi kokonainen kulttuuri-ilmio, *grand tour*.<sup>358</sup> Näistä matkoista tuli elämyksellisiä koulutustapahdumia, joilla nuoret ylimykset luotettavan mentorinsa opastuksella omaksuivat tulevalle uralleen ja vaikutusvaltaiselle asemalleen tärkeitä tietämystä ja kontakteja. *Grand tour* oli leimallisesti maskuliininen ilmio; naisten matkustamista pidettiin tarpeettomana ja turhan vaivalloisena.<sup>359</sup> Ruotsin itäisestä provinssista Suomesta käsin tällaista varhaista sivistysmatkailua harjoitettiin hyvin pienessä piirissä, josta lähinnä oppineet, upseerit ja aatelisperheiden nuorukaiset päätyivät matkoilleen Roomaan asti ennen 1800-lukua.<sup>360</sup>

1700-luvulla matkustaminen Italiaan tuli yhä suosittumaksi, ei vähiten mielikuvitusta kiihottavien antiikin rauniokaupunkien Pompejin ja Herculaneumin

---

<sup>354</sup> Chiusano et al. 1987. Roomaan matkustamisen konventioista yhteenvetäen Suvikumpu 2006.

<sup>355</sup> de Seta 2005, vii, 3–53.

<sup>356</sup> Noack 1907, 20–21.

<sup>357</sup> Edwards 1996, 8; Vance 1997, 3–4, 6. Eurooppalaisessa tieteessä ja erityisesti politiikassa tukeuduttiin antiikin esikuviin ja myös briljeerattiin antiikin roomalaisen kirjallisuuden tuntemuksella siteeraamalla auktorita ahkerasti, ks. Vance 1997, erit. 83–96, 133–134, 141–183.

<sup>358</sup> *Grand tourista* ja matkustamisesta Italiaan on kirjoitettu paljon ansiokkaita tutkimuksia ja kokoomateoksia. Kiinnostavia ovat esim. Bernardi – de Seta – Mozzillo 1987; Brilli 1987; Black 1985; Chaney 1998; Chiusano et al. 1987; Buzard 1993; Hibbert 1969. Vanhempaa koontia Italian-matkustamisesta edustaa esim. Friedländer 1905.

<sup>359</sup> Gilroy 2000b, 2.

<sup>360</sup> Oppineet olivat aina matkustaneet paljon myös Suomesta käsin, ja jo keskiajalta tunnetaan monia suomalaisia Rooman-kävijöitä. 1600–1700-luvulla suomalaismatkustavaisten määrät eivät tunnu kuitenkaan suhteellisesti kasvavan. Suomalaisista Rooman-matkaajista ks. Suvikumpu 2004a, erit. 357–359. Varhaisista suomalaisista opinkävijöistä ks. Nuorteva 1997 ja Lundström 1932. Varhaisista suomalaismatkailijoista lähinnä kirjallisuuden pohjalta myös Niemi 1999. Kahdesta suomalaisesta *grand tourista*, Johan Jacob Nervanderin ja Otto von Gerttenin Italian-matkoista 1800-luvun alussa, ks. Steinby 1986 ja Steinby 1989.

löytämisen ja kaivausten aloittamisen jälkeen 1738–1748.<sup>361</sup> Kaikkialla Euroopassa antiikin Rooma nousi esikuvaksi eri elämänaloilla tieteen, tasavaltalaisten ihanteiden ja sisustustyylin kautta. Jatkuvat uudet arkeologiset löydöt kertoivat elävästi muinaisesta kauneushanteesta, jota haluttiin matkia niin palatsien kuin torppien uusissa, originelleissa koristeaiheissa.<sup>362</sup> Antiikin tyylin ja antikisoivan nykytaiteen ihailu kasvoivat samassa suhteessa. Antiikista tuli modernia.

Usein pohditaan, miksi Kreikka tuntuu näyttävän niin pientä roolia vaikutteiden lähtökohtana antiikin jälkeen; olisihan Kreikassa ollut samalla tavalla jaloja esikuvia ja muinaismuistoja myöhemmälle taiteelle, joista taiteilijat olisivat voineet inspiroitua. Kreikan merkitys ei olekaan vähäpätöinen, ja Kreikan-matkoista muodostui oma ilmiönsä 1800-luvun Euroopassa varsinkin seikkailuhenkisten kulttuuri-ihmisen kesken.<sup>363</sup> Yhteiskunnallisesti kehittymättömämmän ja maantieteellisesti merkittävästi Roomaa kaukaisemman Kreikan houkutus oli kuitenkin keskittynyt nimellisesti vain yhteen aikakauteen, antiikkiin, eikä siellä ollut laadukasta taideopetusta, aktiivista taide-elämää tai laadukkaita kokoelmia. Toisin kuin Rooma, Kreikka ei myöskään ollut hallinnut koko Eurooppaa, ei synnyttänyt koko läntistä maailmaa yhdistävää kristinuskoa eikä kasvattanut renessanssin suuruutta. Taiteilijoille Rooma oli antoisampi.

Toisin kuin Troija ennen Schliemannia, Rooma ei ollut mikään myyttinen unelma tai kirjallisen mielikuvituksen tuottama legenda vaan elävä ja jatkuvuutta todistava kaupunki. Vaikka monia Rooman-kävijöitä kiehtoivatkin antiikin jatkumona pidetyt paavillisen ja renessanssin Rooman nähtävyydet, ei yksikään matkustavainen voinut välttää antiikin raunioiden näkemistä tai ikiaikaisen muuttumattomaksi ajateltua *campagnaa*.<sup>364</sup> 1700-lukulaisista matkustavaisista vain harvalla oli lopulta viehtymystä etsiä erityisen tuntemattomia nähtävyyksiä Italiassa. Tavallista matkustavaa ei houkutellut ”aidon Italian” löytäminen: mielikuva Italiasta oli standardoitunut eurooppalaisessa kulttuuripiirissä lukemattomien kertomusten ja kuvien kautta.<sup>365</sup>

Myös Pohjolassa Rooma-kuume alkoi nousta ruotsalaissivistyneistön Italianmatkojen myötä 1700-luvun lopulta alkaen. Monitaituri, taiteilija Carl August Ehrensvärd vakuuttui roomalaisen antiikin yliveraisuudesta *grand tourillaan* 1780–1782, jolta hän välitti Ruotsiin tuomisina uusklassistisen estetiikan. Samoja aatteita kannatti niin taiteilijana, opettajana kuin sittemmin taideakatemian johdossa Ehrensvärdin hyvä ystävä Louis Masreliez, joka oli asunut Italiassa yli 14 vuotta. Myös ”Ruotsin kuvanveiston isä” Johan Tobias Sergel asui Roomassa yli kymmenen vuotta, ja piti kaupunkia taiteellisen isänmaanaan. Sergel välitti omaa Rooma-rakkauttaan itselleen kuningas Kustaa III:lle, joka seurueineen kulki kaupungin historiallisten ja taiteellisten nähtävyyksien äärellä pitkälti juuri Sergelin neu-

<sup>361</sup> Buzard 1993, 113. Ennen rauniokaupunkien löytymistä matkustavaiset olivat pysähtyneet Roomaan, joka oli matkan päämaali. Ajateltiin, että etelämpänä oli vaarallista, ei erityisiä nähtävyyksiä eikä matkustamisen edellytyksiä majataloja tai keskikievareita. Looström 1916, 102–103.

<sup>362</sup> Nordensvan 1892, 38. Erityisesti kaivausten tuloksia yksityiskohtaisesti esittelevä upea kuvateos *Le Antichità di Ercolano Esposte* (1757–1792) levitti antiikkietoutta laajalti.

<sup>363</sup> Suomalaisista Kreikan-kävijöistä 1800-luvulla ks. Forsén – Sironen 2006, erit. 6–24.

<sup>364</sup> Rooman nähtävyyksien arvottamisesta ks. Vance 1997.

<sup>365</sup> O'Connor 1997, 2; Irace 2008, 143.

vojen mukaisesti talvella 1783–1784. Kuninkaan laajaan matkaseurueeseen kuului myös nuori Gustaf Mauritz Armfelt, jonka päiväkirjamerkinnot matkalta kertovat pohjoismaalaisten aidosta kiinnostuksesta yhteisen eurooppalaisen kulttuuriperinnön ja roomalaisuuden erityispiirteiden ymmärtämiseen.<sup>366</sup>

Kustaa III:n Italian-matkan myötä Rooma tuli ikään kuin lähemmäksi Pohjo-  
laa. Kiinteää yhteyttä Euroopan laidalta sen keskukseen, Ruotsista Roomaan, ha-  
luttiin korostaa monin sitein, erityisesti taiteen ja tieteen keinoin. Kuninkaallisten  
taide- ja antiikkikokoelmien kartuttaminen kiihtyi etenkin sen jälkeen kun Turun  
piispan poika, Carl Fredrik Fredenheim oli suorittanut ensimmäisiä tieteellisiä  
kaivauksia antiikin pyhimmässä, *forum Romanumilla* 1780-luvun lopulla.<sup>367</sup> Fre-  
denheim hyödynsi Rooma-kontaktejaan suoraan myös kartuttaessaan intendent-  
tinä kuninkaallisen museon veistokokoelmaa ja tukiessaan taiteilijoiden matkasti-  
pendejä Roomaan.<sup>368</sup> Kansalliset ja kansainväliset matkakertomukset, tiedemies-  
ten tutkimustulokset, taideideaalit ja karttavat antiikkikokoelmat kotimaassa liit-  
tyivät kaikki katalysaattoreina siihen Rooman ihailuun, jota Pohjolassa tunnettiin  
1700–1800-lukujen taiteessa.

Taide ja tiede eivät olleet Rooman ainoa houkutin. 1800-luvun alussa Euroo-  
palla oli kiire löytää jälleen tasapaino Ranskan suuren vallankumouksen ja Napo-  
leonin sotien aiheuttaman kuohunnan jälkeen. Matkustaminen *an sich* vahvisti  
eurooppalaisten tunnetta vapaudesta sekä tasapainoisesta ja rauhanomaisesta po-  
liittisesta tilanteesta.<sup>369</sup> Toisaalta matkustaminen nimenomaan Roomaan oli alkanut  
jo edellisellä vuosisadalla merkitä myös pääsyä puolueettomalle kohtaamis-  
paikalle: mahtimiehille ja diplomaateille kaupunki loi luontevat puitteet kansain-  
väliselle verkostoitumiselle. Roomaan matkustamiseen poliittiset murrokset ja le-  
vottomuudet vaikuttivatkin vain hetkittäin, ja koko 1800-luvun ajan matkustami-  
nen kaupunkiin kasvoi tasaisesti levottomuuksista – tai rosvojen ja kulkutautien  
pelosta – huolimatta.<sup>370</sup>

Rooma pysyi pitkään nimenomaan ylemmän luokan kohteena, mutta Euroo-  
passa vauraita matkustavaisia toisaalta riitti; *Gentleman's Magazine* raportoi  
vuonna 1817, että Italiassa oleskeli nuoria englantilaisherroja viimeistelemässä  
koulutustaan noin 1 500, yksin Roomassa englantilaisia oli noin 500.<sup>371</sup> Ryhmä-

---

<sup>366</sup> Ehrensvärdin Italian-matkakertomus ilmestyi ensi kerran 1786, uusin ruotsinkielinen laitos on vuodel-  
ta 1999 ja suomennettuna teos ilmestyi 2002. Ehrensvärdin ja Masreliez'n kirjeenvaihto on erittäin  
kiinnostava heijastuspinta Rooman merkitykseen 1700-luvun lopulla, Moselius 1934. Sergelin Roomasta  
ks. esim. Olausson – Karlsson 2004 ja J. T. Sergelin kirje Eric Cainbergille 16.9.1805, Allmänna Brevsam-  
lingen, AFK. Armfeltin Rooman-matkasta ja matkapäiväkirjasta ks. Knapas 1997. Varsin suppea katsaus  
Ruotsin Rooma-vaikutteista 1700-luvulla on Wahlberg 1977. Yleisesti Ruotsin taide-elämästä 1700-  
1800-lukujen vaihteessa ks. esim. Berefelt 1971.

<sup>367</sup> Fredenheimin Rooman-oleskelusta ks. erit. Stiernstedt 2004.

<sup>368</sup> Lindwall esittää mielestäni Fredenheimin liian negatiivisessa valossa persoonallisuutena, joka ei tullut  
toimeen taiteilijoiden kanssa ja arvosti ihmisissä vain heidän asemaansa, Lindwall 1981, 12, 14, 17; kui-  
tenkin esim. Eric Cainbergiin Fredenheim suhtautui erittäin suosiollisesti, ks. ”Heiveröisiä askeleita  
taiteen kivikkoisella polulla” -luku.

<sup>369</sup> Zeitler 1992, 17.

<sup>370</sup> Esimerkiksi Tanskan ja Baijerin kruununprinssit elivät aivan yksityishenkilöinä osallistuen aktiivisesti  
seuraelämään Roomassa 1820-luvulla, ks. esim. Söderbergin kirje sisarelleen Heddalle 16.12.1820 Roo-  
ma, sit. Bergström 1920, 64. Parlasca 1991.

<sup>371</sup> Vance 1997, 19.

matkoistaan kuuluisa Thomas Cookin matkatoimisto aloitti Italian-matkojen järjestämisen vasta vuonna 1863. Kun yhä laajemmat ihmisjoukot saattoivat päästä matkustamaan, ryhdyttiin tavoittelemaan jotakin epätavallista: paikkojen alkupe-  
räinen ja aito kulttuuri – *genius loci* – houkutteli tallattujen polkujen sivussa ole-  
ville salaisille seuduille, jotka vain herkkä ’matkailija’, ei vulgaari ’turisti’, saattoi  
löytää.<sup>372</sup> Käytännössä ”huvin vuoksi” matkustaminen yleistyi kaikki yhteiskunta-  
luokat kattavaksi vasta 1800-luvun lopulla, kun Eurooppa alkoi olla rautatieverkon  
kattama.<sup>373</sup> Rooman-matkustamisen merkittävänä huipentumana eri maat halusivat  
perustaa kaupunkiin omia kansallisia taide- ja tutkimusinstituutioitaan, joiden  
määrä lisääntyi varsinkin 1900-luvun alusta alkaen edellisten vuosisatojen  
jatkumona.<sup>374</sup>

### KUN ON NUORI JA ON TAITEILIJJA JA SAAPUU POHJOISESTA...

1800-luvun alun eurooppalaisen taiteilijan rooliin ja minäkuvaan kuului kokea  
Rooma. Lähinnä saksalaiset taiteilijat olivat hakeutuneet Roomaan jo aiemminkin,  
mutta 1700–1800-lukujen vaihteesta alkaen Roomasta tuli taiteellisen elämän ko-  
hokohta kaikille kansallisuuksille. Se ei enää ollut aiemman kaltainen velvolli-  
suusmatka yläluokan nuorille itsensäkouluttajille eikä se ollut vielä Baedeker-  
matkaoppaiden sanelema Italia-muodin mukainen matka. Rooma oli länsimaiden  
kulttuurillinen ja historiallinen polttopiste. Kaupunki tarjosi kaiken, mitä kukaan  
saattoi kaivata: menneisyyden ja nykyisyyden, antiikin ja kristinuskon, korkeatai-  
soisen kaupunkikulttuurin ja ikaikäisen maalaiselämän yksinkertaisuuden, mui-  
naismuistot, puutarhat, *campagnan*, valon ja lämmön.<sup>375</sup>

Taiteilijoiden matkat Roomaan lisääntyivät, kun monissa Pohjois-Euroopan  
maissa alettiin myöntää stipendejä lupaaville nuorille kuvataiteilijoille ja arkkitehdeille,  
jotta nämä voisivat matkustaa Roomaan omaksumaan antiikin – ja toki myöhempienkin  
aikojen – esikuvia.<sup>376</sup> Tämä oli erityisen tärkeitä Pohjolan taiteilijoille,  
joiden katsottiin olevan toivottoman kaukana ihannoidusta taiteen kehdestä  
Italiasta. Tukholman kuninkaallisessa taideakatemiassa valiteltiin oman taiteilijanuorison  
vähäistä matkustusintoa verrattuna tanskalaisten vireään matkustami-

---

<sup>372</sup> Buzardin mukaan sana ’*tourist*’ (turisti) tuli ensi kerran englannin kieleen 1700-luvun lopussa, jolloin se merkitsi synonyymia sanalle ’*traveller*’, matkailija. *Oxford English Dictionaryn* mukaan sana sai negatiivisen sävynsä vasta 1800-luvun puolivälissä, mutta tutkijat ovat löytäneet kirjallisia viittauksia negatiiviseen turismin jo 1700-luvun lopulta, mm. Wordsworthilta. Buzard 1993, 6. Stendhal otti sanan käyttöön Ranskassa 1800-luvun alussa, Brombert 1988, 173. Hyvin alentuvaan sävyyn käytetty turistia-kin alempi ”*ordinary tourists*” -käsite oli käytössä englantilaisessa kirjallisuuslehdessä *The Literary Gazette*ssa 28.1.1854, 83.

<sup>373</sup> Vance 1997, 17. Rautateiden kehityksestä ja junamatkustamisesta ks. Schievelbusch 1996.

<sup>374</sup> Ulkomaisista akatemioista ja instituuteista Roomassa ks. erit. Vian 1996 ja Steinby 1951, 12–30. Suomi avasi ensimmäisen ulkomaisen instituutinsa Roomassa Villa Lantessa vuonna 1954, missä nykyäänkin tieteen ohella myös suomalainen taide on merkittävässä roolissa – jatkumona 1800-luvulta. ks. Suvikumpu 2004b.

<sup>375</sup> Geller 1952, vii. Kuhn 1966.

<sup>376</sup> Wahlberg 1977, 10. Taideakatemioiden matka-apurahapolitiikasta ks. esim. Pevsner 1973; Boschloo – Hendrikse – Smit 1989; Perry – Cunningham 1999; Fuchs – Salling 2004.

seen – jonka taustalla tosin olikin paljon aktiivisempi apurahapolitiikka.<sup>377</sup> Pohjoismaisista taideakatemoista stipendillä lähetettävät taiteilijat saivat varsin tarikat suosituksen, mitä matkalla tulisi opiskella ja oppia. Ennen Roomaa tuli Pariisissa korkeintaan kahden vuoden ajan ”valmistautua itsenäisiin harjoitelmiin, joiden toteuttamiseen muodostuisi valmiudet Italiassa”. Lisäksi taiteilijat joutuivat vuosittain lähettämään kotimaahansa selostuksen tekemisistään ja raportoimaan myös kohdekaupunkinsa taide-elämästä. Akatemioiden pitivät Roomaa siis erittäin tärkeänä taiteilijan kehitykselle ja luomisvoimalle.<sup>378</sup>

Italian niemimaalle matkustamisessa ja Rooman kohtaamisessa 1800-luvulla oli paljon sekä tuttua että vierasta.<sup>379</sup> Taiteilijoiden suhtautuminen oli kaksijakoista: toisaalta täytyi perehtyä länsimaisen kulttuurin tärkeimpiin muinaismuistoihin ja kuvataiteen kaanoniin, toisaalta oli tärkeätä löytää persoonallisia näkökulmia oman luovuuden inspiraatioksi. 1800-luvun mittaan tavallisten matkailijoiden näkemykset alkoivat lähentyä taiteilijoita. Enää ei ihailtu vain ympäristöstään irrallisia historiallisia monumentteja ja museoiden kokoelmia vaan myös maaseutua, kansanelämää ja kaupunkimiljöön kuvauksellisuutta.

Taiteilijoilla tuntuu säilyneen – ainakin – 1900-luvulle asti käsitys omasta matkustamisestaan jonakin hyvin erityisenä. Omasta mielestään taiteilijat kuuluivat eräänlaiseen epäviralliseen sisäpiiriin, joka osasi tulkita matkustaessa näkemäänsä aivan eri tavalla kuin heidän erittelemänsä ”matkustava luokka”. Voidaan siis ajatella, että paradoksaalisesti 1800-luvun taiteellinen proletariaatti omaksui edellisten vuosisatojen aristokraattiset matkustusihanteet ja traditiot. Italiassa matkustaessaan esimerkiksi taidemaalari Akseli Gallen-Kallela suorastaan inhosi ”turistien ihailemia” taiteilijoita kuten Peruginoa, Rafaelia ja Tiziania, ja ihaili itse ”primitivaa” sekä niitä mestareita, joiden ”nimiä ei edes tarvinnut ääneen mainita toiselle asiantuntijalle”.<sup>380</sup>

Italiaan matkustamista on pyritty erittelemään ja luokittelemaan jo ainakin kahdensadan vuoden ajan. Ollessaan Lontoossa maanpaossa italialainen patriootti Giuseppe Mazzini tyypitteli artikkelissaan vuonna 1839 eurooppalaiset matkustavaiset *grand tourillaan* aina trendejä nuuhkivista aatelispojista aurinkoa metsästäviin keuhkotautisiin ja klassikkomatkakertomuksia ahmiviin kiltteihin turisteihin.<sup>381</sup> 1700-luvulta periytyvään matkailutraditioon perehtynyt Ludwig Schudt on puolestaan jaotellut tutkimuksessaan matkustavaiset herrasmiesten, oppineiden ja yksilöllisyyttä etsivien matkoihin.<sup>382</sup>

<sup>377</sup> Pettersson 1997, 24–33; Lindwall 1981, 61–63.

<sup>378</sup> ”--bereda dem båda till de sjelfständiga studier, de sedermera i Italian skola företaga.” Kungliga Akademiens för de fria konsternas Protokoll 23.11.1857, § 3, Protokoll & Handlingar, AFK; Björk 2003, 214.

<sup>379</sup> Kiinnostavia näkökulmia ulkomaalaisten Italian kohtaamiseen 1700–1800-luvuilla on artikkelikokoelmassa Kanceff 1986.

<sup>380</sup> Akseli Gallen-Kallelan kirje J. J. Tikkaselle München 16.5.1898, J. J. Tikkasen kokoelma, KK.

<sup>381</sup> ”---the sons of noble families, or others, who travel in Italy merely because it is the fashion--- amateurs – a useless race, but very inoffensive--- the poets for whom Italy is altogether dead, because the corps of a nation is a beautiful image--- consumptive travelers, who only see the sun – the tourists, the most traditional and tenacious of races --- good people who study Italy in the romances of Mrs Radcliffe and sometimes in the memoirs of Casanova.” Sit. Itrace 2008, 143.

<sup>382</sup> Ks. Schudt 1959, erit. 63–128. Schudt perustaa luokittelunsa saksalaisiin, englantilaisiin ja ranskalaisiin matkailijoihin, hän käsittelee skandinaaveja hyvin ylimalkaisesti.

Luokitteluyrityksiä on kiinnostavaa verrata kuvataiteilijoiden Rooman-matkustamiseen 1800-luvulla, joka pohjautuu suoraan samaan perinteeseen ja sen arvostukseen. Suomalaistaiteilijoiden motivaatio Rooman-matkalle tuntuisi olevan varsin lähellä Goethen inspiroimaa ajattelutapaa, jonka mukaan saksalaiset matkustivat Roomaan tavoittelemaan *Bildungia*, sivistystä ja eettis-spirituellia herätystä eivätkä pinnallisempaan pidetylle boswelliaaniseen *grand tourille* kuten englantilaiset tai ankaraan antiikkikouluun kuten Villa Medicin ranskalaiset taiteilijastipendiaatit.<sup>383</sup>

Toisaalta Pohjolan asukkaiden ikaikaiselta tuntuva kaipausta Italiaan on hattu selittää laajemmin kuin vain kulttuuristen vaikutteiden kautta. Darwinistisia vaikutteita omaksunut tanskalainen kirjailija Johannes V. Jensen uskoi, että tunne johtui maantieteestä: kaipuu etelään, kaukaiseen lämpimään ilmastoon johtui tiedostamattomasta, periytyneestä muistosta ajalta ennen jääkautta.<sup>384</sup> Samoja ajatuksia oli luettavissa vähintäänkin rivien välistä suurimmalla osalla Rooman-matkalaisista, joita jonkinlainen ”ehdoton, harras kaipausta etelään” ajoi kohti ”voimakkaammin sykähtelevää elämää”.<sup>385</sup>

Roomaan matkustamista pidettiin taiteilijalle välttämättömyytenä ja ansiona, johon kannustettiin kotimaasta kaikin keinoin. Pohjolassa pidettiin itsestään selvytystä, että juuri taiteilijoille Roomalla oli erityistä merkitystä. Taidearteiden, muinaisjäänteiden, ihanteiden ja etelän luonnon ajateltiin puhuttelevan taiteilijan sielua vielä paljon tavallista ihmistä enemmän. Suomalaistaiteilijoidenkin matkustaminen Italiaan 1800-luvulla liittyi nimenomaan aikakauden yleismaailmalliseen näkemykseen Roomasta taiteen ja kulttuurin korkeimpana keskuksena. ”Jokainen sivistynyt mies syntyy Rooman kansalaiseksi”, kiteytti ruotsalainen kirjailija-historioitsija Bernhard von Beskow Rooman merkityksen sivistyneistölle 1830-luvulla.<sup>386</sup>

## VOIT LUKEA MATKAOPPAASTASI – MATKUSTAMISEN ESIKUVAT

Etelään ei saavuttu tuntematta sitä, sillä kotimaassa tai viimeistään pysähdyspaikoilla matkalla pohjoisesta opiskeltiin Roomaan liittyvää kirjallisuutta ja taidetta. Esikuviksi kelpasivat niin antiikin auktorit, kulloinkin muodissa olevat bestsellerit kuin klassikoiksi yltäneet matkaoppaat ja -kuvaukset. Perinteen voima oli suuri eivätkä Roomaa kuvaavien teosten lähestymistapa tai kohteet juuri vaihdelleet. Sekä kirjalliset kuvaukset että nähtävyyksiä kuvittavat piirroksot tehtiin aina uudelleen samoista kuvakulmista kuin aiemminkin.<sup>387</sup> Niinpä kokemusta Italiasta ja Rooman-matkasta väritti ennemmin tunnustamisen riemu kuin uuden tai tuntemattoman kokeminen – aina Goetheä ja Tainea myöten. ”Kaikki on niin kuin olin

<sup>383</sup> Fagiolo – Madonna 1979, 167. James Boswellin päiväkirjat matkoistaan ovat englantilaisen *grand tour* -ilmiön klassikoita, ks. Boswellin Italian-matkan editio Brady – Pottle 1955.

<sup>384</sup> Jensen ilmaisi näkemyksensä erityisesti teoksessaan *Den lange Rejse* (1908–1922). Lokrantz 2001, 9. Pohjoismaisista matkustavaisista ks. myös Norlander 2004b.

<sup>385</sup> Lagerberg 1872, 5.

<sup>386</sup> ”Hvarje bildad man födes medborgare af Rom.” von Beskow 1833, 185.

<sup>387</sup> Gunnarsson 2003, 36–39.

ajatellut sen olevan, ja kaikki on uutta”, ihmetteli Goethe päiväkirjalleen saavuttuaan ensi kertaa Roomaan marraskuussa 1786.<sup>388</sup>

Matkustamisen suosion kasvun myötä myös matkakirjallisuus koki ennen näkemättömän suosion 1700-luvun lopulta alkaen.<sup>389</sup> Jatkuvasti lisääntyvä kilpailu lukijoista takasi monipuolista, laadukasta tarjontaa, ja sekä matkaoppaista että kaunokirjallisesta matkalukemisesta tuli matkustavaisten erottamattomimpia kumppaneita. Jo 1800-luvun alusta asti alkoi olla selvää, että jokaisella matkalla oli jokin kirjallinen opas mukana matkatavaroissaan. Monet kustantajat alkoivat julkaista myös matkalukemistosarjaansa ja jopa erityistä rautatielukemistoa.<sup>390</sup> Koska myös suomalaistaiteilijoiden matkustaminen Roomaan liittyy näihin kirjallisuuden luomiin mielikuviiin ja niiden synnyttämään kollektiiviseen muistiin, on 1800-luvun eurooppalaisen Italian-matkakirjallisuuden tunteminen olennaista suomalaisenkin Rooma-ilmion ymmärtämiselle.

Varsinaiset kirjalliset matkaoppaat, joissa esiteltiin Rooman nähtävyyksiä ja kerrattiin historiallisia taustoja, olivat vanhaa perua. Jo keskiaikaisilla matkustavaisilla oli käytössään käytännönläheisiä opaskirjoja kuten *Mirabilia urbis Romae* ja *Itinerarium Einsiedlense*, joista osassa Rooman nähtävyydet oli esitelty jopa kuvallisesti.<sup>391</sup> 1800-luvun suosituimmat matkaoppaat olivat monin tavoin näiden varhaisten esikuvien kaltaisia mutta laajempia sisältäen usein esimerkiksi yksityiskohtaiset ohjeet museoiden kokoelmien läpikäymiseksi. Oppaat muovasivat voimakkaasti yhtenäistä Rooma-kuvaa; moni matkustavainen noudatti kirjaimellisesti oppaan ohjeita voidakseen varmuudella sanoa ”nähtäensä kaiken”.

Heti ilmestyttyään (1840) Ernst Försterin *Handbuch für Reisende in Italien* -oppaasta tuli yksi arvostetuimmista johdatuksista Italiaan ja Roomaan, myös Suomessa.<sup>392</sup> ”Förster” oli monialaisen Italian tuntijan, akateemisen tutkijan kirjoittama syvälinen johdatus Rooman menneisyyteen. Verrattuna moniin oppaisiin Förster oli siis Italian tuntemuksen ammattilainen, kun taas Baedeker oli omankin määritelmänsä mukaan ammattilainen nimenomaan matkailussa; hän osasi matkustamisen tekniikan. Karl Baedekerin opas *Mittel-Italien und Rom* ilmestyi ensi kerran vuonna 1866, ranskaksi ja englanniksi seuraavana vuonna. Matkaoppaan synonyymiksi nopeasti leimautunut ”Baedeker” nousi opasklassikoksi, jonka tunnisti matkailijan kinalossa helposti punaisista kansistaan.<sup>393</sup>

Baedekerin ainoa varteenotettava kilpailija laajoilla englanninkielisillä markkinoilla oli syntyperäisen englantilaisen Murrayn ”kirjallisempi” ja pompöösimpi *Handbook for traveller in Central Italy*, joka ilmestyi ensi kerran 1843. Kiinnostavaa

---

<sup>388</sup> ”...es ist alles, wie ich mir's dachte, und alles neu.” Goethe 1.11.1786 (1954), 126. Hippolyte Tainella tiedetään olleen hyvin valmiit näkemykset ja mielipiteet Italiasta ja Roomasta saapuessaan sinne ensi kertaa, Irace 2008, 150–151.

<sup>389</sup> Matkakirjallisuutta on tutkittu erittäin paljon, hyviä johdatuksia aiheeseen ovat esim. Hooper – Youngs 2004 ja Hulme – Youngs 2002, traditiosta ks. myös Batten 1978. Romantiikan ajan matkustamisen ja matkakirjallisuuden suhteesta ks. Gilroy 2000a.

<sup>390</sup> Matka- ja rautatielukemistolle oli varattu omat vakiopalstansa esimerkiksi englantilaisessa *The Literary Gazette*ssa.

<sup>391</sup> Keskiaikaisesta Rooma-kirjallisuudesta ks. esim. Miedema 2003 ja Fumagalli 1979.

<sup>392</sup> Esim. Fredrik Cygnaeuksen kirjastoon kuului juuri Försterin opas. Andrenius 1962, 200–201.

<sup>393</sup> Thoenes 2000, 34–35.

on, että nämä molemmat opassarjat julkaisivat, ei vain yhtä, vaan kolmea Italian opasta: maan eri maantieteellisille osille pohjoisesta etelään oli omat volyyminsä, jotka kertoivat niemimaan hyvin erilaisista poliittisista oloista – ja nähtävyyksistä.<sup>394</sup> Saksalaiseen kulttuuripiiriin perinteisesti sitoutuneet suomalaiset alkoivat käyttää ”Baedekeriä” suosituimpana matkaoppaana. Toisaalta ”oikeat” Roomankävijät eli pitkään kaupungissa asuvat suhtautuivat ”Baedeker” kädessään liikkuviin turistiryhmiin hienoisella ylemmydentunnolla.<sup>395</sup>

Kirjallisten ja kuvallisten oppaiden tarjonta poisti myös välttämättömyyden kuvailla kotiväelle maailmalla nähtyjä ihmeitä. Oli tarpeetonta yrittää luonnehtia yksityiskohtaisesti museoiden nähtävyyksiä, kun Suomestakin saatavassa matkaoppaassa oli samat kohteet esitelty paljon diletantin kertomusta pätevämmiin. Jopa lyriikan mestari Byron kirjoitti sisarelleen nimenomaan välttävänsä Rooman nähtävyyksien kuvaamista, sillä sisar saattoi lukea omasta opaskirjastaan täsmällisemmän selostuksen.<sup>396</sup>

## KIRJALLISTEN JÄTTILÄISTEN HARTEILLA

Varsinaisten matkaoppaiden ohella muulla matkakirjallisuudella oli tärkeä roolinsa Rooman-matkalla. Matkakuvaukset ja -kertomukset eri maista olivat suosittua lukemistoa jo 1600- ja 1700-luvuilla.<sup>397</sup> Eri vuosisadoilla ja eri maissa oli erilaiset ihanteet matkakuvauksissa, mutta joistakin kuvauksista tuli klassikoita kaikkialla. Aikalaiskirjailijat tunsivat usein erinomaisesti toistensa teokset, ja saattoivat omaksua myös toisiltaan vaikutteita matkakuvauksiinsa.<sup>398</sup> 1800-luvun alussa Rooman-matkustavaiset edustivat yhteiskunnalliselta taustaltaan varsin yhtenäisesti sivistyneistöä, joten kanssamatkustajan oletettiin tuntevan tietyt matkakirjallisuuden klassikot kansallisuudesta riippumatta. Myöhemmin yhtenäisyys rakoili eikä kaunokirjallisuuden tuntemus ollut enää itsestään selvyys, kun matkustavainten määrän kasvun myötä myös heidän lähtökohtansa ja taustansa erilaistuivat.

Vaikkei Roomaan matkustava olisi henkilökohtaisesti lukenut tiettyjä klassikkoteoksia, suosituimpien teosten kertomaperinne liittyi yhteiseen Roomamuistiin muokaten mielikuvia ja kokemuksia epäsuorasti. Suurin vaikutus lienee saksalaisen Johann Wolfgang von Goethen Italian-matkastaan 1780-luvulla kirjoittamalla päiväkirjalla, joka heti julkaisemisensa jälkeen leimautui kaikkien Rooma-

---

<sup>394</sup> Vance 1997, 21; Nordhagen 1981, 13.

<sup>395</sup> Augusta Hisingerin kirje perheelleen 23.4.1870 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS. Walter Runeberg ei kuitenkaan nimeä käyttämäänsä opaskirjaa, vaikka lainaa siitä suoraan pitkiä pätkiä kuvaaillessaan kirjeessä S. Clementen kirkon historiaa, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.1.1863, WRS, HLA/ SLS.

<sup>396</sup> ”Of Rome I say nothing – you can read the Guide-book – which is very accurate.” Lordi Byron sisarelleen Augusta Leighille 10.5.1817, Quennell 1950, 408.

<sup>397</sup> Garms – Garms 1982, 567. Myös Jean-Jacques Rousseau oli erittäin suosittu, ja häntä mm. Alexander Lauréus ihaili erityisesti Alppien kuvaajana, Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, Stjernschantz 1914, 220.

<sup>398</sup> Noack 1907, 21. Esimerkiksi Byron ihaili Goetheä ja tämä puolestaan arvosti Byronia. Byronin kirje Charles Sterlingille 6.4.1823 Genova, Marchand 1994, 73.

kuvausten ja -kokemusten esikuvaksi.<sup>399</sup> Goethe itse hyödynsi arvostetun taidehistorioitsijan, maanmiehensä J. J. Winckelmannin teorioita antiikista ja sen ideoista. Näiden kahden jättiläisen harteille nousivat sittemmin myöhemmät saksalaiset historioitsijat kuten Niebuhr ja Gregorovius, jotka edustivat saksalaisen porvariston arvoja ja mieltä Rooma-kuvauksissaan.<sup>400</sup>

Lukemattomat ihailijat halusivat tehdä oman matkansa konkreettisesti Goethen jalanjäljillä, ja kuuluisaa kirjailijaa siteerattiin innokkaasti kaikkialla Euroopassa. Goethen matkakuvauksesta ja runoista jäivät ikuiset jäljet myös pohjoismaisiin taiteilijasieluihin, joille saksalaisen runokuninkaan säkeet kiteyttivät kaipuun ihanaan etelään. Niinpä riitti, että Rooman iloisessa toveripiirissä joku ryhtyi laulamaan ”*Kennst du das Land...*”, jolloin kaikki alkoivat kyynelehtiä – vaikka olivat jo Italiassa.<sup>401</sup>

Kaipuuta Italiaan onkin tutkimuksissa verrattu jopa äidin kaipuuseen. Naiseliseksi mielletty Italia, kuten matkustaminen ylipäätään, symboloi matkustaville toisaalta myös seksuaalista vapautta: Italiassa saattoi helposti solmia ei-älyllisiä mutta silti ei-prostituoituja suhteita.<sup>402</sup> Aikakauden tiukkoja sopivaisuuskäsityksiä koettelevan kirjailijattaren madame de Staëlin (Anne Louise Germaine de Staël-Holstein) matkakuvaus *Corinne ou l’Italie* (1807) vahvisti tätä seksuaalisen houkuttuksen ajatusta Italian-matkalla: teoksen miespäähenkilö taistelee itsensä kanssa, valitako matkalla kohdattu houkutteleva Corinne vai turvallisen mielenkiinnon kotimaan kihlattu. Teos kuvaa itse asiassa rakastumista sekä naiseen että Roomaan yhtäaika, samalla tavalla.<sup>403</sup>

Napoleonin epäsuosioon joutunut, Euroopassa matkusteleva madame de Staël suorastaan loi pitkälti romantiikan ajan Rooman teoksellaan.<sup>404</sup> *Corinnesta* tuli heti ilmestyttyään monien matkalaisten konkreettinen opas: haluttiin nähdä täsmälleen samat paikat kuin kirjassa oli kuvailtu ja ennen kaikkea samalla tavalla reagoiden. *Corinne* oli aikansa luetuimpia teoksia, joka on sittemmin unohtunut täydellisemmin kuin ehkä mikään muu yhtä suosittu kirja. Teosta alettiin kritisoida heikkolaatuisena ja muiden ajatuksia toistavana.<sup>405</sup> Vielä vuosisadan loppupuolella *Corinne* luettiin kiinnostuneesti myös Rooman suomalaispiireissä, vaikka sen ”totuudenvastaisuutta” uumoiltiin;<sup>406</sup> teos ja suhtautuminen siihen heijas-

---

<sup>399</sup> Goethe teki kuuluisan matkansa Italiaan syyskuusta 1786 toukokuuhun 1788, mutta matkapäiväkirjasta muokattu teos julkaistiin vasta 1813–1817.

<sup>400</sup> Garms – Garms 1982, 569. Historioitsijat Barthold Georg Niebuhr tuli tunnetuksi kolmiosaisesta Rooman historiastaan *Römische Geschichte* (1811–1832) ja Fredinand Gregorovius monista kulttuurihistoriallista Rooma-teoksistaan kuten esim. *Wanderjahre in Italien* (1856–1877).

<sup>401</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 23.8.1842 Venetsia, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>402</sup> Buzardin mukaan Italiaa ajateltiin alitajuisesti äiti-hahmona tai ylipäätään naisena: Italiaa kuvattiin aina ajan naiseuteen liitetyn attributein kuten konservatiivinen, jakautunut, takapajuinen, tunteen ja taikauskon pesä. Buzard 1993, 130–133.

<sup>403</sup> Staël-Holstein 1808, erit. 105–133.

<sup>404</sup> Paronitar Anne Louise Germaine de Staël-Holstein (synt. Necker) oli Roomassa vallankumouksen ja restauraation välisinä poikkeuksellisina vuosina kevästä 1805 alkaen, ks. esim. Staël-Holstein 1822. Staëlin merkityksestä romantiikan Roomalle ks. Assunto 1978, erit. 63.

<sup>405</sup> Buzard 1993, 111.

<sup>406</sup> Lina Runebergin kirje isälleen kesällä 1868, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

tavat siis erittäin monitasoisesti 1800-luvun erilaisia ääniä kertoen muun muassa Rooma-kuvausten herättämistä intohimoista.

Madame de Staëlin ohella François Auguste René Chateaubriandin kirjoitukset Roomasta ihastuttivat aikalaisia siinä määrin, että teokset julkaistiin myös ruotsiksi pikavauhtia niiden ilmestyttyä. Tämä osoittaa erittäin laajaa kiinnostusta teoksiin, sillä aikakauden sivistyneistö kaikkialla Euroopassa luki sujuvasti kirjailijan äidinkieltä ranskaa – onkin oletettavaa, että käännökset oli suunnattu Pohjo-lan kasvavalle porvarilliselle, romantiikannälkäiselle lukijakunnalle, matkalle tai kotisalonkiin.<sup>407</sup>

Kolmas ranskalaissyntyinen Rooman-kuvaaja ja italofoili, jota luettiin kaikkialla Euroopassa, oli Marie-Henri Beyle, joka Stendhalin nimimerkillään julkaisi useampiakin kuvauksia Roomasta ja matkustamisesta Italiassa 1810–1830-luvuilla. Stendhalin kosmopoliittisuus, vapaamielisyys ja papistonvastaisuus miellyttivät uutuudellaan aikalaisia.<sup>408</sup> Rooma-kirjallisuutta oli jo 1800-luvun alussa niin paljon, että matkustavainen saattoi seuloa omien kiinnostustensa mukaan sopivan valikoiman matkustamisen kuvauksia, historiaa, romantiikkaa, filosofiaa tai taidetta taustatuekseen. Englantilaiset Rooma-romantikot kuten Byron ja Shelley eivät olleet pohjoismaalaisten suosiossa yhtä paljon kuin saksalaiset tai ranskalaiset ainakaan vielä 1800-luvun alkupuolella, vaikka englantilaisen Edward Gibbonin legendaarinen *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* -historiateos (1776–1788) tunnettiin.<sup>409</sup>

## JOKA ELÄÄ KYNÄLLÄÄN EI TARVITSE ISÄNMAATA

Pohjoismaiset Rooman-kuvaukset 1800-luvulla liittyivät tähän pitkään matkakirjallisuuden traditioon, samoin monet yksityiset matkapäiväkirjat noudattivat samoja valintoja ja kuvaustapoja kuin kansainväliset esikuvat. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että kaikkia pohjoismaisia kuvauksia yhdistää Rooman ihailu ja inspiroituminen kaupungista; soraäänät olivat harvinaisia. Ensimmäisenä pohjoismaisena Rooma-bestsellerinä lienee pidettävä C. A. Ehrensvärdin Italian-matkakirjaa (1786), mutta vasta tanskalaisen, satusetänä tunnetun H. C. Andersenin Rooma-kuvauksista kuten *Improvisatørenistä* (1835) ja *En Digters Bazarista* (1842) syntyi pian ilmestyttyään laajalle levinneitä klassikoita, joita muiden mukana myös nuori suomalaistaiteilija Walter Runeberg luki matkustaessaan ensi kertaa Italiaan.<sup>410</sup>

<sup>407</sup> *Corinne eller Italie* ilmestyi vain vuosi alkuteoksen jälkeen ruotsiksi 1808, *François-Auguste Chateaubriand's bref om Rom* ilmestyi Tukholmassa 1810.

<sup>408</sup> Stendhalin *Rome, Naples et Florence en 1817* käännettiin nopeasti eri kielille ja sai erityisen lämpimän vastaanoton Englannissa, samoin myöhempi *Promenades dans Rome* (1829). May 1977, 180–182, 206; Brombert 1988, erit. 165–173.

<sup>409</sup> Kiinnostava esimerkki Roomaan matkustavan pohjoismaalaisen kirjallisuusvalikoimasta on ruotsalaisen kulttuuripersoonan, vapaaherra Bernhard von Beskowin muistiinpano 1830-luvulta, jossa hän mainitsee lukemistostaan ”*Corinnen*, Lessingin, Winckelmannin, Callinin, Gibbonin, Montesquieun ja antiikin auktureita”. Lisäksi hän lukee Nibbyä, jota ”uudempi ranskalainen matkailija Stendhal” kehuu, von Beskow 1833, 186.

<sup>410</sup> Andersen mainittiin kuuluisien kansainvälisten klassikoiden kuten Montaignen ja Byronin rinnalla suositeltavana Rooman-matkalukemistona myös englantilaisille, *The Literary Gazette* 28.1.1854, 86. *Im-*

Sittemmin varsinkin norjalaisen Lorentz Dietrichsonin, ruotsalaisten Egron Lundgrenin ja Gustaf Ljunggrenin sekä tanskalaisen Vilhelm Bergsøen kuvaukset 1800-luvun jälkipuoliskon Roomasta tulivat suosituiksi matkakirjoiksi. Niitä luettiin Rooman pohjoismaisissa taiteilijapiireissä kiinnostuneina, koska niissä kuvattiin kaikille tuttuja henkilöitä.<sup>411</sup> 1870-luvulla syntyi lähes muoti-ilmiöön verrattava suuntaus julkaista tällaisia Rooma-kuvauksia, joiden sivuille pääsemistä pidettiin suuressa arvossa – ainakin nimeltä mainittujen parissa.<sup>412</sup> Parhaimmillaan kuvituksenä oli taiteilijain teoksia, mikä oli tietysti erinomaista mainosta ja hyvää julkisuuskuvausta niin pohjoismaisissa kuin kotimaisissa kulttuuripiireissä.<sup>413</sup>

Suomalaisia samaan kirjallisuudenlajiin – *et in Arcadia ego* – liittyviä Rooma-kuvauksia ei juuri syntynyt.<sup>414</sup> Käytännössä ainoa pohjoismaisia esikuvia noudattava matkakuvaus oli taiteilija-arkkitehti Jac. Ahrenbergin henkilökohtaisen opintomatkan ideologiaa korostava *På studieresor* (1878). Viihdyttävä seikkailukertomus luonnehti kuitenkin enemmän päähenkilöään kuin roomalaisia ilmiöitä. Ahrenberg lähetti Italian-matkaltaan kuvauksia julkaistavaksi myös kotimaan sanomalehdissä. Kirjoitukset olivat lajityypillisen kliseisiä ja romantisoituja, vaikka ajan monet vastaavat kansainväliset etelänmatkakuvaukset olivat pyrkineet jo realistisempaan otteeseen.<sup>415</sup>

Ahrenberg täydensi Rooma-kuvaustaan lähes puoli vuosisataa myöhemmin julkaisemassaan muistelmasarjassaan *Människor som jag känt* (1904–1914), jossa kuvattiin lyhyesti myös hänen Roomassa 1870-luvulla tapaamiaan suomalaiskuvanveistäjiä Robert Stigelliä ja Johannes Takasta.<sup>416</sup> Ahrenberg oli ollut ulko-

---

*provisatørenistä* ks. Lehmann 1976. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 26.–27.11. ja 29.11.1862 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Muista tanskalaisista Rooma-kirjailijoista ks. Klem 1989; myös tanskalaisten Rooman-kävijöiden luettelo <http://www.dkinst-rom.dk/dansk/homepage.htm> > Danmark og Italien. Rooman-kuvaajia myös kritisoitiin, ja erityisesti tanskalainen historioitsija P. A. Munch paheksui ”väärusteleviä ja epäaitoja” kertomuksia, P. A. Munchin kirje rouva Josephine Rollille Genzanosta 2.9.1859, sit. Larsen-Naur 1901, 132–135.

<sup>411</sup> Dietrichson 1873; Dietrichson 1901; Dietrichson 1917; Lundgren 1873–1874; Ljunggren 1871; Bergsøe 1877; Bergsøe 1881; Bergsøe 1905; Bergsøe 1907. Myös Carl Rupert Nyblomin nimimerkillä ”Carlino” kirjoittama matkakirja oli suosittu taiteilijakuvaus, Nyblom 1864. Näitä teoksia varhaisempia, suosittuja Rooman-matkakuvauksia, joissa pohjoismaalaisten taiteilijoiden elämän kuvaamisella oli kuitenkin pienempi rooli olivat mm. Karl August Nicanderin, Carl Snoilskyn, P. D. A. Atterbomin ja Fredrika Bremerin teokset, ks. erit. Lewan 1966; ruotsalaisista Italian-kuvaajista ks. erit. Lewan 1970 ja Lewan 1987.

<sup>412</sup> Albert Edelfelt kritisoi Dietrichsonin Rooma-kirjoja, ”lapsellisen-pohjoismaisen-maisterimaisina”, vaikka myönsikin pitäneensä niistä ennen Roomaan saapumistaan. Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 10.6.1876 Frascati, sit. Kortelainen 2001, 212–213.

<sup>413</sup> ”Ljunggren har skrivit en bok om de ting han såg och studerade härnere och har i den intagit uppsatserna om Börjes [Johan Börjeson] och Walters arbeten, samt fått ett trädsnitt efter fotografien af Apollo och Marsyas i densamma. Walter är ofantligt smickrad!” Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 2.3.1871 Rooma, IX Augusta Hisingers samling; Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 30.12.1871, WRS, HLA/ SLS. Porvoossa Egron Lundgrenin kirjaa luettiin ääneen syksyllä 1871. Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 10.11.1871, Runeberg 1971, 356.

<sup>414</sup> Roomasta kirjoittaneista suomalaisista ks. erit. Suvikumpu 2004a; myös Vallinkoski 1955 ja Steinby 1945.

<sup>415</sup> Ekelund 1943, 52. Ekelund viittaa realistisempina kuvaajina esim. Carl Snoilskyn ja Fredrika Bremeriin. Ahrenbergin lähimmät esikuvat olivat nimenomaan Lorentz Dietrichsonin ja Egron Lundgrenin teokset – olihan Dietrichson ollut Ahrenbergin opettajakin taideakatemiassa.

<sup>416</sup> Ahrenberg 1878; Stigellistä ja Takasesta ks. Ahrenberg 1914, erit. 239–271.

maanmatkoillaan kuitenkin kiihkoromanttinen ja halusi muistaa nuoruutensa vaeltelut täynnä rakkautta taidetta ja romantiikan neroutta kohtaan.<sup>417</sup> Vastaava, joskin epäromantisoivampi, suomalaiseen muistelmateokseen sisältyvä taiteilijakuvaus Roomassa on August Ramsayn teoksessa *Från barnår till silverhår* (1904–1907). Seikkailullista elämää Euroopassa viettänyt Ramsay oli hyvä ystävä taidemaalari Severin Falkmanin kanssa, jonka johdolla Ramsay tutustui lyhyesti roomalaiselämään 1860-luvulla.<sup>418</sup>

On harmillista, etteivät 1800-luvun jälkipuoliskon suomalaiset taidevaikuttajat kuten Eliel Aspelin(-Haapkylä), J. J. Tikkanen, Emil Nervander tai C. G. Estlander kirjoittaneet ja julkaisseet yksityiskohtaisia muistelmia nuoruudenmatkoiltaan, vaikka heidän henkilökohtaiset kokemuksensa suomalaistaiteilijoiden parissa Roomassa olisivat luoneet kansainvälisiä esikuvia vastaavat – ja jopa paremmat – edellytykset kulttuurihistoriallisesti merkittävien kuvausten kirjoittamiselle.<sup>419</sup> Tutkimukselle on onneksi säilynyt laajaa kirjeenvaihtoa ja erinomaisia muistiinpanoja matkoilta ja suomalaistaiteilijoista, mutta olisi ollut kiinnostavaa tehdä yksityiskohtaisia vertailuja muistelmien ja kirjeiden välillä sekä toisaalta suhteessa pohjoismaisiin matkakuvauksiin. Mielenkiintoinen suomalainen aikalaiskuvaus 1870-luvun Roomasta, joka ei kuitenkaan juurikaan liity kotimaisiin taiteilijoihin, sisältyy nimimerkin A-ä-a eli Adelaïde Ehrnroothin seikkailulliseen matkakirjaan *Två finskors lustvandringar* (1886).

Rooman vertauskuvallinen ja mielikuvitusta ruokkiva asema taiteen ja kulttuurin kehtona 1800-luvulla ei ollut vain intellektuelli tai kirjallisuuteen perustuva ilmiö. Suosittujen kuvaesitysten, kuten Giovanni Battista Piranesin Roomaa ikuis-taneiden grafiikanlehtien kautta koko Eurooppa tunsivat roomalaiset nähtävyydet ja näkymät, *vedutat*.<sup>420</sup> Nämä Rooman nähtävyyksiä kanonisoineet kuvalliset ”matkaoppaat” ohjasivat kaupungin kuvakulmien näkemiseen: aiemmat taideteokset olivat tärkeä johdatus Roomaan saapuneille taiteilijoille – alitajuisesti tai tietoisesti – ja he halusivat nähdä täsmälleen samat näkymät itse *in situ*, paikan päällä. Siitä oli vain lyhyt matka samojen kuvakulmien tallentamiseen omalla tyyllillä, aina-

---

<sup>417</sup> Ekelund 1943, 84.

<sup>418</sup> Ramsayn kuvaus Rooman ajastaan on alkuteoksen osassa 6, *I Italien och England 1864*, joka ilmestyi vuonna 1905, Ramsay 1904–1907.

<sup>419</sup> Muutamia hyvin kiinnostavia suomalaisten matkapäiväkirjoja on kyllä säilynyt, mutta ns. itselle kirjoitetut matkakuvaukset vastaavat aivan eri kysymyksiin – hyvässä ja pahassa – kuin julkaisemista varten muotoillut elämäkerralliset kuvaukset. C. G. Estlanderin matkapäiväkirjoja on tutkinut ja julkaissut Torsten Steinby, Estlanderin Italian-matkoista ks. esim. Steinby 1974 ja Steinby 1984. Emil Nervanderin säilynyt Italian-matkapäiväkirja on kiinnostava dokumentti, jossa on viittauksia myös mm. Walter Runebergiin, Emil Nervanderin matkapäiväkirjat ”Italien 21.12.1864–10.1.1865”, Ht30a, ja ”Italien 11.1.1865–21.4.1865”, Ht30b, Emil Nervanderin arkisto, MVK. Nervanderin Italian-matkasta ks. myös Valkeapää 2004.

<sup>420</sup> Monista taitavista Rooman-kuvaajista juuri Piranesi teoksineen tunnettiin Ruotsissa erityisen hyvin: kuningas Kustaa III itse tutustui taiteilijan poikaan Francescoon Roomassa, samoin Desprez, Fredenheim ja Sergel – joista viimeainnitu kertoman mukaan kuitenkin vastusti F. Piranesin neuvomien taide-esineiden hankkimista Ruotsiin. Loostrom 1916, 129, 180–181. Francesco Piranesista taidevälittäjänä Roomassa ks. Sander 1880.

kin luonnoksina. Siten Rooma-näkymien jäljentämisessä tietyistä kuvakulmista, tietyllä tavalla oli vuosisatojen jatkumo jo 1800-luvulla.<sup>421</sup>

Samaan ilmiöön liittyy myös aikanaan suureen muotiin tullut *voyage pittoresque* -genre, kun taiteellimmat matkustavaiset laativat *grand touristaan* kauniisti ja kiinnostavasti kuvitetun kertomuksen. Nämä kuvaukset olivat suosittuja 1770-luvulta alkaen, jolloin Roomaan virtasi luonto- ja yhteiskuntaidealisti Jean-Jacques Rousseau'n inspiroimia maisemamaalareita. Antiikin jäänteiden ohella kertomuksiin alettiin ikuistaa myös kuvauksellisia, maalaisromanttisia näkymiä.<sup>422</sup>

Pohjolan tunnetuin *voyage pittoresque* -teos lienee Ehrensvärdin Italian-matkakuvaus, mutta myös esimerkiksi Fredenheim teki vastaavan kuvitetun kertomuksen Rooman-matkastaan.<sup>423</sup> Pittoreski sisälsi kaiken ”sopivalta tuntuvaan” kuten maaseudun maisemat, arkeologiset jäänteet, taideteokset ja kansan olot. Keskenään hyvin samankaltaiset *l'Italie pittoresque* -kuvailut sisälsivätkin kaikki mahdolliset stereotyyptit, joita Italian avoimen taivaan alla sijaitsevaan ainutlaatuisen ulkoilma- ja kansanelämämuseoon suinkin saattoi liittää.<sup>424</sup>

Roomalaista taiteilijaelämää tarkkailijanasemastaan kuvanneet kirjoittajat tulivat romantisoineeksi kohdettaan yleensä varsin häikäilemättömästi. Rivien välissä kirjoittajat romantisoivat myös itseään, kuuluivathan he tuohon samaan taiteelliseen toveripiiriin – siten kriittisyys kuvauksia kohtaan historiallisina lähteinä on tärkeää. Kirjallisten kuvausten kautta Rooman ulkomainen taiteilijaelämä institutionalisoitui, nykytermein ”brändäytyi”. 1800-luvun loppua kohden taiteilijoiden arkisestakin elämästä tuli kirjoitusten välityksellä ihailtua ja ihannoitua, kun aiemmin taiteellista boheemisuutta oli pidetty arveluttavana ja porvarillisten arvojen vastaisena.<sup>425</sup>

Osittain Rooman-matkakuvausten myötä synnytettiin ainakin Pohjolassa käsitys ulkomailla elävien taiteilijoiden ihailtavasta elämäntavasta, joka oli tavoiteltavaa myös tavalliselle matkustavaiselle; taiteilijan status alkoi kohota. Matkakuvausten kirjoittajiin ja ulkomailla eläviin taiteilijoihin liitettiin yhteisenä ominaisuutena myös liikkumisen vapaus: joka elää kynällään, siveltimellään tai taltallaan, ei tarvitse isänmaata asuinpaikakseen, vaan hän voi liikkua vapaasti ilman fyysisten rajojen rajoituksia. Ajatus sopi yhteen myös historioitsija Jacob Burckhardtin tuolloin ajankohtaisen renessanssitutkielman kanssa, joka sittemmin klassikkoasemas-

<sup>421</sup> Muiden muassa maisemistaan kuuluisalle taidemaalari William Turnerille tiedetään juuri Piranesin kuvien olleen tärkeä johdatus Roomaan samojen kuvakulmien tallentamiseen. Powell 1987, 38; Vance 1997, 18. Ahrenberg kirjoitti, miten Tivolin näkymät olivat tulleet koko heidän sukupolvelleen tutuiksi romanttisen koulukunnan lukemattomien taidearteiden kautta, ja nostattivat kyynleet silmiin aidon maiseman äärellä. Ahrenberg 1914, 264. Rooma-näkymien esittämisestä ks. esim. Robels 1974.

<sup>422</sup> Ranskalaisen maalaisromanttisen maisemamaalauksen kehittämisestä suhteessa Italia- ja *Prix de Rome* -traditioon ks. kiinnostava analyysi Lacambre 1994, erit. 198–199.

<sup>423</sup> Carl Fredrik Fredenheim, reseberättelser från Rom, kaps. A396–A401, Biografica-samlingen, NM. Ks. myös Looström 1916, 102; Stiernstedt 2004, 332.

<sup>424</sup> Runsaasti kiviipiirroksin kuvitettu kolmikon Norvins – Nodier – Dumas – Didier *l'Italie pittoresque* (1836) on genren erinomainen esimerkki. Pittoreskista ja sen merkityksistä ks. Copley – Garside 1994.

<sup>425</sup> On kiinnostavaa, että jo 1859 tanskalainen P. A. Munch kirjoitti arvostelevasti pohjoismaalaisten taiteilijoiden painetuista matkakertomuksista, jotka ”eivät kertoneet totuutta vaan olivat naïiveja, vääristeleviä ja affektoituneita kuten esimerkiksi Andersenin *Improvisatøren*”, P. A. Munchin kirje rouva Josephine Rollille Genzanosta 2.9.1859, sit. Larsen-Naur 1901, 132–135.

taan muokkasi ”vapaaan taiteilijan” -mielikuvaa: taiteilijat olivat vapaita kaikista paikoista, ja maanpakolainen humanisti tunsii olevansa kotonaan kaikkialla.<sup>426</sup>

## KUN NYT JÄTÄTTE ISÄNMAANNE

Rooman mystiikkaa lisäsivät mielikuvien ohella myös sinne pääsemisen konkreettiset vaikeudet, kalleus ja epä mukavuus. Matka Suomesta Euroopan etelälaidalle Roomaan merkitsi maantieteellisesti koko maanosan halki kulkemista ja kulttuurisesti toiseen todellisuuteen siirtymistä.

Lähtö kotimaasta oli matkustavaiselle itselleen lähinnä vain jännittävää ja kiihottavaa, mutta jälkeenjääville haikeata ja raskasta luopumista. Lähdön hetkellä kotiin jäävien ajatukset kiertyivät herkästi sen ympärille, mistä matkalle lähtijä joutui luopumaan: usein päällimmäiseksi nousi isänmaa (*fosterlandet*). Isänmaasta luopumiseen rinnastui kuitenkin kotiin jäävien mielissä selvästi paljon muutakin kuin vain Suomea. Isänmaa oli ennen muuta koti, sukulaiset ja ystävät. Taiteilijoiden matka ulkomaille nähtiin matkana onnellisuuteen ja iloon, pois kotimaan raskaista velvollisuuksista ja kohtaloista. Onnen toivotukset matkalle lähtijöille sisälsivät vetoamuksen siitä, etteivät ulkomaiden houkutukset saisi matkustavaisia unohtamaan kotimaassa odottavia läheisiä.<sup>427</sup>

Molemmipuolinen haikeus ja pelkokin lähtöhetken koittaessa oli perusteltua: sekä kotiin jäävät että matkalle lähtijät tiesivät edessä olevan vuosien eron ilman jälleennäkemistä. Hitaasti kulkevat kirjeet olivat aina lennättimen yleisty miseen asti 1870-luvulla ainut keino kuulla uutisia toisen osapuolen voinnista ja terveydentilasta. Vielä kehittymättömän lääketieteen aikakaudella viattomiltakin vaikuttaneet sairastumiset saattoivat johtaa nopeasti lopullisiin suru-uutisiin. Myös tärkeät perhetapahtumat, lasten syntymät, avioitumiset ja merkkipäivät sekä yhteiskunnalliset muutokset jouduttiin kanssaelämään kirjallisten tietojen varassa tuhansien kilometrien välimatkan erottaessa taiteilijat suvuistaan.<sup>428</sup>

Matkustavien pelkoa lisäsivät myös yksinäisyys ja irrallisuus kotimaan turva verkosta onnettomuuden sattuessa. Matkustaminen itsessään sisälsi monia erilaisia pelonaiheita: fyysinen pelko terveyden puolesta, materiaallinen pelko omaisuuden joutumisesta ryöstetyksi, moraalinen pelko kykenemättömydestä täyttää itseän asetettuja odotuksia ja vastustaa monenlaisia houkutusia sekä intellektuaalinen pelko joutua pettymään Roomaan.<sup>429</sup> Koska suurin osa taiteilijoista matkusti Roomaan varsin nuorella iällä, on oletettavaa, että matkustamisen jännittävyys oli lähinnä myönteistä, ja nuoruuden into karkotti pahimmat pelot taka-alalle. Matkustamista pidettiin omana taiteenaan, jonka hallitsemisessa arvostettiin sitä,

<sup>426</sup> Grandien 1987, 310. Burckhardtin kuuluisin teos *Die Cultur der Renaissance in Italien* ilmestyi vuonna 1860. Se tunnettiin taiteilijapiireissä Italiassa hyvin, Galschiøt 1923, 34–35.

<sup>427</sup> Ks. esim. Augusta Bergbomin kirje Walter ja Lina Runebergille 11.10.1867, WRS, HLA/ SLS.

<sup>428</sup> Posti- ja lennätinlaitoksen kehittymisestä Suomessa ks. esim. Kaskimies 1937. Esimerkiksi Runebergien läheinen ystävä menetti äitinsä äkilliseen sairaskohtaukseen Ruotsissa, ja yllättävä kuolinuutinen järkytti selvästi syvästi koko lähipiiriä ikään kuin osoituksena elämän epävakaisuudesta, Walter Runebergin kirje Fredrika Runebergille 24.3.1875 Rooma, FRS, HLA/ SLS.

<sup>429</sup> Garms – Garms 1982, 566.

että matkalainen osasi unohtaa ennakkoluulonsa ja nauttia kaikesta näkemästään uudesta.<sup>430</sup>

Suomesta matkustettiin tuskin koskaan suoraan Roomaan. Taiteilijat olivat lähteneet kotimaasta ensin Tukholmaan, Kööpenhaminaan, Pariisiin tai Saksan kaupunkeihin opiskelemaan, joten matka Roomaan ei ollut niin radikaali ja vasta-kohtainen kokemus kuin stereotyyppisesti perifeerisen Pohjolan pystymetsästä lähtevälle voisi kuvitella.<sup>431</sup> Suomalaistaiteilijat kuuluivat siihen kosmopoliittiseen taiteilijasäätyyn, joka 1800-luvulla muotoutui Euroopassa nimenomaan matkustamisen luoman yhteisyyden kautta; ensi kertaa matkalla Roomaan kaikki taiteilijat olivat tasaveroisia.

Tasaveroisuus ei välttämättä ulottunut matkustamismukavuuteen, sillä kehittymättömistä liikennevälineistä huolimatta riittävän varakas matkustavainen saattoi lunastaa itselleen huomattavia mukavuuksia köyhempään matkatoveriinsa nähden. Vaikka jo 1800-luvun puolenvälin jälkeen alettiin Suomessakin haaveilla nopeasta ja mukavasta kuumailmapallolla matkustamisesta, pidettiin rautateitä ja höyrylaivoja huikean moderneina teknisinä uudistuksina koko vuosisadan ajan.<sup>432</sup> Silti näillä aikansa uudenaikaisimmillakaan välineillä matkustaminen ei ollut erityisen mukavaa tai nopeata nykyajan standardien mukaan. Junan nykytystä pidettiin epäterveellisenä ja ennen muuta rautatiematkat olivat kalliita.<sup>433</sup>

1800-luvun matkustamisen konkreettisten lähtökohtien ymmärtäminen avaa ymmärtämään myös taiteilijamatkoja käytännön näkökulmasta. Roomaan pääsemisen unelmaa varjostivat väistämättä matkajärjestelyiden vaikeudet ja matkalla koetut koettelemukset – kaikkien myönteisten elämysten vastapainona. Taloudelliset ja teknilliset seikat vaikuttivat matkustamiseen tavalla, jota nykyajasta katsottuna on vaikeata kuvitella. Matkustamisen yksityiskohtien tunteminen on tärkeä osa Rooman-kokemuksen ymmärtämistä; hevosvaunujen poukkoilu, junan huono ilma tai tullimiesten röyhkeys punoutuivat samaan kokemusmaailmaan, joka valmisti kohtaamaan Rooman. Ilman matkaa siihen liittyvine odotuksineen ja pelkoineen ei suomalaistaiteilija Roomaa voinut kokea.

Ennen höyryvoiman valjastamista kuljettiin maanteitse hevosten vetämillä vaunuilla, joissa matkustamisen teki epämukavaksi vaunujen ja teiden huono kunto, ahtaus ja huono ilma sisällä vaunussa sekä hidas eteneminen. Toisaalta kun vaihtoehtoja ei ollut, pyrittiin välttämättömyydestä tekemään hyve: hitaasti matkustaessa oli aikaa lukea, katsella maisemia ja tutustua matkakumppaneihin. Edullisin matkustustapa olivat rahtivaunut, hieman kalliimpi puolestaan diligenssi, joka kulki hevosia vaihtamalla asemalta toiselle suhteellisen nopeasti. Diligens-

---

<sup>430</sup> ”Att resa är ock en konst; lycklig den som har känsla, lycklig den som är öfver fördomar och öfver vana, att ej kunna öfver allt lefva annat än efter pariserton, ej finna sig väl, ej kunna stå upp förr än 9 à 10 om morgonen etc.” J. N. Byströmin kirje Fr. Ridderstolpelle 19.11.1812 Rooma, sit. Ahnfelt 1883, 111.

<sup>431</sup> Pohjola-mielikuvien historiallisesta taustasta ks. Stadius 2005, 29–60.

<sup>432</sup> ”Skada ej framtidscommunications medlet, luftballongsväsendet, ännu ligga så i linda, att vi måste åtnöja oss endast med jernvägarnes och ångfartygens snäckgång!” Fredrik Cygnaeuksen kirje C. G. Estlanderille 12.5.1860, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS.

<sup>433</sup> Lina Runebergin päivämätön [1877] kirje Elise Elfvingille, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, WRS, HLA/SLS. Robert Stigell kuvaili Pietarin – Berliinin junan ahtautta ja ahdistavuutta. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 16.2.1877, RSK, KKA. Junamatkustamisesta yleisesti ks. Schievelbusch 1996.

si eli postivaunut olivat yleensä 2–6 hevosen vetämät umpivaunut, joihin mahtui matkustajia korkeintaan kymmenkunta. Vaikka hevoset alkoivat vaihtua höyryllä kulkevaan junaan Euroopassa jo 1830-luvulta alkaen, maanosan kattava rautatieverkko oli käytössä vasta 1880-luvulta alkaen; syrjäisemmillä seuduilla ei vielä silloinkaan.<sup>434</sup>

Vuodenajat vaikuttivat matkantekoon merkittävästi vielä 1800-luvulla, sillä talvikaudella pohjoisessa ei päästy ylittämään meriä ja etelän kesähelteillä vauhuissa istuminen oli tuskallisen epämukavaa. Säännöllinen laivaliikenne pohjoisten merien yli keskeytyi vesien jäätyessä yleensä viimeistään joulukuussa. Suomi oli erityksissä aina kevääseen ja jäiden lähtöön saakka ennen höyrykoneilla toimivien jäänmurtajien aikaa, joka Suomessa alkoi aivan 1870-luvun lopulta alkaen. Syksyllä 1870 valmistui myös tärkeä Riihimäki – Pietari -junarata, jonka avulla päästiin kätevästi edelleen Puolan kautta Saksaan ympärivuotisesti rautateitse.<sup>435</sup> Taiteilijoiden ja heidän lähipiirinsä kuvausten mukaan laivalla matkustamista pidettiin mukavampana kuin maanteitse kulkemista, sillä huonokuntoiset tiet sekä täydet ja epämukavat vaunut tekivät matkustavaisen todennäköisemmin merisairaaksi kuin myrskyinenkään laivamatka. Lisäksi maantierosvojen hyökkäykset Italiassa olivat todellinen ongelma, jota ei saatu kitkettyä ennen 1800-luvun ja hevosliikenteen loppua.<sup>436</sup>

Vaikka matkustamisen tekniikat, muodot ja käytännöt muuttuivat jyrkästi 1800-luvun kuluessa teknisen kehityksen myötä, ei matkustaminen ilmiönä ja kokemuksena tunnu muuntuneen. Pohjolasta etelään matkustamisella oli vahva peregrinaation luonne: pitkän matkan aikana oli tarkoituksenmukaista pysähtyä usein kiinnostavimmissa kohteissa, ja matkareitti saikin mutkitella ilman lyhimmän janan pakkoa. Pyhiinvaelluksenomaisesti pyrittiin jo matkan aikana kokemaan mahdollisimman paljon; matkan elämyksellinen puoli korostui. Ennen lentokoneiden aikaa siirtymävyöhyke pohjoisesta etelään oli ajallisesti pitkä ja maantieteellisesti laeva: matkalaisella oli aikaa sopeutua henkisesti edessä odottaviin elämyksiin.

---

<sup>434</sup> Matkustamisen tavoista Euroopassa 1800-luvulla ks. Pemble 1987; hevosvaunuilla matkustamisen kulttuurihistoriasta ks. Hirn 1926, 297–335. Yksityiskohtaista matkakuvausta mm. Ramsay 1987, 6–16; Bergsøe 1881, 39.

<sup>435</sup> Jäitä pitkin pystyttiin liikkumaan, mutta se oli hidasta ja vaivalloista eivätkä matkustajat käytännössä kulkeneet talviaikaan; vain postiyhteys Tukholman ja Turun välillä toimi ympärivuotisesti. Talvimerenkulusta ks. Pohjanpalo 1978. Fredrika Runeberg kuvaili kirjeessään Walter Runebergille 8.11.1862 ahdistuneeseen sävyyn, miten ”pian olemme jäämuurien takana suljettuna muun maailman ulkopuolelle”, Runeberg 1971, 12. Riihimäen – Pietarin -rata avattiin syksyllä 1870; rautateiden alkuvaiheista Suomessa ks. Immonen 1961.

<sup>436</sup> Yrjö Kaukiaisien mukaan ennen 1800-lukua maitse kulkemista pidettiin huonoista teistä ja rosvoista huolimatta laivamatkaa mukavampana, mutta tutkimuksessa ei esitetä perusteeksi alkuperäislähteitä, Kaukiainen 2008, 18. Suomalaistaiteilijoiden kirjeiden perusteella koko 1800-luvun ajan laivalla matkustamista pidettiin maanteitä mukavampana erityisesti nopeutensa ja edullisuutensa vuoksi.

## KAIKKI TIET ROOMAAN

Roomaan pääsi useita eri reittejä pitkin myös Pohjolasta. Reittivalinnan taustalla vaikutti monia syitä kuten paljonko aikaa ja rahaa oli käytettävissä, asuiko jossakin matkan varrella tuttavias tai mitä nähtävyyksiä mieluiten haluttiin nähdä matkan aikana. Matkustamisesta oli tärkeätä saada mahdollisimman paljon vaikutteita.<sup>437</sup> Ensimmäisellä kerralla Roomaan matkustettaessa aikaa saatettiin käyttää useita kuukausia, jos vain maltettiin pitkittää pääsyä matkan päämaaliin;<sup>438</sup> yleensä lähdettiin kesän kynnyksellä ja päästiin perille syksyn alkaessa Roomassa. Junamatkustamisen aikakaudella 1800-luvun lopulla matka Suomesta Roomaan kesti lyhimmillään enää alle viikon.<sup>439</sup> Matkustamisen hinnat vaihtelivat niin paljon tavasta, reitistä ja ajankohdasta riippuen, että hintavertailuja on hyvin vaikeata tehdä.<sup>440</sup>

Pääsuuntia Suomesta lähdettäessä oli kolme, länteen, itään ja etelään. Läntinen ja eteläinen reitti merkitsivät molemmat alkuvaiheessa Saksan läpi kulkemista, mutta matkan alkuosa oli erilainen: joko lännempää Ruotsin ja Tanskan halki tai suoraan etelään laivalla Saksan Lyypekkiin. Itäisin reitti kulki puolestaan Pietarin kautta Baltian ja Puolan halki sekä mahdollisesti Prahan kautta Wieniin.<sup>441</sup>

Matkalla Pohjolasta Roomaan jouduttiin turvautumaan alkuvaiheessa laivaan. Ensimmäinen meren ylitys Suomesta lähtiessä tehtiin yleensä joko Tukholmaan tai Lyypekkiin. 1800-luvun alussa merenkulku tapahtui vielä tyystin tuulivoimalla, joten muiden muassa taiteilijat Cainberg ja Lauréus olivat kokeneet Ahvenanmeren ylityksen tuulen vonkuessa laivan purjeissa. Höyrylaivaliikenne Suomen ja Ruotsin välillä alkoi säännöllisesti viikoittaisena jo 1830-luvulla. Matka Ruotsista edelleen Manner-Eurooppaan kulki useimmiten Malmöstä Kööpenhaminaan, jolla välillä höyrylaivaliikenne alkoi vuonna 1828.<sup>442</sup> Helsinki–Lyypekki -välillä höyrylaivaliikenne alkoi 1850-luvulla; etappi merkitsi useamman vuorokauden merimatkaa, vaikka välineenä olisi ollut voimakas höyrylaivakin kuten vuosisadan jälkipuoliskon kuuluisa S/S Porthan. Laivalla matkustaminen jakoi mielipiteet: toi-

---

<sup>437</sup> Tanskalainen Bentzenin pariskunta, johon Walter Runeberg oli tutustunut aiemmin, tarjosi Walter ja Lina Runebergille näiden Rooman-matkalla asuinpaikkaa luonaan Kööpenhaminassa. Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 28.3.1867, WRS, HLA/ SLS.

<sup>438</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 18.10.1862 Dresden, WRS, HLA/ SLS.

<sup>439</sup> Cainbergin aikalainen Byström matkusti Roomaan Tukholmasta reitillä Berlin-Dresden-Wien-Firenze lähtien 1.6. ja ollen Roomassa syyskuussa 1810. Nyman 1939, 31. Walter Runeberg puolestaan matkusti Roomaan ystävänsä Lauritz Priorin kanssa Göteborgista Kööpenhaminaan ja sieltä reitillä Hampuri-Berliini-Dresden-München-Splügen-Firenze käyttäen aikaa reilut kaksi kuukautta syksyllä 1862, Lauritz Priorin muistiinpano vuodelta 1862, X Lauritz Priors samling; Walter Runebergin matkapäiväkirja 1862, WRS, HLA/ SLS.

<sup>440</sup> Jonkinlaista suuntaa antaa tieto, että vuonna 1875 suomalaistaiteilijat laskivat edestakaisen matkan Roomasta Helsinkiin maksavan 1000 frangia. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 9.5.1875 Rooma, RSK, KKA.

<sup>441</sup> Itäisestä reitistä käytettiin todella tätä ilmausta, ruots. ”*östra vägen*”, ks. esim. Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, He296/ TTK, KKA. Mm. Johannes Takanen pysähtyi matkallaan Kööpenhaminasta Roomaan Prahassa, Galschiöt 1923, 16.

<sup>442</sup> Hellstenius 1997, 12. Suomalaisesta merenkulusta ks. Kaukiainen 2008, höyrylaivaliikenteen alkamisesta erit. 237–250.

selle merimatka oli mukava levähdystauko, toiselle merenkäynti sai matkan tunteen ikuisuudelta.<sup>443</sup>

Läntisen reitin ensimmäinen pitempi pysähdyspaikka Tukholman jälkeen oli yleensä joko Kööpenhamina tai Berliini. Suosituin vaihtoehto tuntui olevan jatkaa matkaa muutamien päivien jälkeen Dresdeniin, jonka taidemuseota pidettiin yhtenä Euroopan tärkeimmistä.<sup>444</sup> Suomalaistaiteilijat tunsivat Saksan taidekaupunkeja varsin hyvin jo etukäteen kollegoiden välittämien kokemusten ja maiden välisten perinteisesti vahvojen kulttuurisiteiden vuoksi.<sup>445</sup> Pohjoisesta saapuvien matkalaisten Rooma-mielikuviin vaikuttikin vahvasti myös matka halki yleisilmeeltään protestanttisen Pohjois-Saksan, jonka humanistis-klassillisen kulttuurin maallistuneisuus oli vastakohtana läpikotaisin katolisen Italian kohtaamiselle.<sup>446</sup> Toisaalta italialaisten taiteilijoiden ja arkkitehtien monisatavuotinen vaikutus sekä erityisesti antiikin ihanteiden omaksuminen oli Saksassa syvällistä ja näkyi myös kaupunkien katukuvassa. Ehrensvärdin tunnettu tokaisu Berliinistä kuvasti vielä 1800-luvun lopullakin pohjoismaalaisten hämmästyttä klassillisten vaikutteiden kohtaamisesta ”liian” pohjoisessa: ”*Kolonner, hvad gören I här?!*”<sup>447</sup>

München oli useimmiten viimeinen pitemmän seisahduksen paikka ennen Alppien, etelän ja pohjoisen portin, ylittämistä.<sup>448</sup> Alppien ylittäminen ei kauhistuttanut vain hevosvaunuilla tai -reellä, sillä myös junan kiipeileminen korkealle syvien rotkojen sivuitse oli pelottavaa; ”kylmäkin oli ja siitä seurasi yskää” myös niin hevos- kuin höyryvoimalla rinteitä noustessa.<sup>449</sup> Toisaalta alppimaisemat myös hurmasivat taiteilijoita, joille avariens näköalojen erikoislaatuinen kauneus oli voimakas esteettinen elämys.<sup>450</sup> St. Gotthardin ja Brennerin solat 1860–1880-luvuilla rakennettuine tunneleineen olivat yleisimmät läpikulkureitit, joiden jälkeen matkalaisen silmien eteen avautui Arkadiaan verrattu Italia.<sup>451</sup> Matka eteni usein Veronan kautta Bolognaan ja Firenzeen, jonne pysähdyttiin mieluusti pit-

<sup>443</sup> Robert Stigellin kirje Per Hasselbergille 28.6.1887 Helsinki, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Ainakin jo 1870-luvun lopulla Lyypekestä Helsinkiin kesti enää kaksi vuorokautta. Lina Runebergin päiväamäton [1877] kirje Elise Elfvingille, VII Familjen J. F. Elfving's brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>444</sup> Dresdenin taidemuseon helmiä kuvailee mm. Walter Runeberg matkapäiväkirjassaan 19.10.1862, WRS, HLA/ SLS; Johannes Takanen hurmaantui Dresdenin museoon niin, että hänen matkatoverinsa Galschiøtin piti houkutella hänet jatkamaan matkaa kohti Italiaa, Galschiøt 1923, 16. Kuukauden päivät Dresdenissä asunut Eliel Aspelin vietti kaiken aikansa vain museossa, Eliel Aspelinin kirje C. G. Estlanderille 23.3.1876 Nürnberg, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Dresdenin museo oli Euroopan kuuluisimpia taidemuseoita, jossa käynti kuului ehdottomasti matkalaisen yleissivistykseen. Erinomainen aikalaiskuvaus museon henkisestä annista on Snellmanin Saksan-matkapäiväkirjassa vuodelta 1840–1841 (Snellman 2001).

<sup>445</sup> Ks. esim. K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 9.11.1871, Düsseldorf, Ja34/ TKK, KKA.

<sup>446</sup> Garms – Garms 1982, 568.

<sup>447</sup> Lagerberg 1872, 6–10.

<sup>448</sup> Esim. Erland Stenberg matkusti Kööpenhaminasta kesäkuussa 1874 Berliiniin ja Dresdenin – joissa kummassakin viipyi viikon – kautta Müncheniin, missä työskenteli puoli vuotta museoissa, Erland Stenbergin kirje Zacharias Cajanderille 26.9.1876 München, St472/ TKK, KKA. K. E. Jansson viipyi matkallaan Roomaan Münchenin museoissa vain kolme päivää, K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 7.4.1872, Rooma, Ja35/ TKK, KKA.

<sup>449</sup> K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 7.4.1872, Rooma, Ja35/ TKK, KKA. Rekimatka Alppien yli ks. Ramsay 1987, 9–12.

<sup>450</sup> Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, Stjernerchantz 1914, 219–223.

<sup>451</sup> Janzon 1911, 10–12.

kään ihaillemaan kaupungin rikkaita taidearteita.<sup>452</sup> Venetsia houkutteli myös toisinaan tekemään mutkan matkaan, mutta yllättävän usein suora reitti Firenzeen vei voiton Adrianmeren helmen viettelyksistä.<sup>453</sup>

Läntisen reitin läntisin vaihtoehto vei Pariisiin ilman käyntejä Saksan itäisemmissä kaupungeissa. 1800-luvun alkupuolen taiteilijoille Pariisi oli lähinnä pysähdyspaikka matkalla Roomaan, mutta kaupungin taitavien taideopettajien johdolla oli mahdollista halutessaan saavuttaa myös varma tekninen pohja taiteen tekemiselle, mistä olisi hyötyä varsinaisessa pääkohteessa Roomassa.<sup>454</sup> Vuosisadan alkupuolen suomalaistaiteilijoistakin Alexander Lauréus ja R. W. Ekman matkustivat ensin Pariisiin opiskelemaan sikäläisten tunnettujen taiteilijoiden johdolla ennen kuin jatkoivat matkaansa Roomaan. Tutkijoiden mukaan aikalaiskuvaukset Pariisista olivat varsin yksipuolisia: Pariisissa ei ollut seuraelämää, kun kaikki taiteilijat vain työskentelivät eristäytyneinä tähtäimenään voittoa arvostettuja taidepalkintoja. Kun Pariisin anti oli opittu, kiirehdittiin Roomaan, missä taiteilijoiden seuraelämä oli eloisampaa ja onnellisempaa pikkukaupunkilaiselämää.<sup>455</sup> Alexander Lauréuksen aikainen ruotsalaisarkkitehti Per Axel Nyström noudatti tätä mallia, joka johdatti arvostamaan Roomaa ennen Pariisia: ”--att ingenting rappellerar mera det oförgätliga Rom än Paris, med sin grå himmel, sina svarta gator, sitt skoj, sina magra byggnader, sina coketta, manierade konstarbeten.”<sup>456</sup>

Taiteilijoiden suhtautumista näihin taidekaupunkeihin ennen 1860-lukua on tulkittu siten, että metropolimaisemman, ilmastoltaankin kylmemmän Pariisin jälkeen taiteilija kaipasi kauneutta, rauhaa sekä henkistä ja fyysistä lämpöä, jota Roomalla oli tarjota. Roomassa taiteilijat olivat keskiössä kirkon ohella. Vaikka kaava on yksinkertaistettu, havainnollistaa esimerkiksi Alexander Lauréus osuvasti juuri tällaista kehitystä: opiskeltuaan muutaman vuoden Pariisissa hän hieman vastentahtoisesti jatkoi matkaansa Roomaan yleisen painostuksen vuoksi. Perillä hän kuitenkin rakastui Roomaan totaalisesti, ja kehitti taiteellista ilmaisuaan nimenomaan paikallisvärein – kotimaisen yleisön harmiksi jopa liiankin italialaissytytteiseksi.<sup>457</sup>

Matka Pariisista Italiaan kulki yleensä aina etelään Lyonin kautta Torinoon ja edelleen Firenzeen; tätä reittiä käyttivät muiden muassa Lauréus diligenssillä ja Alexander Ramsay junalla. Alpit ylitettiin tällä reitillä ennen Mont Cenis’n solan ja

---

<sup>452</sup> Tanskalaiset taidehistorioitsija Julius Lange ja taiteilija Pietro Krohn viittasivat Firenzeen Jac. Ahrenbergille Jumalan ihmetekona, ”--se er omkring, ty nu får ni se Guds mästerverk på jorden.” Ekelund 1943, 55.

<sup>453</sup> Vaikuttaisi siltä, että pitkään Roomassa asuvat tekivät Venetsiaan erillisiä retkiä, ja lyhyemmin matkustavat kävivät kaupungissa paluumatkallaan pohjoiseen. Ks. esim. Nestor Tallgrenin kirje Walter Runebergille 13.3.1871 Firenze, WRS, HLA/ SLS.

<sup>454</sup> Taidemaalari E. J. Löfgren opiskeli Pariisissa, mutta kaipasi kipeästi Roomaan, mitä Estlander lämpimästi kannatti jo saavutetun kehityksen vuoksi: ”Han [E. J. Löfgren] har nu gripits af lusten, äfven han, att vandra till Rom, och hvem kan väl hafva hjärta att [förvägra?] honom, då man bevitnat de framsteg han gjort redan här i Paris”, C. G. Estlanderin kirjekonsepti Fredrik Cygnaeukselle 24.4.1864 Pariisi, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Yleisesti taiteilijoiden tavasta pysähtyä Pariisiin matkalla pääkohteeseen Italiaan ks. Nordensvan 1892, 96, 199.

<sup>455</sup> Lindwall 1981, 61–63, 98.

<sup>456</sup> P. A. Nyström opiskeli Pariisissa 1819–1821 ja Roomassa 1821–1824. P. A. Nyströmin kirje B. E. Fogelbergille 12.1.1825, sit. Lundwall 1960, 83.

<sup>457</sup> Leino 1908, 181; Stjernschantz 1914, 161–162; Keinänen 1983, 66–71; Lindwall 1981, 78.

rautatietunnelin avautumista vuonna 1871 Modanen kautta, jonne Ranskan puolen rautatiekiskot myös päättyivät.<sup>458</sup> Toinen vaihtoehto oli nopeampi: St. Gotthardin solan kautta Milanoon ja Genovaan, mistä edelleen laivalla Livornoon. Livornosta pääsi vielä junaa nopeammin meritse jatkamaan Civitavecchiaan, Rooman satamakaupunkiin Keski-Italiaan.<sup>459</sup> Kolmas vaihtoehto Ranskasta Italiaan kulki Marsailles'ta Civitavecchiaan.<sup>460</sup> Vaikka viimeinen etappi, merimatka Välimerellä, kuulosi näennäisen hurmaavalta, saattoi se koetella vatsaa ja hermoja. Mitä syksymäksi vuosi taittui, sitä todennäköisempiä kovat myrskyt Välimerelläkin olivat.<sup>461</sup>

Suomalaiset naiset olivat jo 1800-luvulla edistyksellisiä matkustavia. Esi-merkiksi sekä taidemaalari Victoria Åberg että kuvanveistäjä Alina Forssman päätyivät Roomaan yksin matkustaen. Myös Roomassa asuvien taiteilijoiden suomalaisia ystävättäriä ja sukulaisia kannustettiin matkustamaan Italiaan, vaikka sitten yksinkin, olihan perillä kuitenkin odottamassa turvallisia tuttavuuksia. Naisten matkustamista yksin ilman esiliinaa pidettiin ainakin jo 1800-luvun jälkipuolella Suomessa aivan mahdollisena, korkeintaan hieman epämukavana muttei vaarallisena tai siveellisesti arveluttavana. Alettiin ymmärtää, että naisillekin matkustaminen ja maailmannäkeminen saattoi olla hyödyksi ja iloksi.<sup>462</sup> Nähtävästi asenne ei ollut aivan tavanomainen muualla Euroopassa, ja kiinnostavaa onkin, että suomalaisnaisiin valettiin uskoa yksinmatkustamiseen nimenomaan suomalaisen kansanluonteen rohkeudella.<sup>463</sup>

Sukupuolet riippumatta Euroopassa matkustavaa kohtasi sama vaikeus: pitkän matkan aikana puhuttiin lukuisia eri kieliä, joita osaamattomana oli varsinkin pahassa pulassa. Koko Eurooppaa yhdistävää kieltä ei 1800-luvulla ollut, sillä kansan keskuudessa puhuttiin kaikkialla vain omaa äidinkieltä. Lapsenkengissä olut turismi ei elinkeinona pystynyt ottamaan huomioon erimaalaisten matkailijoiden kielitaitoa tai -taidottomuutta. Useimmiten suomalaiset osasivat auttavasti saksaa ja ranskaa, joilla matkan aikana tuli toimeen, mutta italia oli suurempi ongelma. Italiassa ei juuri puhuttu vieraita kieliä, ja maan moninaiset murteetkin olivat keskenään hyvin erilaisia. Kieliongelmiin viitattiin taiteilijoiden kirjeissä

---

<sup>458</sup> Alppien ylittämisestä Mont Cenis'n kautta ks. esim. Nyblom 1864, 16–17.

<sup>459</sup> Hintze 1926, 73; Ramsay 1987, 12.

<sup>460</sup> Tätä reittiä käytti mm. Severin Falkman keväällä 1864 matkalla Pariisista Roomaan. Genovan jälkeen laivan täytyi pysähtyä pitkäksi aikaa Livornoon ja Elban saaren suojiin odottamaan nousseen myrskyn laantumista, Nervander 1902, 89.

<sup>461</sup> Civitavecchiasta kesti vielä 1870-luvun lopulla neljä tuntia Roomaan, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille laivalta Välimerellä, RSK, KKA. Frithiof Kjellbergin kirje Albert Gellerstedille 14.10.1863 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>462</sup> Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 6.9.1869 Rooma, IX Augusta Hisingers samling; Walter ja Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 8.9.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>463</sup> ”--och i värsta fall kan Du, med Din modiga finska natur, väl resa ensam--”, Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 1.9.1869 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS. Fredrika Bremer huolehti hyvin tarkasti, että hänen ystävättärensä Jenny Lind pääsi turvallisesti koko matkan takaisin kotimaahan luotettavassa ja turvallisessa seurassa, ja että heti vastassa olisi hänen isänsä ja ystävänsä. Fredrika Bremerin kirje Jenny Lindille 25.4.1858 Rooma, Johanson – Kleman 1920, 33.

melko usein, mutta yleensä auttava arkikielen taito saavutettiin jo muutaman kuukauden Roomassa asumisen jälkeen.<sup>464</sup>

Matkustusmuodollisuudet ja -asiakirjat tai eri maiden valuutat eivät sanottavammin puhuttaneet taiteilijoita. Passin vanhentuminen ulkomailla asuessa ei nähtävästi ollut suuri ongelma, sillä taiteilijat suhtautuivat siihen hyvin kevyesti.<sup>465</sup> Ylipäättään passeja, viisumeita tai matkustuslupia mainitaan vain harvoin eivätkä lukemattomat eurooppalaiset valuutatkaan tunnu aiheuttaneen erityisiä vaikeuksia. Ongelmana oli enemmänkin vain rahan puute, eivät sen eri yksiköt. 1800-luvulla käytettiin jo matkakreditiivejä, jotka olivat kansainvälisesti hyväksytyjä maksumääräyksiä.<sup>466</sup>

Ennen suurten kansallisvaltioiden aikaa Euroopassa riitti matkustavaisen kohdattavaksi rajoja ja rajamuodollisuuksia, mutta vain Kirkkovaltion tullista vauvautettiin kertomaan kotimaahan. Kuvausten mukaan paavilliset virkamiehet nauttivat täysin rinnoin asemastaan, josta käsin he saattoivat määrätä matkustavaiset purkamaan kaikki pakaasinsa ja suorittamaan korkeita maksuja erilaisten välttämättömyyskappineiden tuomisesta Roomaan. Eritoten kirjallisuus herätti tullimiesten epäluuloja, sillä harhaoppista sanomaa ei saanut levittää paavin kaupungissa.<sup>467</sup>

Ennen päätymistä tullimuodollisuuksien pariin oli matkalaisen kuitenkin kestettävä vielä piinaavan hidas, yksitoikkoisen roomalaisen maaseudun, *campagnan*, ylittäminen. Etenkin matkalla Firenzestä, Toscanan kauniilta kukkuloilta, Umbrian maakunta tuomittiin ankarassa vertailussa useimmiten rumaksi ja mitäänsanomattomaksi. Toisaalta vastakohtaisuutta osattiin arvostaakin, kun yksitoikkoisuus entisestään kasvatti Roomaan pääsemisen nälkää.<sup>468</sup>

## LUMOTTUUN KAUPUNKIIN

Kun jo taiteilijan matka unelmien Roomaan oli ollut unohtumaton elämys vaikeuksista ja reitistä riippumatta, tummansinisellä Välimerellä tai lumipeitteisten Alppien halki, latautui saapuminen itse kaupunkiin todelliseksi huipentumaksi. Pyhiinvaeltajan kärsimättömällä kaipauksella odotettu matkan päämäärä sulautui kuvaamaan kaikkia toiveita: esteettistä täyttymystä, elämää auringossa kaukana

<sup>464</sup>Robert Stigell ei osannut lainkaan italiaa saapuessaan Roomaan, ja se vaikeutti asioiden hoitamista alussa, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 12.5.1872, Rooma, RSK, KKA. Kielikysymyksistä ks. myös luku ”Kaikkien kansojen kaupunki”.

<sup>465</sup>Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 27.9.1875, Rooma, RSK, KKA. Konkreettisesta kansainvälisestä diplomatiasta ks. myös luku ”Kaikkien kansojen kaupunki”.

<sup>466</sup>Lauréus ymmärsi suvereenisti eri rahayksiköiden ja parhaiden vaihtokurssien mahdollisuudet, Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, Stjerschantz 1914, 216–217. Robert Stigell pyysi isäänsä lähettämään vekselin Rothschildin pankkiin Lontooseen, mistä rahat lähetettiin edelleen Stigellille Roomaan. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 2.5.1872 Rooma, RSK, KKA. Toisaalta muutamaa vuotta myöhemmin oli pankkiirilta saatu vinkki, että ”englantilaisen rahan arvo oli laskussa mutta ranskalaiset Napoleonit pysyisivät korkeassa kurssissa”, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 9.8.1875, Rooma, RSK, KKA.

<sup>467</sup>Roomalaisen tullin maksuista ks. esim. C. E. Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 14.2.1860, Rooma, S337/TKK, KKA. Tullikokemuksista ks. Dietrichson 1875, 53–54.

<sup>468</sup>Trace 2008, 145; Vance 1997, 20; von Beskow 1833, 175–179; Nyblom 1864, 26.

kylmästä ja köyhästä Pohjolasta sekä vapauden, onnen ja taiteellisen riemun tunteita.

”*Salve, magna parens frugum, Saturnia tellus, Magna virum*” ilmaisi Vergilius ihailunsa ihanalle Italialle – ja hänen jälkeensä muunnelluin sanakääntein sadat ja tuhannet Roomaan rakastuneet matkustavaiset, taiteilijat etunenässä.<sup>469</sup> Vertasipa Chateaubriand Rooman näkemistä ensi kertaa pateettisen raamatullisesti jopa siihen hetkeen, kun Jumala antoi profeettojen nähdä ensi kertaa luvatus maan.<sup>470</sup> Tunteiden ja odotusten myrsky täytti matkalaisten mielet, kun pitkän matkan jälkeen kaivattu kaupunki oli silmien alla.

Kuvaukset Roomaan saapumisesta olivat keskenään – ajasta, kertojasta tai tämän kansallisuudesta riippumatta – todella samankaltaisia. Monelle oli vaikeata kuvata sitä tunnetta, jonka koki nähdessään ensi kertaa Pietarinkirkon kupolin etäältä; tuntui ettei sen jälkeen tarvinnut nähdä enää mitään. Patoutuneiden odotuksen tunteidensa pakottamana Albert Edelfelt puhkesi vaunussaan huutamaan hurraata nähdessään vihdoin Pietarinkirkon siluetin piirtyvän taivasta vasten.<sup>471</sup> Roomaan saapumista matkalainen tuskin unohtaisi milloinkaan, sillä ”kun vihdoin oli elänyt sen silmänräpäyksen, joka oli ollut lapsuuden toiveiden rakkaimpia, poikasen unelmien kohde, jota nuorukaisena rakastaa ja varttuneena palvoo, täytti se sielun unessa ja valveilla.”<sup>472</sup> Verrattuna kaikkeen muuhun maailmassa aina Berliinin Brandenburger Torista Lontoon Regent streetiin ei saapumista Roomaan Piazza del Popololle ylittänyt mikään.<sup>473</sup>

Matkan ajan oli jatkuvasti tullut uusia vaikutteita, joita ei ollut osannut odottaa tai kuvitella. Perillä Roomassa ennako-odotukset olivat sen sijaan korkealla, jolloin matkanteon rasitukset ja odotusten latistuminen saattoivat aiheuttaa joillekin matkustavaisille antiklimaksina myös raskaan pettymyksen. Pimeälle Piazza del Popololle tai viheliäiselle Porta Portesen juna-asemalle saapuminen pitkän ja epämukavan matkan uuvuttamana ei välttämättä vastannut romanttisia mielikuvia kulttuurin kehtoon saapumisesta.<sup>474</sup> Vaikka Roomaan rakastuminen olisikin tapahtunut sittemmin intohimoisesti, saattoi odotusten vastavaikutuksena myös kotimaa nousta arvossa ja näyttää tyydyttävämmältä kuin aiemmin. Osaltaan lieenee kysymys siitäkin, että kaukaa näkee paremmin lähelle: oma maa alkoi vaikuttaa kauniilta ja sen nähtävyydet kiinnostavilta, kun oli saatu vertailukohtia muualta.<sup>475</sup>

---

<sup>469</sup>Vergilius, *Georg.* 2,173–74; Chateaubriand lainasi Vergiliusta innoissaan kertoen tuntevansa aina samoin nähdessään Roomaan, Chateaubriand 1810, 2. Hupaisaa on, että C. R. Nyblom oli niin ihastunut juuri tähän Chateaubriandin Vergilius-analyysiin, että lainasi puolestaan sivukaupalla hänen tekstiään omassa matkakirjassaan, Nyblom 1864, 109–111.

<sup>470</sup>Chateaubriand 1810, 6.

<sup>471</sup>Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 18.3.1876 Rooma, sit. Kortelainen 2001, 193.

<sup>472</sup>von Beskow 1833, 182, 185.

<sup>473</sup>von Beskow 1833, 183.

<sup>474</sup>Severin Falkman sai Roomasta hyvin ikävän ja proosallisen kuvan saapuessaan sinne ensi kertaa viimeänä helmikuun iltana, Nervander 1902, 89. Ks. myös esim. Nyblom 1864, 26.

<sup>475</sup>”–*Man kan vara lika stor målare utan att resa och att vårt Land är rikare på vackra belägenheter än de flesta jag rest.*” M. G. Anckarsvärdin kirje C. J. Fahlcrantzille 28.12.1820, Rooma, Gustaf Fredriksens brevsamling, KBS.

Pohjoismaalaisista Roomaan negatiivisimmin lienee suhtautunut ruotsalainen kirjailija August Strindberg, joka jo etukäteen piti Roomaa tarpeettomana ja jonka mukaan Roomassa oli käytävä vain tapojen vaatimuksesta, ”ei näkemään, vaan ol-lakseen nähnyt”.<sup>476</sup> Strindbergiltä jäi kenties ymmärtämättä, että vaikka motivaatio Rooman-matkalle oli näinkin kielteinen, hänkin yhtä kaikki tuli matkan teh-neeksi ja siten liittyneeksi Rooman-matkan välttämättömyyttä korostavaan histo-rialliseen jatkumoon.

---

<sup>476</sup>”*Jag har inte kommit för att se. Jag har kommit hit för att ha sett.*” Strindberg 1913, 295.

*Rome est, et restera la madre delle belle arti.*

CHARLES-CLAUDE FLAHAUT DE LA BILLADERIE,  
COMTE D'ANGVILLER, DIRECTEUR DE BATIMENTS DU ROI

## TAITEILIJAN KAUPUNGISSA – MONIKASVOINEN ROOMA

Taiteilijoiden vaikutelmat Roomasta ennen 1800-luvun loppua korostavat kaikki kaupungin erityistä olemusta. Taiteellisesti Rooma oli verrattavissa uskontoon: taiteilijat, taiteentuntijat ja eurooppalaiset taideakatemit vanhoivat Rooman olevan ainoa autuaaksitekevä kokemus niin taidemaalareille, kuvanveistäjille kuin arkkitehdeille. Muut taiteestaan tunnetut italialaiskaupungit kuten Firenze ja Veneetsia olivat arvostettuja mutta eivät samalla tavalla institutionalisoituneita kuin Rooma taideakatermioineen, lukemattomine museoineen ja eri aikakausien kulttuuriperintöineen. Kuvaavaa kaupungin merkitykselle on, että muiden maiden tärkeimmät palkinnot taiteilijoille olivat vuosisatojen ajan nimenomaan matkasti-pendi Roomaan – kuten Ranskan korkein ja tavoitelluin taidepalkinto *Grand Prix de Rome*.<sup>477</sup> Tähän ilmiöön suomalaistaiteilijoidenkin matkustaminen Roomaan 1800-luvulla liittyi saumattomasti.

Mikä Roomassa oli sitten niin erityistä, miksi Rooma oli niin vaikuttava, niin ainutlaatuisena pidetty? Miten juuri Roomassa asuminen vaikutti taiteilijaan, ja millainen kaupunki Rooma oli taiteilijalle? Ymmärtääkseen taiteilijan Roomaa on kaupunkia tarkasteltava tilana ja mielentilana – jotka jokaiselle kokijalle olivat erilaisia. Erilaisista lähtökohdista huolimatta tavat tarkastella Roomaa olivat kuitenkin vain harvoin yksilöllisiä, sillä elämyksiä pohjustivat yhteisen kulttuuriperinnön sanelemat ennakkokäsitykset.<sup>478</sup> Yhteneväiset mielikuvat Roomasta vaikuttivat taiteilijoiden kaupunkisuhteeseen, joka alkoi eriytyä henkilökohtaiseksi vasta pitemmän kaupungissa asumisen jälkeen. Taiteilijoiden piirissä pitkän Roomassa oleskelun merkitys luovuutta patoavien ennakoasenteiden purkautumiselle ymmärrettiin hyvin.<sup>479</sup>

### YKSI VUOSISATA, MONTA ROOMAA

Roomaan 1800-luvulla saapuneet taiteilijat kohtasivat hyvin erilaisen kaupungin kuin nykyaikainen matkailija. Vuosisadan alun Rooma oli myös aivan erilainen

---

<sup>477</sup> Looström 1916, 94–95.

<sup>478</sup> Tavat tarkastella Roomaa on oma kiinnostava tutkimuskohteensa; hyviä johdatuksia aiheeseen ovat esim. Garms – Garms 1982, Mammucari 1997, de Seta 1996 sekä yhteenvetäen Suvikumpu 2003.

<sup>479</sup> Kotimaassa omaksutut ennakkokäsitykset Roomasta, taiteesta ja italialaisesta kansasta unohtuivat, kun kaupungissa vain vietti riittävästi aikaa, analysoi Lina Runeberg kirjeessään Augusta Hisingerille 6.9.1869 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

kuin 1900-lukua lähestyvä kaupunki. Paavin ja Napoleonin vallan näyttämön sekä lopulta yhdistyneen Italian pääkaupungin olemus muuttui alle sadassa vuodessa 1800-luvun kuluessa merkittävästi. Kaupunki eli kahden yhteiskuntamuodon välimaastossa: kirkon mahti oli alkanut murtua Napoleonin sotien seurauksena, mutta Italian kansallisvaltio muodostui vasta vuosisadan jälkipuoliskolla.<sup>480</sup>

Kärjistäen voidaan sanoa, ettei mikään muu Euroopan suurkaupunki ollut niin epämoderni kuin Rooma ennen 1800-luvun viimeisiä vuosikymmeniä. Katsoipamistä tahansa kulmasta, ei missään näkynyt tehtaan piippuja, ei kuulunut koneiden ääniä tai kulkenut raitioiteitä. Vain kaupungin keskustaa halkova Via del Corso oli valaistu kaasuvaloin, muuten kaupunki oli iltaisin kietoutunut hämääseen talojen ulkoseinissä olevien pyhimysalttareiden himmeätä valaistusta ja juhlapäivien erikoisvalaistuksia lukuun ottamatta. 1800-lukulainen Rooma muistutti vielä elävästi keskiajasta sokkeloisine katuverkoineen, lukemattomine kirkkoineen ja luostareineen, alati toistuvine kirkollisine juhlakulkueineen.<sup>481</sup>

Rauhallinen, maalaismainen kaupunki joutui reagoimaan Euroopassa puhaltaviin aatteellisiin ja yhteiskunnallis-poliittisiin tuuliin. Vallankumoukset, kansallisuusaatteen manifestaatiot ja sääty-yhteiskunnan alkava murros vaikuttivat myös Italian niemimaalla ja Kirkkovaltiossa. Teollistuminen ja tekninen kehitys rantautuivat Roomaankin, ja muiden muassa rautatiet, katuvalaistus sekä asukasmäärän kiihtyvä kasvu olivat näkyviä ja tuntuvia muutoksia kaupunkikivassa 1800-luvun jälkipuoliskolla.<sup>482</sup>

Kaupungissa asui vuosisadan alussa noin 165 000 asukasta, mutta seuraavien vuosikymmenten epävakaat yhteiskunnalliset olot huojuttivat asukaslukua alemmas. Vuosisadan puolimaissa asukasluku alkoi kasvaa, ensin hitaammin, mutta Rooman pääkaupungiksi tulon jälkeen yhä nopeammin.<sup>483</sup> Kasvavalle kaupunkilaisten joukolle piti rakentaa uusia asuntoja ja uudelle valtiolle instituutioita; vuokrat ja hinnat nousivat kiihtyvästi niin vakituisten asukkaiden kuin matkailijoiden kiusaksi vuosisadan viimeisillä vuosikymmenillä.<sup>484</sup>

Muutoksesta huolimatta moni taiteilija ja romanttinen Rooman-kävijä halusi uskoa kaupungin säilyvän perusolemukseltaan muuttumattomana, ikuisena. Rooma-myytistä haluttiin pitää tiukasti kiinni. Kiihkeimpienkin muutosten vuoden jälkeen Rooman ajateltiin modernisoituneen vain hieman, mutta perusolemukseltaan olevan sama ihmeellinen kaupunki kuin aiemminkin.<sup>485</sup>

<sup>480</sup> Italian yhdistymiskehityksen merkityksistä ks. Ascoli – Henneberg 2001. Rooman kaupunkikehityksestä ks. Negro 1961 ja Bartoccini 1985; uusinta tutkimusta edustava syväluotaus Rooman muutoksesta pääkaupungiksi 1870-luvulla ks. Syrjämaa 2006. Kiinnostava synteesi 1800-luvun Roomasta on edelleen Hornborg 1941.

<sup>481</sup> Bergsøe 1905, 6. Rooman modernisoitumisesta ks. Syrjämaa 2006.

<sup>482</sup> Rautateiden rakentamista Roomaan ja sen merkitystä matkustavaisille kommentoi kiinnostavasti esim. C. G. Estlander kirjeessään Fredrik Cygnaeukselle 6.2.1865 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Rautateistä Kirkkovaltiossa yleisesti ks. Negri 1967. Euroopan rautatierakentamisesta ks. Schievelbusch 1996.

<sup>483</sup> Vuonna 1846 Roomassa oli asukkaita noin 180 000 ja vuonna 1871 noin 226 000. Vuonna 1936 väkiluku ylitti miljoonan. Bartolini 2002, 3–9. Kaupungin väestökehityksestä yleensäkin ks. Bartolini 2002.

<sup>484</sup> Rooman kehityksestä 1800-luvulta 1900-luvulle ks. Vidotto 2002; Benevolo 1992; Romano 1977; Insolera 1971.

<sup>485</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, TKK/ He296, KKA.

Myytti ikuisesta, siis muuttumattomasta, Roomasta oli konkretisoitunut mo-  
niin ilmiöihin kuten vakaumukseen Trasteveren käsityöläisten, Tiberin kalastajien  
ja Espanjalaisten portaiden mallien ikuisesta läsnäolosta. Vaikka juuri tämä kau-  
pungin luonteen näennäinen staattisuus saattoi olla ärsyttävää roomalaisille, se  
näyttäytyi virkistävänä kaukaisen Pohjolan asukkaille, jotka saattoivat keskittyä  
töihinsä ja nauttia kansanelämän aidoista näkymistä tai paavin kaupungin eris-  
kummallisuuksista – elää romantisoitua taiteilijaelämäänsä irti aiemmasta todelli-  
suudesta.<sup>486</sup>

Pitkään kaupungissa asunut taiteilija ei välttämättä kiinnittänyt niinkään kai-  
hoten huomiota muuttuvaan kaupunkikuvaan, vaan hänelle kouriintuntuvien  
muutos koski nopeasti kohoavia elinkustannuksia ja matkustamisen helpottumis-  
ta rautatien rakentamisen myötä. Kaupungin kasvu ja taloudellinen nousukausi  
1870-luvulla näkyivät jopa niin kiivaasti lisääntyneessä vaunuliikenteessä Roomas-  
sa, että jalankulkija tuskin uskalsi ylittää katuja keskustassa.<sup>487</sup>

Analyttinen Rooman-kävijä kiinnitti huomiota tapahtuneisiin muutoksiin  
myös abstraktion tasolla, mutta piti kehitystä lähinnä kiinnostavana ilmiönä,  
jonka tarkasteleminen ”historian soihtu kädessä” oli antoisaa ilman varsinaista ar-  
vottamista. Moni intellektuelli 1800-lukulainen koki muutosten Roomassa heijas-  
tavan laajempaa maailmanhistoriallista logiikkaa.<sup>488</sup> Muutoksen ja muuttumatto-  
muuden ristiriidassa olikin pitkälti kyse siitä, että Rooman ulkomuoto muuttui  
vuosisadan loppua kohden kiihtyvällä tahdilla, mutta kaupungin symbolinen  
merkitys vain verkalleen.

Kokea ”Rooma sellaisena kuin se oli” oli yleisesti unelmoitu – ja laajasti kriti-  
soitu – haave 1800-luvulla. Jo aikalaiset totesivat, että jos olisi halunnut nähdä  
”vanhan hyvän ajan” Rooman, olisi pitänyt elää Romuluksen kaupungissa.<sup>489</sup>  
Rooman-matkalaisten suhde kaupungin (oletettuun ja todelliseen) muutokseen  
sekä jatkumoon riippui täysin henkilöstä. Yhdelle muutos oli tervetullut piristys-  
ruiske, toiselle kuolinisku Rooman universaalille ikuisuudelle.

Rooman-matkakuvauksia ja -muistelmia yhdistävä sentimentaalinen suhtau-  
tuminen kaupungissa tapahtuneisiin muutoksiin vaikuttaisi johtuvan lähinnä ajan  
kultaamista nuoruuden muistoista – yleisinhimillistä päivittelyn halua unohta-  
matta.<sup>490</sup> Kuvailujen moninaisuus korostaa tosiseikkaa, että Roomassa 1800-luvun  
aikana tapahtunutta urbanistista kehitystä ei voi jälkikäteen arvottaa yksiselittei-  
sesti joko vanhan tarvelemiseksi tai tervetulleeksi modernisoimiseksi.<sup>491</sup>

Uuden pääkaupungin ja Italian valtion modernisoitumisen ohella taide-  
elämän järjestäytyminen vilkastui. Taide-elämä oli ollut käytännössä paavin ja ul-

---

<sup>486</sup> de Seta 2005; Bergsøe 1905, 7.

<sup>487</sup> Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 5.12.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingsen, AFK.

<sup>488</sup> J. J. Nordströmin kirje Walter Runebergille 14.8.1871 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>489</sup> ”När allt kommer ikring, så skulle man lefvat på salig Romulus’ tid för att med fog kunna säga att man varit i Roma, då det var riktig stil på staden.” Janzon 1911, 231.

<sup>490</sup> ”Ennen oli Roomalla vielä ihan erityinen viehätyvoima, joka nyt on melkein hävinnyt--”, Aspelin 1888, 58–59.

<sup>491</sup> Syrjämaa 2006, 242. Egron Lundgren totesi muutosten kuuluvan Roomankin, sillä ”kaikkihan muuttuu hiljalleen”, Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 5.12.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingsen, AFK.

komaalaisten hallinnassa 1800-luvun alkupuolella.<sup>492</sup> Valtiollisen yhdistymisen myötä pääkaupunki alkoi kaivata järjestäytyneen taide-elämän instituutioita ja näkyviä pyrintöjä korostamaan kulttuurikehitystä. Italialaisille taiteilijoille kehitys ei ollut yksinomaan myönteistä: virallisen kansallistaiteen luominen vaati melkoista esteettis-poliittista tasapainoilua muutenkin sekavassa yhteiskunnallisessa tilanteessa.<sup>493</sup>

Myöhemmät arviot ovat pitäneet Rooman taide-elämän kehitystä yhdistymisen jälkeen hyvinkin kielteisenä, kun uudenaikaisimmat taiteilijat suuntautuivat pois kaupungista ja taideinstituutiot olivat pitkään sekasorron tilassa.<sup>494</sup> Ulkomaalaisille taiteilijoille ja taideopiskelijoille tilanne ei välttämättä näyttäytynyt yksinomaan synkkänä. Uudet vaikutteet virkistivät – lähinnä 1880-luvulta alkaen – taiteellista toimintaa valtiollisen yhdistymisen kaotettujen alkuvuosien jälkeen. Roomaan syntyi taideyhdistyksiä ja taidelehtiä, rakennettiin tiloja taideinstituutioille, taiteen korkeakoulutus ja näyttelytoiminta organisoituivat uudelleen, italialaisten osallistumista kansainvälisiin näyttelyihin aktivoitiin, ja tehtiin jopa aloitteita maailmannäyttelyn saamiseksi Roomaan.<sup>495</sup> Tilanteessa on itse asiassa nähtävissä monia yhtymäkohtia Suomen samanaikaiseen kehitykseen; niin Välimeren kuin Itämeren pohjoisrannalla nuoren kansakunnan taidetalkoot elivät kiihkeän uuden synnyttämisen aikaa.

## POLITIIKAN SYÖVERIT

Eurooppalaisen politiikan ja aatevirtausten tarkkanäköinen tulkitsija madame de Staël arvioi Italian luonnetta 1800-luvun alussa: Italialle kulttuuri ja kirjallisuus on kaikki kaikessa, kun muut kansat etsivät kunniaa sodista ja politiikasta. Epäyhtenäisessä, ”valtiottomassa” Italiassa ja paavin hallitsemassa Roomassa staëiläinen näkemys tuntuu osuvalta.<sup>496</sup> Italialla ei ollut historiallisia yhdistäviä instituutioita eikä pyhää kuningashuonetta. Italialaisten oli mentävä aina antiikin aikaan asti löytääkseen esikuvan yhtenäiselle kansallisvaltiolle. Silloinkin antiikin Rooma oli toisaalta liian paikallinen ja toisaalta liian universaali kelvatakseen moderniksi valtiolliseksi malliksi. Italian kansallinen politiikka olikin äärimmäisessä käymistilassa käytännössä koko 1800-luvun ajan.<sup>497</sup>

<sup>492</sup> Hyvän käsityksen 1800-luvun alun taide-elämästä Roomassa saa perehtymällä ajan saksalais-roomalaisiin taiteilijakalentereihin Sickter – Reinhart 1810 ja Sickter – Reinhart 1811. Ks. yleisesti myös Geller 1952.

<sup>493</sup> Olson 1992, 88–89.

<sup>494</sup> Janzon 1985, 176, 222; Olson 1992, 88–89.

<sup>495</sup> Taide-elämään sekä taide- ja taideteollisuusnäyttelyihin liittyviä aloitteita ja asiakirjoja, Id. 1; Id. 8; Id. 9; Id. 16; Id. 23; Id. 26, Titolo 84. Esposizioni e Mostre, ASC. Roomalaiseen taiteeseen keskittyvä kuu-kausittain ilmestyvä aikakauslehti *Roma artistica* ja sen jatkaaja *Roma artistica. Belle arti ed arte industriale* kertoivat vuodesta 1871 alkaen kaupungin taidetapahtumista vanhoja mestareita esittelevien artikkeleiden ohella. Esim. näyttelyistä ja taiteilijajuhlista Roomassa ks. *Roma artistica no. 1 (1879)*, 56, 58, 59, 86, 92, 101, 106, 125.

<sup>496</sup> Madame Staël kuvaili Euroopan valtioita fragmentaarisessa, keskeneräiseksi jääneessä maanpakolaisvuosiensa kuvauksessa, Staël-Holstein 1822. Staëlin jälkeen tosin politiikka tuli voimallisesti mukaan Italian kehitykseen, kuin aiempaa merkityksettömyyttään kompensoiden.

<sup>497</sup> Lyttelton 2001, 31, 42.

Napoleonin valtakauden ja Wienin kongressin jälkeen 1815 Italia oli jakautuneena Itävallan hallitsemiin alueisiin, Sardinian kuningaskuntaan, Molempain Siliain kuningaskuntaan, Toscanaan, Kirkkovaltioon ja muihin pikkuvaltioihin. Itävaltalaiset pystyivät tukahduttamaan omilla alueillaan puhjenneet vapauseritykset ja kapinat kunnes vapaustaistelijoiden keulahahmo Giuseppe Garibaldi onnistui johtamaan Italian kansallisen herätyksen ja yhdistymisliikkeen, *risorgimenton*, konkreettisiin tuloksiin vuosisadan puolivälistä alkaen. Italian kuningaskunta perustettiin vuonna 1861, jolloin sen alueisiin kuului jo suuri osa nykyisen Italian alueista Kirkkovaltiota, Venetsiaa ja pohjoisen alueita lukuun ottamatta.<sup>498</sup> Roomassa *risorgimentoon* ei varsinkaan aluksi suhtauduttu yksinomaan myönteisesti. Roomalaisten solidaarisuus paavia, oman kaupunkinsa piispaa, kohtaan oli perinteisesti vankkaa, ja usein pahimpienkin kahakoiden aikaan ikkunoissa saattoi näkyä paavia puolustavia kirjoituksia ”Viva Pio Nono”.<sup>499</sup>

Garibaldin yrityksistä huolimatta Kirkkovaltion Roomaa ei saatu liittymään uuteen Italian valtioon paavin vastustuksen vuoksi vielä 1860-luvulla.<sup>500</sup> Ranskan-Saksan -sodan vuoksi paavin tukena olleet ranskalaisjoukot vetäytyivät Roomasta, jolloin Italian armeija valloitti kaupungin 20. syyskuuta, *venti settembre*, vuonna 1870. Rooma liitettiin kansanäänestyksellä Italiaan, ja siitä tuli maan pääkaupunki. Paavi Pius IX eristäytyi ”vangiksi” Vatikaaniin.<sup>501</sup>

Vaikka matkustavaisista oli tuntunut, että paavit ja kardinaalit pysyisivät ikuisesti erottamattomana osana Roomaa, kaupunki muuttui myös henkisesti – ja hengellisesti – *risorgimenton* myötä. Ristiriitaisia tunteita herättäneen, ihailun ja vihatun paavin rinnalle roomalaiset nostivat jalustalle tuoreen kuninkaan Vittorio Emanuelen ja vapaustaistelija Garibaldin. Yhdistyneen Italian kansallisheeros Garibaldi oli niin suosittu, että kansan pelättiin innossaan repivän hänet rikki.<sup>502</sup>

Suomessa varsin aktiivinen *risorgimento* ihailu liittyi liberaalien aatevirtausten kannatukseen, ja lehdistössä tiiviisti raportoitu Italian tilanne vertautui rivien välissä kotimaan valtiollisten olojen kritiikkiin. *Risorgimento*n sankari Garibaldi innoitti myös suomalaista ylioppilasnuorisoa vuosisadan puolimaissa, ja koko Pohjolassa seurattiin kiinnostuneina Italian valtiollista kehitystä.<sup>503</sup> Silti vain hämmästyttävän harva skandinaavi tapahtumien keskipisteessä Roomassa vaivautui miettimään taustoja kaupungin epävarmoille poliittisille oloille. Roomassa ta-

<sup>498</sup> Italian valtiollisesta ja ’kansallisesta’ kehityksestä 1800-luvulla ks. esim. Banti 2000. Bantin arvion mukaan ’kansallisen’ kehittymiseen Italiassa ei sovi andersonilais-gellneriläis-hobsbawmilainen nationalismin ylhäältäpäin rakentamisen teoretia, joka häivyttää alatasen kansakuntakokemusten merkitystä.

<sup>499</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 26.9.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>500</sup> Roomassa sattui erityisesti 1860-luvulla levottomuuksia ja kahakoita, joihin ranskalaiset ja paavilliset sotilaat joutuivat osallistumaan kuten Colosseumilla 1.3.1864, Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 11.–12.3. ja 28.2.–2.3.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>501</sup> Laajasta *risorgimento*-tutkimuksesta kiinnostavia uusia esityksiä ovat esim. Cecchinato – Isnenghi 2008 ja Banti 2000. Yhdistymisen jälkeen paaviin ja tämän joukkoihin suhtauduttiin varsin ivallisesti, ks. esim. ”Ur ett privatbref från Rom till Finland--”, *Vikingen* 28.11.1874, no. 48.

<sup>502</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, TKK/ He296, KKA.

<sup>503</sup> *Risorgimento*n ja Garibaldin ihailusta sekä sen merkityksestä Suomessa ks. erit. Klinge 1975; Klinge 1967, 119–124 ja Klinge 1989a, 538–539. Skandinavismien ja *risorgimento*n yhteyksistä Ruotsissa ja Suomessa ks. Hellstenius 1997 ja Furlani 1977, myös Holmberg 1946, 379.

pahtuvat suuret muutokset ja dramaattisetkin tapahtumat jäivät kaupungissa asuvilta taiteilijoilta helposti huomiotta. Heidän mukaansa poliittista kuohuntaa oli vaikeata ymmärtää ulkopuolisena.<sup>504</sup> Mahdollisesti ajankohtaista reagointia politiikkaan haluttiin suorastaan välttää pohjoismaalaisten taiteilijoiden keskuudessa, jotka sekavien tapahtumien keskellä sulkeutuivat omaan ”ulkopuolisten” piiriinsä ja keskittyivät työhönsä. Omassa rauhassaan sijaitsevat ateljeet ja studiot olivat kuin muusta yhteiskunnasta irrallisia saaria, joiden rantaan politiikan laineet osuivat vain harvakseltaan. Rooman pohjoismaalaiset pääsivät parhaiten ajankoh- taisista yhteiskunnallisista tapahtumista perille seuraamalla kotimaasta lähetettyjä sanomalehtiä ja saamalla tietoja kirjeitse Pohjolasta.<sup>505</sup>

Eivät roomalaiset juuri itsekään tienneet, mitä vallan kamareissa tapahtui. Kaikuja ja juoruja tapahtumista viljeltiin torikokouksissa, joissa kaikilla oli oltava mielipide, vaikka varsinaiset syyt ja seuraukset olivatkin suuren hämärän peitossa.<sup>506</sup> Totuus oikeasta tiestä niin yhteiskunnalliseen muutokseen kuin sielun kuolemattomuuteen huolestutti paavin ja Garibaldin välillä tasapainoilevaa kansaa samanveroisesti. Myös muun maailman tapahtumista Roomassa tiedettiin vain kuulopuheita, ja pohjoismaalaiset taiteilijat vertasivatkin kaupunkia eristyneeseen maaseutuun.<sup>507</sup>

Välinpitämättömyys roomalaiselle päivänpolitiikalle leimaa käytännössä kaik- kia 1800-luvun roomansuomalaisia taiteilijoita. He liittyivät poliittisesti epäaktiivisten muukalaisten jatkumoon, sillä olipa sitten vuosisadan alku paavillis- napoleonisine konflikteineen tai kuohuva 1870-luku uuden pääkaupungin kehitys- kaaoksineen, ulkomaalaiset keskittyivät Roomassa mieluiten nähtävyyksiin, kansanelämän hämmästelyyn ja taidearteisiin. Roomalaiseen taiteilijaelämään, johon myös muut, ei-taiteilevat pohjoismaalaiset matkustavaiset mielellään sa- mastuivat, tuntuu kuuluneen ennen muuta irtautuminen ajankohtaisuudesta. Tai- teeseen politiikkaa ei juuri heijastunut.<sup>508</sup>

---

<sup>504</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 26.9.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friher- rinnan Eva Heijkenskjöld, UUB. Suomalaistaiteilijoista vain Walter Runeberg ja C. E. Sjöstrand kom- mentoivat levottomuuksia 1860-luvun alkuvuosina, hekin hyvin ohimennen ja taiteilijan näkökulmas- ta. Sjöstrandin mukaan ”ajan levottomuus oli ajanut rauhaarakastavat taiteet ahtaalle, sillä ulkomaiset mesenaatit oli tyystin pelotettu pois”. C. E. Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 18.1.1861 Rooma, S339, TKK, KKA. Ehdottomasti ajankohtaisin tapahtumakuvaus Walter Runebergilta kaikilta Rooman- vuosilta äidilleen oli Rooman liittymistä yhdistyneeseen Italiaan seuraavalta päivältä 21.9.1870, jolloin hän kuvasi parilla sivulla historiallisia tapahtumia. Walter Runebergin kirje Fredrika Runebergille 21.9.1870, FRS, HLA/ SLS.

<sup>505</sup> Walter Runebergin päiväämätön kirjekonsepti [n. 1868–1874, liittyy Helsingin rouvasväen tilaukseen], 2.95 WRS, HLA/ SLS. Severin Falkman seurasi tapahtumia kaupungilla selvästi keskimääräistä aktiivi- semmin, Nervander 1902, 158–168. Osa ruotsalaistaiteilijoista oli osallistunut kahakoihin 1840-luvulla, Nordensvan 1892, 219.

<sup>506</sup> Esim. levottomuuksien yhteydessä katkenneista rautatieyhteyksistäkään oli mahdollonta saada tietoja huhupuheiden vahvistukseksi, Lorenzo Runebergin kirje Walter Runebergille 17.10.1867 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 5.12.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>507</sup> Walter Runebergin päiväämätön luonnos [n. 1868–1874, liittyy Helsingin rouvasväen tilaukseen], 2.95, WRS, HLA/ SLS.

<sup>508</sup> Poikkeuksena Rooman ulkomaalaisten joukossa olivat lehtimiehet, jotka raportoivat varta vasten ko- timaahan Italian yhteiskunnallisista tapahtumista. Näihin lukeutuivat myös kuvanveistäjän veljet Lo- renzo ja Fredrik Runeberg. Ks. esim. Fredrik Runebergin artikkelit *Vikingen* 28.11.1874, no. 48; *Helsing- fors Dagblad* 26.2.1875, no. 55. Henkilökohtainen intressi ohjasi luonnollisesti myös kiinnostusta poliit-

Ajan pohjoismainen kuvataide onkin täynnä roomalaisten päiväkävelyiden inspiroimia idyllejä ja klassillisia fantasioita eikä polttavan poliittisia arvioita liberaalismin voittokulusta tai uskonnollisesta taantumuksellisuudesta – toisin kuin kirjallisuudessa.<sup>509</sup> Aikakauden suomalaisissa taideteoksissa ei käsitelty politiikkaa temaattisesti. Erittäin kiinnostava poikkeus on R. W. Ekmanin Italia-aiheinen protestanttisävytteinen tuotanto, joka tosin sekin syntyi vasta Suomessa vuosia ja vuosikymmeniä taiteilijan itsensä Roomasta paluun jälkeen.<sup>510</sup>

Vapauden ja kansallisuuden teemat nivoutuivat yhteen erityisesti Ekmanin poliittisesti kantaa ottavissa teoksissa *Kulkukoirat vapausaatteen symboleina* ja *Protestantismi ojentaa Italialle Raamattua*. Suomessa epäilevän ja kielteisenkin vastaanoton saaneet teokset oli maalattu Ekmanin asiakkaina oleville englantilaisille kveekareille. Suomalainen taiteilija maalaamassa Italia-aiheista poliittista monumentaalityötä englantilaiselle tilaajalle tuntuu absurdilta; ilmiö korostaa kuitenkin harvinaisen osuvasti 1800-luvun aateilmaston joustavuutta ja kansainvälisyyttä – sekä Rooman monipuolista roolia aikakauden taiteessa.<sup>511</sup>

Kristikunnan pääkaupungissa uskonto oli itsestään selvästi kietoutunut vahvasti kaikkialle yhteiskunnassa. Katolisuus tuli Roomassa eteen kaikkialla, mutta siihen suhtautuminen vaihteli voimakkaasti ulkomaalaisten keskuudessa. Esimerkin ironisesta etäännyttämisestä antaa ranskalainen italofiili, kirjailija Stendhal, joka kirjoitti ihailevansa eniten renessanssin Italiaa, koska silloin kirkko oli korruptoituneisuudessaan salliva ja poliittinen ilmapiiri haastoi vahvat persoonallisuudet todelliseen kukoistukseen.<sup>512</sup> Vaikka 1800-luvunkin Roomassa paavillisen hallinnon väitettiin olevan vielä korruptoitunutta, se ei näkynyt ulkomaalaisille taiteilijoille juuri muussa kuin tullikäytännöissä.<sup>513</sup>

Ennemmin kuin poliittisen mielenkiinnon kohde paavi oli taiteilijoille jonkinlainen kiinnostava kulttuuri- ja tapahistoriallinen ilmiö, jonka edesottamuksista mainittiin varsin usein kirjeissä kotiväelle. Paavin terveydentilaan viitattiin usein, samoin jos joku oli nähnyt hänet lähietäisyydeltä. Nähtävästi kommenttien kautta liitettiin osittain paikalliseen tapaan keskustella paavin tekemisistä – olihan paavi epäilemättä Rooman tunnetuin henkilö, jonka toimilla oli myös maailmanlaajuisia vaikutuksia.<sup>514</sup>

Rooman erikoislaatuinen yhteiskunnallis-poliittinen tila ennen 1800-luvun viimeisiä kolmea vuosikymmentä näkyi myös sensuurissa. Suomalaistaiteilijat olivat toki kotimaassaan tottuneita viranomaisten ennakkotarkastuksiin sanomalehtikirjoittelussa, mutta roomalaisen sensuurin pitkät lonkerot huvittivat tottunut-

---

tisiin tapahtumiin, ja on kiinnostavaa lukea poliittisesti aktiivisen Lorenzo Runebergin pelkkään päivänpolitiikkaan keskittyviä kuvauksia ja ajankohtaistapahtumien kuumeista seurantaa verrattuna taiteilijoiden vastakkaiseen reagointiin, Lorenzo Runebergin kirjeet Walter Runebergille 17.10 ja 25.10.1867, WRS, HLA/ SLS.

<sup>509</sup> Nordhagen 1981, 7. Suomalaisesta *risorgimento*-runoudesta ks. Saarenheimo 1976; Klinge 1967, 119–124.

<sup>510</sup> Ekmanin Italia-aiheisesta tuotannosta erinomainen selvitys on Hanka 2003.

<sup>511</sup> Englannissa suhtauduttiin hyvin myötätuntoisesti Italian yhdistymistä ajavan Mazzinin hankkeisiin, sillä hän ja monet muut aatteen miehet asuivat siellä maanpaossa. Englannissa uskottiin, että Italian yhdistymistä seuraisi protestanttinen reformaatio.

<sup>512</sup> May 1977, 206.

<sup>513</sup> Tullikokemuksista ks. Dietrichson 1875, 53–54. Ks. myös luku ”Kaikki tiet Roomaan”.

<sup>514</sup> Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 18.6. ja 26.–27.8.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

takin.<sup>515</sup> Skandinaavinen yhteisö joutui tutustumaan paavilliseen propaganda-koneistoon syksyllä 1868. Kirjailija Vilhelm Bergsøe oli kirjoittanut skandinaavien yhdistyksen joulujuhlaan laulun, joka haluttiin painattaa. Sensuuriviranomaiset veivät laulun kuitenkin propagandavirastoon, missä jouluviisun käännöstä pidettiin valtiolle vaarallisena ja se takavarikoitiin. Kukaan ei oikein tiennyt, mikä laulussa oli vikana saadakseen tällaisen tuomion, mutta skandinaavitaiteilijoille tapaus oli nimenomaan osoitus paavillisen yhteiskunnan surkuhupaisesta järjestömyydestä – ajatus, johon propagandavirasto olisi varmasti mielellään puuttunut.<sup>516</sup>

*Risorgimenton* aikana uudet tuulet puhalsivat muuallakin kuin politiikassa. Italialaiset intellektuellit pyrkivät vakavissaan määrittelemään uudelleen naiseuden ja mieheyden kulttuurisen rakenteen. Tavoitteena oli arvioida, mikä oli luonnollista ja oikein miehelle ja naiselle. Vallankäyttöä määritettiin uudelleen, minkä seurauksena naisilla oli entistä vähemmän oikeuksia. Korkein naisihanne oli 1800-luvun alkupuolelta peräytyvä ajatus ”sydämen enkelistä”, joka oli keskiluokkaisen, porvarillisen perheen emäntä ja äiti. Ihanteen tarkoituksena oli korostaa vastakohtaisuutta keski- ja yläluokan välillä, sillä aristokraattisen naisen elämää pidettiin dekadenttina ja merkityksettömänä, laiskana ja turhana. Uudessa yhdistyneessä Italiassa ihannenaisen tehtävänä oli olla epätsekäs, ongelmia ratkova kodin hyvä henki, ”sydämen enkeli”. Naisen rauhaa rakentavan roolin tuli edesauttaa liberaalin yhteiskunnan pyrkimystä poliittiseen tasapainoon.<sup>517</sup>

Isänmaalliset aiheet purkautuivat aikakauden italialaisessa taiteessa niin sävellyksissä kuin maalauksissa, joista yleisö otti parhaiten vastaan perinteiseen naisen asemaan sijoitetut anti-sankarittaret. Tapahtumien taustalla persoonattomana ja passiivisena odottava nainen oli kansakunnan luotettava vaimo tai äiti, jonka ei haluttukaan nousevan eturintamaan sen paremmin politiikassa kuin naisasiassa.<sup>518</sup>

Rinnakkaisilmiönä laadittiin vuonna 1879 matrikkeli, jonka mukaan italialaisiin kirjailijoihin kuului 4 525 miestä ja vain 180 naista. Paradoksaalisesti tätä tulosta käytettiin perusteluna sille, ettei naisilla ollut luontaisia edellytyksiä taiteelliseen lahjakkuuteen.<sup>519</sup> Aikakauden Italia oli kaikkea muuta kuin naisten itsenäisiä tai luovia pyrkimyksiä kannustavaa. Siitä huolimatta Roomassa asuneet pohjoismaiset naiset – sen paremmin naistaiteilijat kuin taiteilijoiden puoliset tai matkustavaiset – eivät tunnu olleen erityisen närkästyneitä naisen asemasta Italiassa. Oletettavasti suhtautuminen naisiin kotimaassa ei eronnut niin merkittävästi Italiasta, että sillä olisi ollut merkitystä päivittäiselle elämiselle. On myös esitetty, että ulkomailla matkustamisen vapaus korosti kotimaisia epäkohtia, jolloin naiset kokivat sosiaalisen ja moraalisen tyrannian kotimaassa ahdistavaksi.<sup>520</sup>

<sup>515</sup> Sensuurista Suomessa 1800-luvulla ks. Paasikallio 2007.

<sup>516</sup> Walter Runebergin kirje F. V. L. Bentzenille 30.12.1868 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Mahdollisesti viattoman joululaulun kohtalo liittyi Bergsøen kirjallisen irtaimiston laajempaan takavarikkoon, jonka aiheutti hänen matkatavaroissaan päällimmäisenä ollut käsikirjoitus *Processen mod Cencierne*, joka herätti paavillisten tullimiesten virkaintoisuuden. Bergsøe 1905, 200–201.

<sup>517</sup> Re 2001, 160, 169–172.

<sup>518</sup> Ks. Lyttelton 2001. Italian kansallisesta konstruoinnista ks. myös Tobia 1991.

<sup>519</sup> Samoihin aikoihin (1871) oli heikon koulutustilanteen vuoksi lukutaidottomia naisista 75,8 % ja 61,8 % miehistä, Re 2001, 159, 165.

<sup>520</sup> Morgan 2001, 194.

Roomassa ja Italiassa 1800-luvulla elävät pohjoismaalaiset olivat sukupuoleen katsomatta vapaita kotiyhteisön rajoituksista ja velvollisuuksista, ja siten joka tapauksessa itsenäisempiä kuin Pohjolassa. Roomassa ei kaivattu tasa-arvoisempaa tai modernimpaa yhteiskuntaa, siellä keskityttiin taiteeseen ja elämään.

## ELÄVÄ MUSEO

Siinä missä turistinen matkustavainen suhtautui Roomaan kuin suureen ulkoilmamuseoon, taiteilijan kaupunki oli kiinteästi rutiineissaan elävä ja moni-ilmeinen. Taiteilijat elivät osana kaupunkia, eivät vain tarkkailleet sitä ulkopuolelta. Käytännössä taiteilijoiden ja turistien polut ristesivät kuitenkin usein Roomassa, milloin museoissa, milloin ateljeissa. Erot taiteilijoiden ja matkustavaisten välillä eivät kenties olleet merkittäviä, mutta taiteilijat itse tunsivat olevansa erityinen ryhmä, jolla oli omanlaisensa suhde kaupunkiin verrattuna ”tavallisiin” matkailijoihin. Toisaalta myös ”tavalliset” matkailijat näkivät ”taiteilijan Rooman” jonakin erityisenä, vaikka näiden kahden maailman ja tarkastelutavan välinen ero vaikuttaisi olleen korkeintaan veteen piirretty viiva.<sup>521</sup>

Tavallista matkustavaista erotti taiteilijasta työnteon ohella lähinnä aika. Matkustavaisen oli käytettävä rajallinen Rooman-oleskelunsa mahdollisimman tehokkaasti halutessaan ”suorittaa” yleisesti tärkeimpinä pidetyt nähtävyydet, taiteilijalla oli vuosikausia aikaa perehtyä syvällisesti itse tärkeimpinä pitämiinsä lempikohteisiin. Yleensä matkustavainen viipyi Roomassa korkeintaan muutamia kuukausia, taiteilija vähintään kolme vuotta.<sup>522</sup>

Roomassa oli mahdollista oppia taiteesta ja historiasta vain kävelemällä kaupungilla. Joka askeleella törmäsi väistämättä muinaismuistoihin ja arkkitehtoniisiin helmiin, ja joka korttelin kirkoissa näki lukemattomia taidearteita. Kaupungin monet museot ja yksityiset taidekokoelmat sisälsivät maailman arvostetuinta taidetta, jota saattoi piipahtaa ihailemassa noin vain päiväkävelynsä osana – tosin runsaat ja hajallaan sijaitsevat kokoelmat olivat vaativia ja väsyttivät helposti moninaisuudellaan. Juuri tämä Rooman moninaisuus oli pitkään viipyvälle taiteilijalle henkinen etu mutta lyhyesti piipahtavalle matkailijalle intellektuelli rasite.<sup>523</sup>

<sup>521</sup> Lyhyesti kaupungissa käyvän turistin ja vuosia siellä asuvan taiteilijan väliseen eroon liittyy vahvasti toiseus identiteetin rakentajana kummassakin ryhmässä sekä suhteessa paikallisiin asukkaisiin. Tutkijat ovat tarkastelleet ns. postmodernin turismin ominaisuuksia, joissa on kiinnostavia läheisiäkin vertailukohtia 1800-luvun taiteilijoiden Rooma-kokemuksiin, ks. nykyturismista esim. Bauman 1996, 26, 30.

<sup>522</sup> Suurella osalla Euroopan taideakatemiaista lyhin matkastipendi oli kolme vuotta. Epätoivoa liian lyhyestä Rooman-ajasta kuvastaa ”tavallisen matkustavaisen” Eliel Aspelinin toteamus: ”*Den som kunde dröja här ett år. Två månader förslår ej till annat, än att hjälpligt orientera sig.*” Eliel Aspelinin kirje C. G. Estlanderille 16.1.1877 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Lina Runeberg kuvasi ystävättärelleen Roomassa viipymisen merkitystä: ”--*man måste ge sig tid om man vill ha riktigt "udbytte" af en Romresa--*”, Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 6.9.1869 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS. von Beskowin kunnianhimoinen päiväohjelma Roomassa, klo 5–13 kävelyä taidekohteilla, 13–16 tehdään muistiinpanoja, 16–18 lepoa, 18–22/23 lukemista tai kirjeitä, kertoo osaltaan matkustavaisen kiihkosta sulloa päivät täyteen suorittamista, von Beskow 1833, 186.

<sup>523</sup> Runsaudenpulan ja hajallaan olemisen lisäksi Lauréus kritisoi myös museoiden kalliita hintoja, Alexander Lauréuksen kirjeet C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820 ja 21.5.1822, Stjernschantz 1914, 225, 231. Into-

Taiteen ystäville tärkeimmät kohteet Roomassa olivat nimenomaan museot. Keskellä historiallista Roomaa Capitoliumilla sijaitsi maailman vanhin museo, jonka veistokokoelma kuului taidehistorian korkeimpaan kaanoniin.<sup>524</sup> Capitoliumin ohella taiteilijan ensimmäisiin museokäynteihin Roomassa kuuluivat kokoelmat Vatikaanissa, missä taidetta oli laajemmin esillä kuin missään muualla.<sup>525</sup> Näiden kahden tärkeimmän museokompleksin lisäksi taiteilijat mainitsivat käyneensä muiden muassa Galleria Borghesessa, Palazzo Spadassa sekä lukemattomissa eri kirkkoissa. Varsinaisten roomalaimuseoiden lisäksi taiteilijat ehdivät vuosien saatossa käydä tutustumassa myös lähikaupunkien ja -kylien taidearteisiin.<sup>526</sup>

Ensimmäisen Rooman-vuotensa aikana taiteilijat kirjoittivat kotiin satunnaisesti nähtävyyksistä, joita käytiin ihmettelemässä useimmiten yhdessä muiden taiteilijoiden kanssa. Hiljalleen maininnat muinaismuistoista ja taidearteista jäivät pois kirjeistä, kun roomalainen arki sujahti uomiinsa ja uuden kotikaupungin nähtävyyksistä tuli osa taiteilijan elämää. Toisaalta uusia merkittäviä muinaislöytöjä saatettiin kuvailla innostuneesti, ja tutuillakin nähtävyyksillä ravattiin vuosien mittaan uudelleen aina kun kotimaasta saapui opastettavia tai uudet ystävät eivät olleet käyneet jollakin tietyllä kohteella.<sup>527</sup>

Museoissa taiteilijat kävivät toistuvasti, sillä taiteilijan Roomassa ne olivat tärkeitä opiskelu- ja työpaikkoja. Siinä missä turisti juoksi museot läpi kuuluisimmalta taideteokselta toiselle rastittaen näkemänsä opaskirjastaan, vietti taiteilija päiväkausia tutkien ja luonnostellen muinaisten roomalaisten esteettisiä käsityksiä yksityiskohtaisesti.<sup>528</sup> Taiteilijalle oli tärkeätä nähdä omin silmin alkuperäiset mes-

---

himoisimmillaan taiteilijat saattoivat ottaa oppitunteja munkeilta latinassa ymmärtääkseen Rooman monilukuisia piirtokirjoituksia. Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 3.5.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>524</sup> Paavi Sixtus IV perusti Capitoliniset museot 1471, jolloin sen kokoelmiin kuuluivat mm. symbolinen Rooma-susiveistos, okaa poistava poika, *Spinario*, ja keisari Konstantinuksen kolossaalipää.

<sup>525</sup> Ks. esim. Robert Stigellin kirjeet H. J. Stigellille 27.5. ja 18.8.1872 Rooma, RSK, KKA. Lauritz Priorin kirje Theodor Mallingille 24.11.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS. Vatikaanissa olevista museoista Museo Pio-Clementino perustettiin 1771, Museo Chiaramonti 1800-luvun alussa, Museo Gregoriano Etrusco ja Museo Egiziano 1800-luvun alkuvuosikymmeninä. Braccio Nuovossa Vatikaanin museoissa oli ”kauneimmat antiikin patsaat”, muutokuvat keisareista ja jumaluuksista ja filosofoista, Lagerberg 1872, 77.

<sup>526</sup> Museoista mm. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 12.–15.12.1862 Rooma, WRS, HLA/ SLS Suositut käyntikohteita Rooman ulkopuolella olivat mm. Siena, Orvieto, Assisi, Napoli, Pompeji ja Paestum sekä Rooman välittömässä läheisyydessä sijaitsevat pikkukaupungit, ks. esim. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 27.1.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Albert Edelfelt ei ehtinyt työskennellä kaupungissa ollessaan lainkaan, vaan joutui tyytymään ”vain” museoissa käymiseen, Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille maaliskuussa 1876, sit. Kortelainen 2001, 194, 199–200.

<sup>527</sup> Byströmin ateljeessa tavatut taiteilijat, joista yksi oli Alexander Lauréus, lupasivat opastaa vastatulleen Rooman taide-elämään, von Beskow 1833, 190. Esim. Walter Runeberg kävi Colosseumilla tuttavien kanssa, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 27.1.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Lars Gustaf Brattin kirje Agnes Börjessonille 4.12.1878 Göteborg, Brev till Agnes Börjesson, UUB. Robert Stigell opasti Ahrenbergiä omille suosikkitaidekohteilleen. Ahrenberg 1914, 258.

<sup>528</sup> Stigell kävi erityisen usein Vatikaanin museoissa saatuaan sinne ilmaisia lippuja, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 18.8.1872, RSK, KKA. Esim. ruotsalainen kuvanveistäjä Byström ”vietti eniten aikaansa museoissa, joissa oli niin suuria aarteita”, Nyman 1939, 31. Museoitten kasvavat turistijoukot ärsyttivät roomalaistuneempia, pitempään kaupungissa asuvia kävijöitä, Pemble 1987, 82; Lewan 1987, 11. Ks. kiusallisista turistijoukoista myös Lordi Byronin kirje Thomas Moorelle 25.3.1817, Venezia, Quennell 1950, 399.

tariteokset, elää taiteen keskellä ja ymmärtää kauneutta – ei suorittaa. Albert Edelfeltin mielestä Roomassa ”täytyy koko ajan kuvitella antiikin aikaiset mestariteokset luonnollisessa, alkuperäisessä ympäristössään, jotta voisi ymmärtää oikein niiden kauneuden ja sen hienostuneisuuden, joka oli niin ominaista vanhoille taiteilijoille.”<sup>529</sup>

Antiikin ja renessanssin taideteosten kopiointi oli oleellinen osa opiskelua ja tärkeä osa taiteilijaksi tulemista. Roomassa taiteilijat valitsivat lukuisista taidekoelmista omat suosikkinsa tai yleisesti arvostettuja, kuuluisia teoksia, joita kopioitiin kokonaisuuksina tai yksityiskohdittain. Kopioimalla kanonisoituja, ihailtuja esikuvia opittiin historiallisista mittasuhteista, tekniikoista ja materiaaleista.<sup>530</sup> Toisinaan tiettyjen suosituimpien teosten kopiointi saattoi olla vaikeata, jos niitä ”jonotettiin”: kopiointi oli Roomassa oma ammattinsa, ja monet taiteilijat elättivät itsensä koko uransa ajan näillä merkkiteosten kopioilla.<sup>531</sup>

Henkilökohtaisia suosikkeja jäljentämällä kehitettiin puolestaan omaa makua ja kartutettiin materiaalia omien tulevien töiden perustaksi. Omia kopioitaita saatiin käyttää vuosien ajan eräänlaisena oppimateriaalina ja esimerkkeinä, joihin oli helppoa palata oman ateljeen rauhassa luonnosvihkoonsa syventymällä. Kopioiden kautta vanhat mestarit antoivat nuorille taiteilijoille neuvoja monissa kiperissä taiteellisissa kysymyksissä.<sup>532</sup>

Teosten kopiointi roomalaisissa museoissa ei kuitenkaan ollut itsestäänselvyys.<sup>533</sup> Museoiden lupakäytännöt vaihtelivat ilmeisesti johtajasta ja matkustajasesongin luonteesta riippuen, mutta ainakin Galleria Borghesesta kerrottiin, että sinne oli mahdollista saada suhteellisen helposti työskentelylupa myös maalaamiselle.<sup>534</sup> Moniin museoihin oli vaikeata saada lupaa nimenomaan maalaamiselle, sillä museohuoneet olivat usein pieniä ja tungokseen asti täynnä kävijöi-

<sup>529</sup> Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 5.6.1876 Frascati, sit. Kortelainen 2001, 209.

<sup>530</sup> Antiikin veistosten esikuvallisuudesta omalle taiteelle ja kopioinnin tärkeydestä Roomassa ks. erit. Erland Stenbergin kirje Zacharias Castrénille 26.9.1876 München, St472/ TKK, KKA. Suomesta saatettiin myös pyytää lähettämään opiskelun ja työn teon avuksi kuvia ja kirjallisuutta joistakin muualla sijaitsevista klassikkoteoksista, joita oli vaikeampi löytää reproduktioina Roomasta. Esim. Walter Runebergille lähetettiin Praxiteleen Eros-teoskuva ja kopioita Helbigin antiikkiluettelosta. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 10.8.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>531</sup> J. Blackstadiuksen kirje Roomasta, *Åbo Underrättelser* 25.5.1852 no. 40.

<sup>532</sup> Esim. Egron Lundgrenin kirje M. G. Anckarsvärdille 16.1.1845, *Allmänna Brevsamlingen*, AFK. Severin Falkman kopioi ihailemansa Riberan teoksen ”--blott för min egen nytta att ha i min athelier för att se.” Severin Falkmanin kirje Sofia Falkmanille 28.4.1864, Severin Falkmans samling, ÅAB. Elina Anttila on tulkinnut, että Albert Edelfelt ei pitänyt vanhojen mestareiden tutkimista merkittävänä nuorelle taiteilijalle, joka ilman perusteellista valmistautumista ei voinut ymmärtää näkemäänsä, Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 28.7.1874 ja 25.7.1875, sit. Anttila 2003, 234–235. Kuitenkin seuraavana keväänä Roomassa ollessaan Edelfelt ”tunsi sikäläiset taideaarteet nähtyään ymmärtävänsä vanhoja mestareita paremmin” – ne täytyi vain ”kuvitella luonnollisessa, alkuperäisessä ympäristössään”! Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 5.6.1876 Frascati, sit. Kortelainen 2001, 209.

<sup>533</sup> Taiteilijoiden, arkkitehtien ja yrittäjien lupapyyntöjä alkuperäisteosten kopiointia varten milloin taiteelliseksi harjoitustöiksi milloin yritystoimintana, 179 (1) Camerlengato, I *Inventario degli Atti* – titolo IV *antichità e belle arti*, ASR. Walter Runeberg kirjoitti asiasta erikseen kotimaahan, kun oli saanut luvan kopiointiin Vatikaanin museoissa. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 8.9.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>534</sup> Severin Falkman maalasi kopiota Kristus-lastasta esittävästä teoksesta Galleria Borghesessa, Severin Falkmanin kirje Sofia Falkmanille 28.4.1864, Severin Falkmans samling, ÅAB. Ks. kopioinnista myös Egron Lundgrenin kirje M. G. Anckarsvärdille 16.1.1845, *Allmänna Brevsamlingen*, AFK.

tä. Tämä ohjasi taiteilijoita tekemään nopeita piirrosluonnoksia, joita oli mahdollista tehdä ilman tilaa vieviä maalaustelineitä ja -välineitä. Piirrookset olivat myös monin tavoin käyttökelpoisia, ja niitä saatettiin hyödyntää taideteosten pohjana vielä vuosia myöhemmin Roomasta poismuuttamisen jälkeenkin.<sup>535</sup>

Eniten kopioitiin antiikin veistoksia: myös taidemaalarit ja arkkitehdit opiskelivat Italiassa veistoksia, sillä niitä pidettiin tärkeimpinä taidemuotojen joukossa ja Rooman merkittävimmät historialliset veistokset piti tuntea.<sup>536</sup> Aikakauden ihanteiden mukaan taideteoksista teki merkittäviä niiden fyysinen kauneus sekä tunneilmaisun ja toteutustavan loistokkuus. Näihin ominaisuuksiin liitettiin vielä teosten puhdas antiikkinen arvo ja historiallinen yhteys, minkä vuoksi juuri roomalaisveistosten arvostus ja vaikutusvaltainen esikuvallisuus levisivät ennätysnopealla laajalti. Edes tieto siitä, että monet Rooman museoiden antiikkiveistokset olivat yleensä kopioita kreikkalaisista tai roomalaisista varhemmista alkuperäisteoksista, ei muuttanut tilannetta.<sup>537</sup>

Tärkeä syy kopioinnin korostamiselle oli eurooppalaisen akateemisen taideopetuksen ideaali, jota noudatettiin myös Pohjoismaissa. Varsinkin taidekoulun matkastipendin saaneiden taiteilijoiden odotettiin tekevän Roomassa perinteisiä kopioitöitä, mutta 1800-luvun mittaana taiteilijoiden keskuudessa yleistynyt into maalata roomalaista kansanelämää, genretauluja, eikä opiskella antiikkia ja vanhoja mestareita, herätti huolta Pohjolassa. Pelkona oli, että nuoret taiteilijat palaisivat kotimaahan, missä heidän odotettiin ryhtyvän opettamaan nuorempiaan klassillisten ideaalien pariin, mutta he eivät osaisikaan mitään.<sup>538</sup> Toisaalta taiteilijoiden alkaessa etsiä pohjoismaiselle taiteelle omia, kansallisia ilmaisukeinoja, saatettiin voimakasta Italia-ihastusta pitää jopa uhkana.<sup>539</sup>

Samasta syystä, taideideaalin ja akatemiaopetuksen perinteiden vuoksi myös kipsijäljennöksillä oli Euroopassa huomattavat markkinat. Mestari-teosten kopioita käytettiin taideopetuksen lisäksi myös suuren yleisön sivistämiseen. Kopioiden välittäjinä toimivat useimmiten juuri ulkomailla asuvat taiteilijat. Suomen vaatimattomia kokoelmia kartutettiin aktiivisesti Roomasta käsin sitä mukaa kun lä-

---

<sup>535</sup> Björk 2003, 215. Museoluvat olivat kiven takana myöhemminkin, ja niitä varten pyydettiin usein suosituksia kotimaan arvovaltaisilta taidevaikuttajilta. Esim. taidemaalari Amelie Lundahl sai J. J. Tikkaselta suosituksen, jonka avulla hän pääsi Firenzen taidemuseoihin vuonna 1907, J. J. Tikkasen kokoelma, KK.

<sup>536</sup> Arkkitehti Jac. Ahrenberg ihastui Rooman museoissa antiikin veistoksiin, jotka innoittivat häntä pohtimaan elämän ja taiteen vastakohtaisuutta – aivan päinvastoin kuin esimerkiksi runoilijaa, kreivi Carl Snoilskya, jolle monet roomalaisveistoksista edustivat historiallista epätasa-arvon symboliikkaa, Ekelund 1943, 85; Lewan 1966, 303–304, 315–316.

<sup>537</sup> Powell 1987, 51. Antiikin veistosten merkityksestä ks. erit. Haskell – Penny 1981; myös Scott 2003. Opinut teoreetikko G. E. Lessing osallistui aikakauden taidekeskusteluun mielipiteellä, jonka mukaan taiteilijoiden matkustaminen originaaliteosten äärelle oli turhaa, kun Euroopan parhaissa kipsikokoelmissa oli paljon helpompaa tarkastella teoksia kaikista kulumista edullisissa, moderneissa olosuhteissa, Jørnaes 1970, 50–51. Esim. Erland Stenberg kopioi Saksan taidemuseoissa antiikin patsaita, ja näiden luonnostensa pohjalta toteutti sitten Orestes-veistostaan Roomassa, Erland Stenbergin kirje Zacharias Cajanderille 21.9.1876, TKK/ St471, KKA.

<sup>538</sup> Pettersson 2003, 164.

<sup>539</sup> Esim. Nils Lauritz Høyen pelkäsi, että Johan Thomas Lundbye menettäisi omaleimaisuutensa tullessaan Italiaan kesäkuussa 1845 Kööpenhaminan taideakatemian stipendiaattina. Gunnarsson 2003, 46–48.

hinnä Fredrik Cygnaeus ja C. G. Estlander esittivät kopiotilauksia merkittävistä patsaista kulloinkin Roomassa asuville suomalaisille.<sup>540</sup>

Siinä missä museoiden pölyisten kokoelmien keskellä elottoman kivipatsaan jäljentämisen ajateltiin kehittävän nuoren taiteilijan silmää, ei elävän elämän kuvaamista pidetty taiteellisesti arvokkaana Euroopan taideakatemioiden vielä 1800-luvun alussa. Taidetta tehtiin sisätiloissa ankaria teknisiä sääntöjä noudattaen. Ulkoilmassa oli tarkoitus vain luonnostella näkymiä, jotka toteutettiin lopullisesti ateljeen tasaisen, joskin useimmiten riittämättömän, valaistuksen turvin.<sup>541</sup>

Kuitenkin myös ulkoilmamaalauksen historia alkoi osaltaan Roomasta, jonka taivaan alla öljymaalauksiaan teki jo 1780-luvulla Pierre-Henri Valenciennes. Sittemmin tätä 1800-luvun jälkipuoliskolla taidemaalauksen muoti-ilmiöksi nousutta tapaa maalata koko teos ulkoilmassa, *al fresco, en plein air*, kehitettiin Rooman taiteilijakunnan keskuudessa jo vuosisadan alkupuolella. Roomaa ympäröivillä vuorilla maalasivat erityisesti Camille Corot ja saksalaiset taiteilijat.<sup>542</sup>

Kansankuvausta, genremaalausta kehitti ja ”tyypillisti” ranskalais-sveitsiläinen Léopold Robert öljytutkielmiensa kautta ja freskomaalausta puolestaan saksalaisten taiteilijoiden veljeskunta.<sup>543</sup> Pohjoismaalaisista Rooman-kävijöistä varhaisena maalaustaiteen uudistajana pidetään tanskalaista historiamaalari C. W. Eckersbergiä, joka 1810-luvulla Roomassa maalasi ulkona kaupungilla valoisia näkymiään elävästä elämästä.<sup>544</sup> Toisena tärkeänä pohjoismaalaisena pioneerina voidaan täydellä syyllä pitää suomalaista Alexander Lauréusta, joka 1820-luvun Roomassa omistautui inhohimoisesti uudelle genre-tyylille, ja piti todellisuuden tutkimista tärkeämpänä kuin vain vanhojen esikuvien orjallista jäljittelemistä.<sup>545</sup>

Tutkimuksissa onkin todettu, että lähes kaikki uudistukset eurooppalaisessa taiteessa 1770–1830 olivat lähtöisin Roomasta, mutta uudistusten synnyttäjinä olivat käytännössä aina ulkomaalaiset. Heihin voidaan laskea ainakin Johan Tobias Sergel ja Johann Heinrich Füssli 1770-luvulla, Jacques-Louis David ja Antonio Canova 1780-luvulla, John Flaxman ja Asmus Jakob Carstens 1790-luvulla, Joseph Anton Koch ja Bertel Thorvaldsen sekä Jean-Auguste-Dominique Ingres 1800-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä, nazareenit ja uudet freskomaalarit sekä C. W. Eckersberg vuoden 1810 jälkeen sekä nuoret saksalaiset maisemamaalarit, Camille Corot ja Léopold Robert kansankuvaajina 1820-luvulla.<sup>546</sup>

---

<sup>540</sup> Roomaa halvempia kipsikopioita saatiin Pietarista ja Kööpenhaminasta, mutta laatu ja kohteet eivät olleet verrattavissa Roomaan, myös Lontoosta ja Berliinistä sekä Italian muista kaupungeista tehtiin hankintoja Suomeen, C. G. Estlanderin kirjekopio Fredrik Cygnaeukselle 6.2.1865 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS; Walter Runebergin kirjeet C. G. Estlanderille 28.9.1871, 6.5.1872, 13.10.1876; J. J. Tikkanen kirjeet C. G. Estlanderille 17.3.1888, 20.5.1888, 7.6.1888, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Helsingin yliopiston eli ”Suomen” kipsikokoelmien karttumisesta ks. Nikula 2003.

<sup>541</sup> Ks. taideakatemioiden opetuskäytännöistä esim. Pointon – Binski 1997.

<sup>542</sup> Zeitler 1992, 17.

<sup>543</sup> Gunnarsson 2003, 46–48. Etenkin maalaiskansankuvaus uudistui Roomassa 1830-luvulle mennessä, kun teemaan paneuduttiin erityisen tosissaan *campagnalla*, Zeitler 1991, 19, 29.

<sup>544</sup> Gunnarsson 2003, 46.

<sup>545</sup> Alexander Lauréuksen kirje [C. J. Fahlerantzille] 14.5.1823, Allmänna Brevsamlingen, AFK. M. G. Anckarsvärdin kirje C. J. Fahlerantzille 28.12.1820, Gustaf Fredriksons brevsamling, KBS.

<sup>546</sup> Zeitler 1992, 6–21 (vastaavasti myös Zeitler 1991). Laaja ja kiinnostava analyysi 1800-luvun alun taiteesta Roomassa Zeitler 1954. Historiamaalauksen kehityksestä 1700–1800-lukujen vaihteessa ks. Monrad – Nørgaard Larsen 1990.

## ARKEOLOGISEN MUISTIN NÄYTTÄMÖLLÄ

Uushumanistisen ajattelun myötä 1700-luvun oppineet arvioivat antiikin sanomaa uudelleen, ja aiemman moraalisen painotuksen sijaan alettiin korostaa antiikin esteettisiä arvoja. Kysymys antiikin ajan ja oman aikakauden välisestä paremmuudesta puhutti niin filosofeja kuin taiteilijoita. Antiikin muinaisjäännösten ihailu sai mielenkiintoisen ilmentymän 1700-luvun lopulla, kun pitkin Eurooppaa esiteltiin puusta tehtyjä Rooman tärkeimpien muinaismuistojen kopioita. Villitys liittyi uusklassismin nousuun ja Italian arkeologisten löytöjen herättämään menneisyyden uudelleenarviointiin, joka jatkui 1800-luvun taiteessa.<sup>547</sup> Vaikka roomalainen antiikki innoitti myös Italian ulkopuolella, Roomassa elettiin ikään kuin historiallisessa polttopisteessä.<sup>548</sup>

Luonnontieteiden tai taidesuuntauksien kehityksestä huolimatta suurinta arvontoa Roomassa nautti menneisyys. Historian ja raunioiden ajateltiin opettavan itsessään niin taiteilijoita kuin muitakin kaupungissa kävijöitä; *saxa loquuntur*, kivet puhuivat Rooman-kävijöille.<sup>549</sup> Itse Rooma, eurooppalaisen muistin päänäyttämö, huokui arkeologis-esteettistä intoa, ja uutiset uusista historiallisista löydöistä kulkivat nopeasti suusta suuhun pitkin kaupunkia. Mahdollisuus konkreettiseen löytöretkeilyyn muinaisessa antiikissa synnytti ainutlaatuisen luovan ilmapiirin nykyhetkessä eläville mutta menneisyydestä inspiroituville taiteilijoille.<sup>550</sup>

Vaikka Kirkkovaltion viimeistä vuosisataa on pidetty usein niin matkakertomuksissa, sanomalehdistössä kuin tutkimuksissa yksinomaan taantumuksellisena ja takapajuisena, tehtiin 1800-luvun mittaan myös paavillisia uudistuksia.<sup>551</sup> Arkeologisten kaivausten tekemistä ulkomaalaisvoimin helpotettiin, ja mielenkiintoiset löydöt houkuttelivat Roomaan taas uusia antiikista innoittuvia taiteilijoita ja matkailijoita.<sup>552</sup> Arkeologisia kaivauksia arvostettiin, koska niiden ajateltiin paljastavan menneisyyden salaisuuksia. Toisaalta muinaismuistojen *vanitas*-symboliikka, joka muistutti maallisten nautintojen tilapäisyydestä, oli tärkeätä: raunioiden

<sup>547</sup> Acidini 1979, 126.

<sup>548</sup> Zeitler 1992, 6–16.

<sup>549</sup> Rauniot olivat Pohjolasta saapuneelle taiteilijalle puhuttelevampia kuin monet muut nähtävyydet, ks. esim. Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, *Stjarnschantz* 1914, 218, 225. *Parlasca* 1991, 41.

<sup>550</sup> Myös kaupankäynti Roomassa tehdyistä muinaislöydöistä oli hyvin aktiivista paavillisten viranomaisten, *camerlengaton* tai *Commissione di belle arti*n ja luvanpyytäjien eli tutkimusryhmien, taiteilijoiden ja yrittäjien välillä. Lupapyyntöjä mm. kaivausten suorittamiseksi, kalkioiden tekemiseksi, esinelöytöjen konservoimiseksi ja siirtämiseksi, lissenseiksi jäljenteisiin ja kopioihin, tiettyjen kopioiteosten myyntiin, 179 (1) *Camerlengato*, I *Inventario degli Atti – titolo IV antichità e belle arti*; 181 *Camerlengato*, parte seconda, titolo IV: *antichità e belle arti (1824–1854)*, ASR. Esimerkiksi saksalaiset arkeologit ja kuvanveistäjät tekivät usein lähes symbioottista yhteistyötä tutkiessaan, jäljentäessään ja kopioidesaan Roomassa antiikin veistoksia, Springer 1990, 61; Vance 1997, 19.

<sup>551</sup> Ks. esim. *Åbo Tidning* 8.3.1809, no 19. Brandes 1893, 29. Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 12.2.1871, Runeberg 1971, 319. *Benevolo* 1992.

<sup>552</sup> C. G. Estlander kuvaili, miten Roomassa muutamassa vuodessa oli tehty uskomattomia muinaislöytöjä paavin organisoimana, kuten herra Richettin paaville lahjoittama Hercules Martaisi nimetty patsas (josta vastineeksi paavi lahjoitti puolestaan Richettille 18 000 scudoa), ja erityisesti Forum Romanumin kaivaukset tuntuivat merkittäviltä, C. G. Estlanderin kirjekopio Fredrik Cygnaeukselle 6.2.1865 Rooma, C. G. Estlanders samling HLA/ SLS; ks. myös Schybergson 1916, 474.

omimman, salaperäisen ja kuvauksellisen luonteen mukaisesti niiden kuului olla rehottavien kasvien peitossa.<sup>553</sup>

Jatkuvasti meneillään olevat kaivaukset ympäri kaupunkia ja sen liepeillä toivat päivänvaloon uutta tietoa menneiden sukupolvien kauneuskäsityksestä. Taiteilijat olivat erittäin kiinnostuneita arkeologisista löydöistä, ja kävivät mielellään heti uusilla kaivauksilla. Kiehtovien taiteellisten esikuvien ohella houkuttimena oli osaltaan uteliaisuus ja salaperäisten arvoitusten ratkaisemiseen liittyvä jännitys: esimerkiksi San Clementen kirkon alta sattumalta löydetty maanalaiset kerrokset ja katakombien käytävien löytäminen lietsoivat taiteellisen mielikuvituksen lisäksi käsitystä historiallisesti ainutlaatuisesta hetkestä. Paikalle laittautuneesta taiteilijasta tuntui järisyttävältä saada omin silmin nähdä ihmeelliset löydökset ja tuntea jonkin suuremman läsnäolo kuin mitä historiankirjan kertomukset saattoivat toistaa.<sup>554</sup>

Eräs kuuluisimmista ja symboliarvoltaan merkittävimmistä muinaislöydöistä tehtiin keväällä 1863, kun Rooman ulkopuolelta Prima Portan seudulta kaivettiin esiin oletettavasti 20-luvulla eKr. tehty keisari Augustuksen vaikuttava, hieman luonnollista kokoa suurempi veistos. Huhut uudesta merkittävästä taideteoksesta kiersivät Rooman taiteilijapiireissä, ja kaivaustöitä oli seuraamassa muiden mukana Walter Runeberg. Antiikin muotokuvauksen symboliksi noussut, löytöpaikkansa mukaan nimetty Prima Portan Augustus herätti löytymisestään asti valtavaa innostusta.<sup>555</sup>

Muinaismuistoihin suhtauduttiin 1800-luvun alussa Roomassa – ja Euroopassa ylipäätään – hyvin vapaamielisesti ja ilman ankaran museologisia näkökohtia.<sup>556</sup> Oli aivan tavallista hankkia itselleen hieman antiikkia eli ostaa arkeologisilta kaivauksilta löytyneitä aitoja muinaisesineitä pilkkahintaan. Ainutlaatuisten muinaismuistojen kauppaaminen oli tavanomaista eikä siinä nähty mitään moraalisesti arveluttavaa. Taiteilijan tai turistin Pompejin käynniltä saattoi siis hyvinkin ”jäädä matkaan” esimerkiksi kaivauksilta löytynyt monituhatuotinen lamppu. Ketäpä ei huvittaisi suuresti ajatus siitä, miten tuollainen muinainen lamppu matkustaisi tuhansia kilometrejä pohjoiseen valaistakseen matkalaista, kun hän kotona Pohjolassa sohvanurkassa lohduttautuisi etelänikävästään antiikkilamppunsa valossa unelmoimalla!<sup>557</sup> Vuosisadan loppua kohden tieteellisempi ja ”säilyttävämpi” suhtautuminen löydöksiin alkoi yleistyä tutkijoiden ja viranomaisten kes-

---

<sup>553</sup> Suomalaisista raunioita kuvasi kynällään romanttisimmin runoilija Karl Wetterhoff, joka kirjoitti Palatiumilta näkyvistä ”viheriöivistä” raunioista runon *Auguratorium* 1.4.1873, Wetterhoff 1873 (1945). Tarkasti paljastava, alkuperäiselle tasolle pyrkivä tieteellinen arkeologinen kaivaustapa on uudempi keksintö, jota Italiassa toteutettiin oikeastaan vasta Mussolinin ajalla. Parlasca 1991, 33–40.

<sup>554</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.1.1863, WRS, HLA/ SLS. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 12.10.1872 Rooma, RSK, KKA.

<sup>555</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 16.9.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Prima Portan Augustuksena sittemmin tunnettu marmoriveistos on 2.04 metriä korkeudeltaan, ja se sijoitettiin löytymisensä jälkeen Vatikaanin museoihin Braccio Nuovoon. Patsaasta tarkemmin ks. Galinsky 1996, ja sen löytämisestä ja taustoista Simon 1959 ja Gross 1959.

<sup>556</sup> Esimerkiksi kuuluisien Elginin marmoreiden siirtäminen Ateenasta Lontooseen vuonna 1816 ei hätkäyttänyt aikalaisia. Powell 1987, 51.

<sup>557</sup> Kreivi Fr. Ridderstolpen muistelmat 20.4.1811, sit. Ahnfelt 1883, 51.

kuudessa, mutta matkustavaisten romanttinen mielenkiinto muinaisjäänteisiin säilyi muuttumattomana – tai vain syveni.<sup>558</sup>

Antiikkiesineiden suosio hyödytti myös uudemman taiteen myyntiä, sillä ostajakunta oli pitkälti samaa, varakasta kansainvälistä sivistyneistöä. Roomassa pidettiin joka vuosi useita taidenäyttelyitä niin taidekouluissa kuin yksityisesti järjestettynä.<sup>559</sup> Näyttelytoiminta ja myyntinäyttelyt eivät nähtävästi olleet kovinkaan ammattimaisesti organisoituja, mutta kaupungissa asuvilla taiteilijoilla oli kuitenkin hyvät mahdollisuudet sekä saada omia töitään esille että nähdä kollegoiden aikaansaannoksia.<sup>560</sup>

Nykytaidetta taiteilijat näkivät yksinkertaisimmillaan vieraillessaan toistensa ateljeissa ja studioissa. Taiteilijoiden työhuoneet olivat hyvin julkisia, ja vierailuja harrastettiin ahkerasti.<sup>561</sup> Oman alan uutisia ja työkuulumisia vaihdettiin myös taiteilijapiirin suosimissa kahviloissa ja ravintoloissa, joissa ”kaikki” kävivät. Taiteilijat olivatkin hämmästyttävän hyvin perillä Roomassa ja sen ympäristössä tapahtuvasta taiteellisesta toiminnasta ilman mitään järjestelmällistä tiedotusta tai säännöllistä kollektiivista yhteydenpitoa. Myös taiteilijoiden kirjeenvaihto kotimaahan, lähinnä sikäläisille taidevaikuttajille, sisälsi usein yksityiskohtaisen, henkilöhenkilöltä eri kansallisuuksittain etenevän esittelyn taiteellisesta toiminnasta Roomassa.<sup>562</sup>

Toisin kuin usein väitetään, myös taidekauppa oli vilkasta Kirkkovaltion Roomassa. Yleiseurooppalaisen kehityksen mukaisesti kaupunkiin ei tosin ollut syntynyt varakasta, taiteeseen sijoittavaa italialaista keskiluokkaa 1800-luvulla, mutta ulkomaalaisia vakavaraisia matkailijoita riitti.<sup>563</sup> Ennen jokamiehen valokuvauksen yleistymistä ja turistirihkaman halpatuontia matkustavaiset käyttivät rahansa oman aikansa matkamuistoihin, joita parhaimmillaan edustivat kauniit

<sup>558</sup> 1870-luvulla alkaneista kaivauksista ja niiden taustoista ks. Syrjämaa 2006, 126–130.

<sup>559</sup> Näyttelyistä Roomassa, Invent. 823; 1550; 1762; 2743, ASL. Vuosisadan alun taidenäyttelyistä ks. Monrad 2003, 53. Ranskan akatemian näyttelystä mainitsevat mm. Alexander Lauréus kirjeessään [C. J. Fahlcrantzille] 14.5.1823, ja Egron Lundgren kirjeessään M. G. Anckarsvärdille 25.4.1845, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Lundgrenin mukaan silloista näyttelyä ”pidettiin yleisesti huonompana kuin edellisvuotista”.

<sup>560</sup> Rooman näyttelytoiminta 1800-luvulla oli mielestäni vireämpää kuin perinteisesti annetaan ymmärtää. Vertailuna esitettyä Pariisin salonkia on pidetty 1800-luvun lopulla kaupungin taidekeskusluonteen tärkeimpänä ilmentymänä, mutta jo omana aikanaan ankarasti kritisoitu Pariisin salonki menetti merkityksensä kaatuen omaan byrokraatiaansa, korruptoituneisuuteensa ja laajuuteensa. Taiteilijat eivät pitäneet järjestelmää hyvänä ja taidetta edistävänä vaan pikemmin tukahduttavana, ks. esim. Zola 1959.

<sup>561</sup> Esim. Thorvaldsenin ateljee Piazza Barberinilla oli nimenomaan suuri näyttelytila, ”*ett stort exhibitions studium*”, jossa oli tarkoituskkin esitellä suurelle yleisölle taiteilijan töitä, B. E. Fogelbergin kirje M. G. Anckarsvärdille 2.11.1822, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Walter Runebergin kirje Fredrika Runebergille 5.6.1863, FRS, HLA/ SLS. Toisaalta modernia taidetta Italiassa ei välttämättä erityisemmin arvostettu, K. E. Janssonin kirje B. O. Schaumanille 3.4.1872 Rooma, Ja44/ TKK, KKA.

<sup>562</sup> Ks. esim. Egron Lundgerin kirje M. G. Anckarsvärdille 25.4.1845 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>563</sup> Keskiluokan puuttumisen on arvioitu ehkä turhankin paljon heijastuvan Rooman taide-elämään, näin esim. Olson 1992, 88–89. Roomassa oli kuitenkin myös varakkaita taidekeräilijöitä, jotka kuluttivat paljon rahaa rakentaakseen omaa taidekokoelmaansa. Mielenkiintoinen tutkimus tästä 1800-luvun taide-mesenoinnista Roomassa on Steindl 1993.

maisemamaalaukset, kaupunkinäkömät, antiikin kipsikopiot tai jopa taiteilijalta tilattu uniikkiveistos.<sup>564</sup>

Mielenkiintoinen mutta tutkimuksissa vähälle huomiolle jäänyt mahdollisuus nähdä ja ostaa taidetta Roomassa olivat myös yksityiskokeelmat. Taidetta pääsi tarkastelemaan lähietäisyydeltä roomalaisissa yksityiskodeissa kutsuttuna vieraina ja taide- tai irtaimistohuutokaupassa.<sup>565</sup> Varakkaat roomalaiset joutuivat toisinaan, syystä tai toisesta, luopumaan yksittäisistä taideteoksista tai kokonaisista taidekokoelmistaan, jolloin suuri yleisö ja taidevälittäjät pääsivät näkemään ja omistamaan ainutlaatuisia arvoteoksia.<sup>566</sup> Yksi vuosisadan suurista tauluhuutokaupoista pidettiin keväällä 1875, kun pankkiruhtinas Torlonia joutui ”tilanpuutteen vuoksi” myymään satakunta merkittävää taidemaalausta. Tunnettujen mestarien kuten Tintoretton ja Pompeo Batonin loistokkaat teokset herättivät suurta kansainvälistä huomiota, ja myytyjä teoksia päätyi aina Pietariin saakka keisarin langolle – ja suomalaisen yksityiskokeelmaan.<sup>567</sup>

Taidetta ostettiin useimmiten kuitenkin suoraan taiteilijoiden ateljeista ja studioista, sekä satunnaisista taidenäyttelyistä.<sup>568</sup> Rooman keskustan kortteleissa oli lisäksi vieri vieressä putiikkeja, joista ohikulkija saattoi valita mieleisensä taidesineen tai -kirjan. Antiikin ja taiteen, *belle arti*, käytettyjen kirjojen, kuvien ja patsaiden myyjä oli todella paljon, mikä kertoo myös suuresta kysynnästä. Osa näistä taideyrittäjistä oli ulkomaalaisia, joilla lienee ollut tehokkaat yhteistyöverkostonsa juuri oman maansa keräilijöissä ja taiteen tuntijoissa.<sup>569</sup>

Osittain tässä taiteilijoille sinänsä niin edullisessa tilanteessa oli kyse varsinkin syvästä ja kiinnostavasta muutoksesta: siinä missä *grand tourin* on ajateltu ol-

---

<sup>564</sup> Lauréuksen mielestä maisemamaalari saattoi Roomassa ansaita sievöisiä summia, sillä matkustavaiset mielellään maksoivat maisematauluista hyvin, Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, Stjernschantz 1914, 217. Gunnarsson 2003, 35; Prettejohn 1996, 58–64.

<sup>565</sup> Taiteilijat saattoivat myös kartuttaa omia taidekokoelmiaan ostamalla Roomasta sopivia teoksia, esim. J. N. Byströmillä oli huomattava italialismestareiden kokoelma, Nyman 1939, 126. Suomalaistaiteilijoista ainakin Severin Falkman kuvaili yksityiskodeissa näkemäänsä arvokkaita taidekokoelmia. Nervander 1902, 125–126, 151.

<sup>566</sup> Toisinaan myös kaupungista kotimaahan muuttavat taiteilijat tai pitkään Italiassa asuneet mesenaatit myivät kaiken irtaimistonsa ja sen mukana usein mittavatkin taide- ja antikviteettikokoelmat. Esimerkiksi Alexander Lauréuksen osin keskeneräisetkin teokset kuljetettiin kuitenkin myytäväksi Tukholmaan, mutta B. E. Fogelbergin kuoltua tämän irtaimistoa myytiin paikan päällä Roomassa. *Förteckning öfver de af framlidne Hof-Målaren Laurei arbeten---* 1824, AFK; inventaarioluettelo Fogelbergin irtaimistosta ateljeessa via del Corso 504 ja asunnossa via del Babuino no 152 A vuonna 1854, Skulptören B. E. Fogelbergs papper, GUB.

<sup>567</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, TKK/ He296, KKA. af Heurlin itse osti 30 teosta [!], mm. Fr. Albanin ”pienen pyöreän mustan taulun” ja Pompeo Batonin teoksen, joista oli äärettömän ylpeä, sillä ”Galleria Spadassa oli paljon huonompia töitä!” Myös Egron Lundgren kertoi yksityiskohtaisesti kardinaali Feschin laajan taidekokoelman myynnistä pohtien samalla kotimaisen pysyvän taidekokoelman perustamista, Egron Lundgrenin kirje M. G. Anckarsvärdille 25.4.1845, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>568</sup> Esim. Egron Lundgren mainitsee ”näyttelyn Porta del Popolon luona”, jossa oli myyty paljon teoksia, Egron Lundgrenin kirje M. G. Anckarsvärdille 25.4.1845 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>569</sup> 252 *Miscellanea statistica*, titolo II, popolazione (1799–1853), busta 3 (erit. Roma professionisti e negozianti), ASR. Esimerkiksi via del Babuinolla aivan ulkomaalaisten suosimien keskustakorttelien ytimessä sijaitsi lukemattomia kauppoja ja putiikkeja, *botteghe di chiavaro ed antichità, botteghe di belle arti*, S. Maria del Popolo 1870, Stati delle Anime, ASVR. Ks. myös kiinnostava, ulkomaisille ostajille suunnattu luettelo Roomassa asuvista taiteilijoista, Keller 1830.

leen vuorovaikutusta, matkailijan ja tälle vieraan todellisuuden kohtaamista, tuli turismista nopeasti kuluttamista. 1700-luvun lopulta alkaen Rooman-kävijät halusivat taideostoksillaan siirtyä kohteen ihailusta sen omistamiseen, äärimmillään näkemänsä esineellistämiseen tai tuotteistamiseen.<sup>570</sup> Niin yksityishenkilöiden ostamat taidejäljennökset kuin museoiden ja muiden instituutioiden kipsikokoelmien kartuttaminen ovat tärkeä osa koko tätä 1800-luvun Rooma-ilmiotä – halu omistaa roomalainen kulttuuriperintö edes murusina vielä kotimaassakin.

## RUUSUJA TAMMIKUUSSA

Taidearteiden ja muinaismuistojen kyllästävässä Roomassa matkustavaista elähdytti myös etelän ihannoitu ilmasto, jossa Goethen kuolemattomaksi runoilemat sitruunatkin kukkivat. Roomalaisen luonnon ja taiteen kukoistusta verrattiin usein toisiinsa.<sup>571</sup> Toisaalta soraääniäkin esiintyi, sillä esimerkiksi Lauréuksen mielestä yli-ihannoidut oliivi-, laakeri- ja appelsiinipuut eivät olleet sen ihmeellisempiä kuin Pohjolan omenapuut ja karviaismarjapensaat.<sup>572</sup> Kuitenkin Pohjolan ankaraan talveen tottuneille taiteilijoille välimerellinen leutous tuntui suloiselta, ainakin aluksi. Kotiuduttuaan Roomaan taiteilijat joutuivat usein huomaamaan, ettei roomalainen säätila ollut pelkästään taiteelliseen työhön kannustava. Kirjeissä taiteilijat kommentoivat säätä useimmiten poikkeusolosuhteissa eli kun oli erityisen kuuma tai kylmä ajanjakso – joka mielellään korosti eroa kotimaan vuodenaikoihin.

Kesäisin tukahduttava kuumuus ajoi kaupunkilaiset pakosalle viileämmille vuoristo- tai rannikkoseuduille, joinakin vuosina jo kesäkuun alusta alkaen. Talvisin merellinen kosteus tunkeutui kaikkialle, ja lämmittämättömät sisätilat heikensivät vaatimattomissa ateljeissaan pitkiä päiviä työskentelevien taiteilijoiden terveyttä. Roomassa asuvien terveyteen vaikutti erityisen kiusallisella tavalla myös Roomaa ympäröivän *campagnan* epäterveellinen suomaasto, missä malaria-sääsket viihtyivät.<sup>573</sup>

Roomalaisia sääolosuhteita havainnoitiin erityisesti Tiberin kautta. Suhtautuminen lukuista kaupunkia halkovaan jokeen onkin oiva esimerkki taiteilijoiden ”luontosuhteesta” Roomassa. Tiberin tulvat olivat olleet roomalaisten huolen ja mielenkiinnon kohteena jo vuosituhansien ajan, mutta muualta tulleelle joen vahva vaikutus jokapäiväiseen elämään tuli selvästi aina yllätyksenä. Epäsäännöllisen säännöllisesti tulviva Tiber nostatti kylmät aaltonsa toisinaan aina kaupungin

---

<sup>570</sup> Thoenes viittaa marxistiseen teoriaan, Thoenes 2000, 31. Esim. Zachris Topelius oli suunnitellut ostavansa Roomasta ”jotakin hyviä öljymaalauksoita” 400–500 frangilla, Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 11.5.1876 Firenze, WRS, HLA/ SLS.

<sup>571</sup> Lagerberg 1872, 5.

<sup>572</sup> Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820 Rooma, Stjernerchantz 1914, 218.

<sup>573</sup> Pontisten soiden kuivaaminen ei onnistunut ennen Mussolinin aikaa. Malarian pelossa Rooman ympäristöä ei asutettu tiiviisti eikä siellä harjoitettu maanviljelystä, mikä oli hidasteena myös taloudelliselle kasvulle ja infrastruktuurin kehittämiselle.

keskustan kortteleihin, ja useimmiten maan tasalla sijaitsevat kuvanveistäjien studiot peittyivät veden alle, näiden kauhuksi ja riemuksi.<sup>574</sup>

Kun työskentely oli lainehtivan ateljeenlattian vuoksi mahdotonta, taiteilijat ottivat erikoisesta tilanteesta kaiken irti tarkkailemalla kiinnostavaa luonnonilmiöitä. Innokkaissa kuvauksissa kerrottiin kotiväelle, miten Piazza del Popolosta tuli pyöreä amme, miten kadut Corso, Ripetta ja Condotti olivat kuin suuria kanaaleita ja miten vesi valtasi Pantheonin. Taiteilijat ystävineen riensivät tuolle antiikin temppelille, jonka katolta avautuva näkymä oli huimaava. Pantheonin lattia muuttui jättiläismäiseksi, eläväksi peiliksi, joka heijasti kupolin aukon, *oculuksen*, läpi valoa kuin syvän kaivon suuaukko. Tiber oli tulvineen päivineen niin erottamaton osa Roomaa, että taiteilijat suhtautuivat siihen kuin inhimilliseen olentoon, jonka kanssa oli eletävä hyvinä ja pahoina päivinä.<sup>575</sup>

Rooman kylmyydestä kirjoitettiin kotiväelle useimmiten työhön liittyen, kun kohmeiset sormet pakottivat taiteilijat pakenemaan kahviloihin lämmittelemään ateljeen hyytävästä tunnelmasta. Kylmyys aiheutti myös vilustumisia, joista raportoitiin kotiväelle aina yksityiskohtaisen dramatisoidusti. Huomattavasti suomalaisia pakkastalvia leudommat talvikuukaudet Roomassa eivät olleet pitkiä, mutta saattoivat toisinaan yllättää ankaruudellaan. Suurta ihmetystä herätti, kun Berninin kuuluisan suihkulähteen Triton oli saanut vaatettamattoman vartalonsa päällykseksi jääpeitteen.<sup>576</sup> Toisaalta ylpeillen raportoitiin kotiin, miten tammikuun puolivälissä puut viheriöivät ja päiväkävelyllä saatettiin poimia ruusuja.<sup>577</sup>

Vuodet eivät olleet veljeksiä edes Roomassa, ja toisinaan poikkeuksellinen sää koetteli roomalaistuneitakin taiteilijoita, kokemattommista matkustavaisista puhumattakaan. Roomalainen tuuli *scirocco* piinasi tottumattomia, ja tuulen sannottiin muistuttavan siitä, että roomalaiselämässäkkin oli sentään joitain varjopuolia. Jos ei olisi tiennyt, että *scirocco* oli sypää huonotuulisuuteen ja moniin muihin ikäviin asioihin, olisi luullut tulleen hulluksi. Nopeasti kirkastuva ilma ja ihana auringonpaiste saivat *scirocconkin* kauhut kuitenkin unohtumaan, kun luonto ympärillä kukoisti ja Rooma näytti jälleen parhaat puolensa.<sup>578</sup>

Juuri roomalaisten päivien ja öiden leutous oli tärkeä osa kaupungin ikiaikaista tunnelmaa ja viehätystä. Lempeä auringonkilo, läpikuultava ilma ja värikkäät varjot muureilla rönsyilevissä murateissa herättivät ajatuksia ihmisen pienuudesta ja Rooman ikuisuudesta, menneisyyden läsnäolosta. *Campagna* ja sitä halkovat

<sup>574</sup> Johannes Takasen kirje V. Thomsenille 15.11.1873, Brev till Vilhelm Thomsen, KBK. Tiberin merkityksestä Roomassa ja roomalaisille on mielenkiintoinen tutkimus Segarra Lagunes 2004.

<sup>575</sup> Augusta Hisingerin kirje perheelleen 13.10.1869 Lausanne, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/SLS; Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 21.9.1869 Rooma, WRS, HLA/SLS; Robert Stigelin kirje H. J. Stigellille 15.12.1875, RSK, KKA. Bergsøe 1881, 50.

<sup>576</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 27.1.1864 Rooma, WRS, HLA/SLS. Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille maaliskuussa 1876 Rooma, sit. Kortelainen 2001, 194.

<sup>577</sup> ”Jumalaista luontoa ja ilmastoa” ylisti mm. K. E. Jansson kirjeessään C. C. Lönnbladille 7.4.1872, Rooma, TKK/Ja35, KKA. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 6.1.1863 ja Fredrika Runebergille 5.12.1862, Rooma, WRS; FRS, HLA/ SLS.

<sup>578</sup> Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, Stjernschantz 1914, 225. Fredrik Runebergin kirje Fredrika Runebergille 5.5.1875, FRS, HLA/ SLS; Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 15.7.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 26.5.1876 Rooma, sit. Kortelainen 2001, 208.

pitkät akveduktien ketjut näyttäytyivät katsojalle tuttuudessaan muuttumattomina; niitä oli aina kuvattu samoin siveltimenvedoin ja identtisin lyijykynäluonnoksin vuosisadasta toiseen.<sup>579</sup>

Vaikka taiteilijoiden kirjallisia luontokuvauksia on suhteellisen vähän, niiden mukaan etelän luonnolla oli suuri merkitys myös taiteelliselle hedelmällisyydelle ja taiteilijoiden intellektuellille pohdiskelulle. Albert Edelfelt kirjoitti Roomasta äidilleen kesäkuussa 1876:

*Mutta luonto voittaa kuitenkin kaiken taiteen. – Maalattu maisema, jos se on hyvä, vaikuttaa vain silmien kautta – vaellus Tusculumin ympäristössä on nautinto kaikille aisteille. --Vaelluksen aikana mieleeni tuli monia ajatuksia vanhojen mestarien taiteesta, jota nyt uskon myös ymmärtäväni hiukan paremmin--.*<sup>580</sup>

Rooman lämpö ja valo vaikuttivat myös suoraan mentaliteettiin ja ihmisten väliinseen kanssakäymiseen keventävästi ja sosiaalisten konventioiden kankeutta lieventäen. Taiteilijat ymmärsivät myös kauniin sään symboliarvon yhteiskunnallisten mullistusten tasapainottajana: auringonpaiste oli aina yhtä ihanaa ja edullista riippumatta Napoleonista, paavista tai Garibaldista.<sup>581</sup>

## KOKO MAAILMAN KORKEAKOULU

Riippumatta yhteiskunnallista muutoksista, poliittisesta kuohunnasta tai malariasääskistä Rooma oli aikalaisten ajatuksissa ja kirjoituksissa kaikkien ihmisten universaali pääkaupunki, kulttuurin, taiteen, tieteen ja hengellisen elämän keskus, jossa eläminen itsessään vastasi hienostuneinta korkeakouluopetusta. Rooma oli mielenkiinnon kohde taiteilijoille kuitenkin myös ainutlaatuisen aseman vakiinnuttaneiden taideakatemioidensa San Lucan, Accademia di Francian ja lukuisten yksityiskoulujen kautta. Italia oli akateemisen taideopetuksen kehto, ja 1800-luvun Roomassa opetusperinnettä ylläpitävät instituutiot loivat tärkeällä tavalla resonanssia kaupungin taide-elämälle ja taiteilijoille. Rooman historiallinen asema myös taiteen institutionaalisenä keskuksena on tärkeä tausta 1800-luvun kansainvälisen taiteilijasiirtokunnan motiivien ymmärtämiselle.<sup>582</sup>

Taide-elämän järjestäytyminen oli Roomassa aktiivista jo aivan 1400-luvun alussa, jolloin roomalaiset kuvataiteilijat perustivat oman yhteisönsä, *Universitas picturae [ac] miniaturae*<sup>583</sup> ja kuvanveistäjät puolestaan omansa, *Universitas marmoriarum et sculptorum urbis*.<sup>584</sup> Tästä perustasta maailman ensimmäinen taideakatemia, Accademia di San Luca sai alkunsa paavi Gregorius XIII:n suojeluksessa 1560-luvulla, kun taiteilijoille alettiin myöntää erivapauksia ja oikeus akate-

<sup>579</sup> C. G. Estlanderin kirjekopio Fredrik Cygnaeukselle 6.2.1865 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS; Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 5.12.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>580</sup> Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 5.6.1876 Frascati, Kortelainen 2001.

<sup>581</sup> Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 5.12.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>582</sup> Acidini 1979, 123. Rooman taidekoulujen historiasta ks. esim. Vagnetti 1943.

<sup>583</sup> Insigne Accademia delle belle arti denominata di San Luca, invent. 2513, no. 160, vol. 178, ASL. Paavi Paavali III vahvisti kuvanveistäjille ja alan käsityöläisille ammatilliset erivapaudet, invent. 80, ASL.

<sup>584</sup> Kolega 1992, 509–568; Pevsner 1973, 55–63.

mian perustamiseen Roomassa.<sup>585</sup> Rooman San Lucan esimerkin mukaan ryhdyttiin muuallekin Eurooppaan perustamaan vastaavia taideakatemiaita, kuten Pariisiin vuonna 1648 ja Berliiniin vuonna 1696, joiden perustamiskirjat kirjattiin samanlaisiksi kuin San Luca -akatemiaan.<sup>586</sup>

Rooman asema taideopetuksen esikuvana säilyi näistä uusista eurooppalaisista akatemioista huolimatta – ja osaltaan myös niiden ansiosta, sillä ne levittivät tehokkaasti Rooman taiteellisen merkityksen sanomaa edelleen opettajiensa, ideaaliensa ja matkastipendiensä kautta. Aikansa korkeatasoisin opetus piirtämisessä, veistämisessä ja arkkitehtuurissa houkutteli taiteilijoita kaikkialta oppimaan ja viimeistelemään taitojaan nimenomaan Roomaan.

Vaikka renessanssin rehevä, elämäniloinen taiteellinen perintö oli Roomassa velvoittavana läsnä kaikkialla, taideopetus kehittyi paavillisen kurin alaisuudessa vain hitaasti. Accademia di San Luca noudatti myöhäisbarokkisia linjauksiaan aina 1800-luvulle saakka, ja kasvatti taiteilijoita lähinnä kirkollisiin tarkoituksiin. Elävän mallin piirtäminen oli rajoitettua paavillisen Rooman taideakatemiassa, ja 1700-luvun puoliväliin asti taiteilijat joutuivat käymään Ranskan akatemiassa harjoittelemassa alastonpiirustusta – luonnollisesti silloinkin vain miesten maailmassa, vain miesmallin ja vain miestaiteilijoiden kesken.<sup>587</sup>

Paavi Benedictus XIV alkoi kehittää Rooman taide-elämää ensin järjestämällä Capitoliumille Pinacotecan 1748, ja sitten sallimalla elävän alastonmallin maalauksen omassa taidekoulussaan. Paavi myönsi tälle uudelle taidekoululle, Scuola di Nudolle, vuodesta 1754 alkaen tuen, jolla voitiin järjestää koulusaliin opetuksen edellytykset kuten malleja, valoa, penkkejä ja lämpöä. Opetuksesta vastasivat San Luca -akatemiasta määrätyt oppineet, ja koulun toimintaa valvoi kardinaali.<sup>588</sup>

”Alastonkoulu” oli avoinna kymmenen kuukautta vuodessa, sillä se pidettiin suljettuna kirkkovuoden tärkeimpien tapahtumien, kuten karnevaalin, aikaan. Tärkeä opetuksen muoto olivat lukukausittain pidettävät kilpailut, joiden parhaat palkittiin mitalein.<sup>589</sup> Paavillisen alastonkoulun opetukseen osallistui paljon oppilaita, niin italialaisia kuin ulkomaalaisia: esimerkiksi vuosina 1755–1800 listoille on merkitty italialaisten lisäksi 24 ranskalaista, 2 korsikalaista, 20 saksalaista, 20 espanjalaista, 16 alankomaalaista, 8 sveitsiläistä, 8 portugalilaista, 5 englantilaista, 4 puolalaista ja 2 venäläistä.<sup>590</sup>

<sup>585</sup> Paavi Gregorius XIII:n antama vahvistus akatemian perustamiselle 13.10.1578 on säilynyt alkuperäisenä Accademia di San Lucassa, invent. 26, ASL.

<sup>586</sup> L'Académie Royale de Peinture et de Sculpturen perustamisesta ks. esim. Pevsner 1973, 82–87; samasta akatemiasta kehittyi sittemmin l'Académie des Beaux-Arts vuonna 1803. Die Akademie der Künste in Berlinin perustamistaustoista ks. Theuerkauff 1990, 13–36, erit. 18.

<sup>587</sup> Schoch 1992, 12; Pietrangeli 1959, 123. Helsted antaa väärän käsityksen alastonmallin piirtämisen mahdollisuuksista ja helpoudesta Roomassa ennen 1700-luvun puoltaväliä, Helsted 1983, 35.

<sup>588</sup> Scuola di Nudosta ks. Pietrangeli 1959, koulun perustamisesta erit. 123–124.

<sup>589</sup> Scuola di Nudo 1757–1870, fol. 1, ASL. Pietrangeli 1959, 125.

<sup>590</sup> Koko koulun olemassaolon ajan silmiinpistävän paljon vaikuttaisi olleen opiskelijoita myös Brysselistä ja Puolasta, Scuola di Nudo 1757–1870, ASL. Tähän käsikirjoitettuun luetteloon merkittiin koulun kilpailuiden palkintojen ja kunniamainintojen saajat, mutta valitettavasti siitä puuttuu luettelomerkinnän mukaan vuosien 1848–1870 välinen aineisto kokonaan; säilynytkin osa pelastui vain sattumalta vuoden 1870 tulvasta vahtimestarin pelastamana. Koulun ulkomaisista oppilaita ks. MacDonald 1989.

Tämän kuuluisan taidekoulun matrikkeli korostaa kiinnostavasti sitä, että ennen 1800-lukua pohjoismaalaiset eivät vielä kuuluneet kansainväliseen taiteilijayhteisöön samassa mitassa kuin muut eurooppalaiset. Joko satunnaisten Roomaan saapuneiden pohjoismaalaisten taiteilijoiden – epäilemättä kovin apokryfisiltä kuulostavia – kansallisuuksia ei merkitty koulun matrikkeleihin tai he eivät todella osallistuneet koulujen tarjoamaan opetukseen. Kiinnostava kuriositeetti on San Luca -akatemia ensimmäiseksi pohjoismaalaiseksi kunniajäseneksi merkitty suomalainen ”Carlo Frederico” Fredenheim, tuleva kuninkaallisen taideakatemiaan esimies, joka sai nimityksensä yhdessä Puolan kuninkaan ja monsignor Odescalchin kanssa syyskuussa 1785.<sup>591</sup>

1800-luvun suomalaistaiteilijoista Robert Stigell oli ainoa, joka suoritti koko kuvanveistäjän tutkinnon San Luca -akatemiassa – vaikkei hän alun perin hän ollut suunnitellut taideopintoja Roomassa lainkaan.<sup>592</sup> Varsin vanhanaikainen, byrokraattinen ja jäykkä opiskeluympäristö lannisti Stigelliä toisinaan, mutta samaan aikaan hän arvosti kuuluisan akatemian perinteitä ja piti tärkeänä menestymistä professorien arvosteluissa ja koulun keväisin pidetyissä kilpailuissa. Akatemiasta oli lomaa kesäkuukausien ajan ja lyhyesti tärkeimpinä pyhinä, mutta muuten opiskelupäivät olivat pitkiä ja raskaita. Koulun sekasortoinen hallinto vaikeutti opiskelujen etenemistä, mutta lukuisat kiittävät todistukset ja palkinnotkin osoittavat Stigellin menestymistä ja saavutettua akateemista valmiutta kuvanveistäjäksi.<sup>593</sup>

1800-luvulla pohjoismaalaiset olivat nähtävästi Roomaan saapuessaan pääsääntöisesti urallaan jo siinä vaiheessa, ettei vuosikausien koulunpenkillä istumista pidetty enää järkevänä. Sen sijaan legendaarisen San Luca -akatemiaan rooli Rooman taide-elämän suunnannäyttäjänä ja ulkomaisten taiteilijoiden houkuttamena oli tärkeä myös Pohjolan taidelupauksille, jotka hyötyivät akatemian opettajien neuvoista yksityisesti. Vaihtoehto kouluopetukselle oli päästä taideakatemioiden opettajien suosioon henkilökohtaisesti, jolloin taiteilija saattoi päästä seuraamaan mestarin työskentelyä tämän ateljeehen tai saada neuvoja omassa studiossaan.<sup>594</sup>

Tällainen italialais-suomalainen mestari-kisälli suhde syntyi mahdollisesti – ainakin pienimuotoisesti – kuvanveistäjä Eric Cainbergin saapuessa Roomaan vuonna 1802. Samaan aikaan San Luca -akatemia ja Scuola di Nudon presidentti-

<sup>591</sup> Fredenheim nimitettiin San Luca -akatemiaan kunniajäseneksi 4.9.1785, invent. 595, ja roomalaista antiikkia suuresti ihailnut kuningas Kustaa III vuonna 1788, invent. 1043, ASL.

<sup>592</sup> Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 2.5.1872, RSK, KKA.

<sup>593</sup> Opiskelusta akatemiassa ks. erit. Robert Stigellin kirjeet H. J. Stigellille 2.5. ja 19.11.1872; 22.2., 8.3. ja 22.3.1873; 12.1., 25.1., 7.7. ja 20.7.1874. RSK, KKA. Ks. myös Robert Stigellin todistukset Regio Istituto di Belle Arti di San Luca di Romasta, ja Scuole Civiche Artierista, Biografica, RSK, KKA. Koulun arkistossa ei ole säilynyt oppilastietoja 1800-luvun puolenvälin jälkeen eikä varhaisempiakaan matrikkeleita käytännössä ole.

<sup>594</sup> Esim. suomalainen Stenberg sai San Luca -akatemiaan presidentiltä Emil Wolffilta kehuja Orestesveistoksestaan, Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, TTK/ He296; Erland Stenbergin kirje Zacharias Cajanderille 21.9.1874, TTK/St471, KKA. Myös Robert Stigell sai luvan tulla Wolffin luokse piirtämään, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 9.11.1872, RSK, KKA. Emil Wolffista ks. invent. 1396, 1359, 1735, 2696, ASL; Springer 1990, 60; Vogel 1995. Kuvanveistäjä Byström sai luvan sekä Thorvaldsenilta että Canovalta opiskella näiden ateljeissa, Nyman 1939, 31.

nä ja opetuksen kehittäjänä toimi usklassistisen kuvanveiston mestari, italialainen Antonio Canova, milloin lukuisilta ulkomaanmatkoiltaan ehti.<sup>595</sup> Pohjolassa oletettiin Cainbergin tuntevan ihailun Canovan niin läheisesti, että tälle saattoi lähettää suoraan terveisiä suomalaistaiteilijan välityksellä.<sup>596</sup> Todennäköisesti Cainberg olikin tekemisissä sekä Canovan että muiden roomalaismestarien kanssa, sillä suomalaistaiteilija on nähtävästi ollut varsin tunnettu Rooman taiteilijapiireissä – toisin kuin tähän asti on kuviteltu. Cainberg oli nimittäin otettu mukaan arvostettuun Rooman taide-elämää esittelevään taiteilijajulkaisuun, missä hänen tekeillä olevista teoksistaan kerrottiin heti aikakauden suurimpien mestarien teoskuvausten jälkeen.<sup>597</sup>

Suomalaistaiteilijoista suurin osa opiskeli Roomassa piirustusta, mutta opiskelupaikoista on säilynyt varsin epämääräisiä tietoja. Kotiin tai ystäville kirjoitettiin vain yleisesti ”piirustustunneista” tai ”piirustuskoulusta”, siten piirustuskoulun nimellä ei selvästi ollut suurta merkitystä eikä se todennäköisesti ollut akatemitasoinen.<sup>598</sup> Varsinaista taiteellista työskentelyä, opiskelua ja vapaa-aikaa on myös vaikeata toisinaan erottaa toisistaan taiteilijoiden kirjeissä, joissa tarkkoja erotte-  
luja ei ole ollut tarpeen tehdä – kaikessa tekemisessä oli kysymys samasta roomalaisesta taiteilijaelämästä.<sup>599</sup>

### *C’EST LA LUMIERE DE ROME!*

Romantikkokirjailija François-Auguste René Chateaubriandin huudahdus ”*C’est la lumiere de Rome!*” kuvaa eteläisen valon ihailun ohella sitä entusiasmia, jota ranskalaiset tunsivat Roomaa ja sen taiteelle antamaa perintöä kohtaan.<sup>600</sup> Siinä missä suuren vallankumouksen ihanteet perustuivat antiikin roomalasiin esikuviin, oli myös Napoleonin suhde keisarillisen Rooman ikonografiseen ja aatteelliseen perintöön hyvin vahva. Sen ilmentymänä hän halusi uudistaa Pariisin 1800-luvun alussa Rooman mallin mukaisesti – luoda Rooman konkreettisesti uudelleen Pariisiin. Vaunulasteittain arvokkaimpia taidearteita, kuten Belvederen Apollo ja Laokoon-ryhmä, sekä harvinaisimpia Vatikaanin käsikirjoituksia ryöstettiin Roomasta luomaan Napoleonin ihanne-Pariisia.<sup>601</sup> Taiteessa antiikin roomalaiset auktorit

<sup>595</sup> Scuola di Nudo 1757–1870, f. 42–43, f. 45–46, ASL. Paavi Pius VII siirretti Scuola di Nudo -koulun Capitoliumilta via del Corsolle ex-konvertiittien luostariin Palazzo Marignoliin vuonna 1804, jolloin siis Cainbergin olisi käynyt piirtämässä alastonmallia Capitoliumin sijaan Corsolla. Pietrangeli 1959, 127.

<sup>596</sup> ”Hälsa oendeligen mycke den habila Canova hvad giör han nu som är så lycklig at få tillbringa sina dagar i Känsternas nuvarande Fadernesland”, J. T. Sergelin kirje Eric Cainbergille 16.9.1805, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Cainbergin työskentelystä Roomassa tiedetään vain hyvin vähän, ks. Pöykkö 1991.

<sup>597</sup> Sickter – Reinhart 1810, 268; Sickter – Reinhart 1811, 303: vuoden 1811 julkaisussa Cainbergiä ennen oli esitelty vain Canova, Thorvaldsen, Eberhart ja Goeddy. Julkaisu oli Rooman taiteesta kiinnostuneelle yleisölle tarkoitettu vuosikirja Rooman kaunotaiteista ja siellä työskentelevistä taiteilijoista, jota julkaisivat oppinut Friedrich Sickter ja maisemamaalari Johann Carl Reinhart.

<sup>598</sup> Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 19.11.1872, RSK, KKA. Takasen koulua kutsuttiin ”Gigin iltakouluksi”, Aspelin 1888, 78.

<sup>599</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 4.11.1863 Rooma, WRS, HLA/SLS.

<sup>600</sup> Bisi 1914, 45–73.

<sup>601</sup> Acidini 1979, 126; Schoch 1992, 10. Napoleonin ”romasoivasta” Pariisista kuten riemukaarien (Etoile ja Carrousel 1806) ja pylväiden (Place Vendôme 1806) pystyttämistä ks. esim. Biver 1963.

Plutarkhoksesta Cincinnatukseen olivat uusia patrioottisia ideaaleja, joilta aikansa modernit ranskalaistaiteilijat omaksuivat historiakuvansa.<sup>602</sup>

Roomalaisella esikuvallisuudella Ranskassa oli uusklassillista kaupunkiarkkitehtuuria merkittävästi varhaisemmat ja syvällisemmät jatkumonsa taiteen saralla. Varhaisia roomalaistuneita ranskalaistaiteilijoita olivat maisemistaan tunnetut Nicolas Poussin ja Claude Lorrain, jotka tekivät pääosan urastaan Roomassa välittämällä klassisia historia- mutta myös roomalaisia maisemanäkymiä kotimaahansa. Ranskalaisen taiteen mittava roomalaistuminen alkoi vuodesta 1666 alkaen, jolloin maan tavoitelluin taidepalkinto *Prix de Rome* -stipendi luotiin. Vastaperustettu Ranskan taideakatemia (*Académie Royale de Peinture et de Sculpture*) alkoi myöntää lahjakkaille opiskelijoille apurahoja taideopintoja varten Roomassa, jonne puolestaan perustettiin tarkoitusta varten ministeri Colbertin luotsaamana oma taideakatemia *L'Académie de France à Rome*, italialaisittain *Accademia di Francia*. Kopioimalla Roomassa antiikin ja renessanssin mestareita oli tarkoitus kouliu nuorista ranskalaisista päteviä taiteilijoita kotimaan tarpeisiin – ajatus, jota sittemmin lukemattomat kansat ovat hyödyntäneet oman kansallisen taiteensa kehittämässä.<sup>603</sup>

Taideopetuksessa Ranskassa korostettiin Rooman merkitystä taiteilijalle niin vahvasti, että taiteilijat käytännössä aivopestiin pitämään tärkeimpänä päämääränään pääsemistä Italiaan. *Accademia di Francia* oli puolestaan tärkeä rooli Rooman taide-elämässä vielä 1780-luvulla, sillä monet kansainvälisistä taiteilijoista saivat vaikutteita juuri *Prix de Romen* voittaneiden taiteilijoiden teoksista kuten Jacques-Louis Davidiltä (esim. *Horatiuksen vala*, 1784–85) tai Jean-Germain Drouais'ltä (esim. *Marius Minturnaessa*, 1786). 1700-luvulta 1800-luvun alkuun asti Palazzo Mancini-Salviatissa Via del Corsolla sijainneessa akatemiassa nähtiinkin monia ulkomaisia taiteilijavieraita katsomassa ranskalaisopiskelijoiden näyttelyitä.<sup>604</sup>

Osittain siis juuri *Accademia di Francia*n välityksellä Roomasta tuli 1700-luvulla Euroopan taiteen keskus, josta uudet tuulet kulkivat edelleen kaikkialle – kuten Tukholmaan. Ruotsin ensimmäisenä taiteilijana Sergelin rinnalla pidetty ranskalaisarkkitehti ja -taiteilija Louis Jean Desprez opiskeli vuosia Roomassa ja Etelä-Italiassa.<sup>605</sup> Suuri historiamaalari – Napoleonin hovimaalari – Jacques-Louis David vaikutti Roomassa vuodesta 1775 alkaen; Davidin merkitys roomalaisihannoinnin välittäjänä muualle Eurooppaan on huomattava. Winckelmannilaisen

---

<sup>602</sup> Ranskalaisvallan ajasta 1798–1814 ja ilmiöistä Roomassa on monipuolinen artikkelikokoelma Boutry – Pitocco – Travaglini 2000. Kattava, ensyklopedinen yleisesitys ranskalaistaiteilijoista ja -taiteesta Roomassa on massiivinen taidehistoriallinen näyttelykirja *Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia . D'Ingres à Degas . Les artistes français à Rome* , 2003. Kansainvälisestä Rooman-ihailusta taiteessa ks. myös Geller 1952.

<sup>603</sup> *L'Académie de France à Rome* historiasta edelleen pätevä ja mielenkiintoinen tutkimus on Lapauze 1924. Akatemian tavoitteista, *Prix de Romen* taustoista ja antiikin perinnön merkityksestä ranskalaiselle taideopetukselle ks. myös Schwartz 2005 ja Pevsner 1973, 99–100. Ranskalaistaiteilijoiden Rooman-vaikutteista ks. myös *I francesi a Roma nel rinascimento agli inizi del romanticismo* 1961; Olivier 1996.

<sup>604</sup> Looström 1916, 85–86, 97–99; *François-Auguste Chateaubriand's bref om Rom* 1810, 8, 10. Chateaubriand oli tavannut myös akatemian johtajan M. d'Agincourtin, joka asui 26:ttä vuottaan Roomassa ja lupasi antaa Ranskalle oman winckelmanninsa.

<sup>605</sup> Desprez'istä Italiassa ks. Wollin 1935; Bjurström 1990; Looström 1916, 86–95.

ihanteen mukainen turhan karsiminen sekä taiteen yksinkertaisen suuruuden ja syvyyden löytäminen olivat ranskalaisroomalaisen taideihanteen ydin siirryttäessä uudelle vuosisadalle.<sup>606</sup>

Suuren vallankumouksen osaseurauksena Accademia di Francia menetti merkitystään, ja Rooman-palkinnon jakaminenkin keskeytettiin toviksi. Napoleonin organisoimana akatemian toiminta aloitettiin uudelleen vuonna 1803 Villa Medici:ssä. Akatemia toipui murroksesta vain hitaasti ja ranskalaistaiteilijoiden vaikutus Roomassa oli lähes olematonta 1800-luvun alussa, jolloin kaupungin taide-elämää johtivat käytännössä yksinvaltaiset Antonio Canova ja Bertel Thorvaldsen.<sup>607</sup> Davidin jälkeen tunnetuimpiin Rooman ranskalaistaiteilijoihin kuului Accademia di Francian johtajana kuusi vuotta toiminut ja Italiassa yli 20 vuotta elänyt taidemaalari Jean-Auguste-Dominique Ingres, joka jatkoi roomalaisihanteellisuuden kehittämistä, ja kannatti muotoa korostavaa akateemista tyyliä antaen viljalti vaikutteita eurooppalaiseen taiteeseen.<sup>608</sup> Ranskalaistaiteilijoiden työskentelyn laatuun suhtauduttiin varsin ristiriitaisesti ja toisinaan ylimielisesti muunmaalaisten roomalaistuneiden taiteilijoiden parissa. Ruotsalaiskuvanveistäjä Byström arvioi Pariisin salongin laatua palatessaan kotimaankäynniltään Roomaan keväällä 1822: salongin teokset olivat kyllä korottaneet Byströmin kunnioitusta ”herroja ranskalaismaalareita kohtaan, muttei missään nimessä kuvanveistäjiä kohtaan”.<sup>609</sup>

Vain harva Roomassa asuva suomalaistaiteilija sai osakseen Ranskan akatemian opettajien huomiota. Sen vuoksi kiinnostava poikkeus on taidemaalari Victoria Åberg, joka sai suosituksen akatemian johtajalta Ernst Hébertiltä. Arvostettu taidemaalari Hébert kehui suomalaistaiteilijattaren omasta pyynnöstä tämän teosten laatua Pietarin taideakatemialle apurahahakemuksen tueksi. Valitettavasti ei ole säilynyt tietoa, miten Victoria Åberg tunsu akatemian johtajan tai oliko taiteilijattarella tiiviimpikin suhde Accademia di Franciaan lyhyen Roomassa oleskelunsa ajan.<sup>610</sup> Ranskan akatemiaan viittasi myös Erland Stenberg, joka nähtävästi osallistui akatemian opetukseen muutamien kuukausien ajan Roomassa.<sup>611</sup>

*Prix de Rome* säilyi ranskalaisten taiteilijoiden tavoiteltuna palkintoja koko 1800-luvun ajan, ja sen vaikutus välittyi Eurooppaan 1800-luvun loppupuolella Pariisin salongin noustua eurooppalaisen taiteen tärkeimmäksi arviointifoorumiksi.<sup>612</sup> Yksi kiinnostava esimerkki *Prix de Rome*'in asemasta ja sen tavoittamisen vaikeudesta on suomalaisten 1800-luvun lopun pariisilaistaiteilijoiden opettajanaan arvostama taidemaalari Jules Bastien-Lepage. Hän tavoitteli useita kertoja tuota

---

<sup>606</sup>Nordensvan 1892, 46.

<sup>607</sup>Schoch 1992, 12. Canovan ja Thorvaldsenin suhteesta ks. Licht 1992.

<sup>608</sup>Ingres asui Roomassa 1806–1820 ja Firenzessä 1820–1824, Naef 1962, 13, 22. Ranskassa jakauduttiin kahden maalausleiriin: Ingres'n muotoa korostavaan ja Eugène Delacroix'n väriä korostavaan tyyliin. Delacroix'n hyväksyminen kesti kuitenkin pitkään, sillä Delacroix'n tyyliä pidettiin aluksi järkyttävänä hutiloivana ja arvottomana – eikä hän yrityksistään huolimatta koskaan saavuttanut *Prix de Rome*'ia! Nordensvan 1892, 47–48; Verdone 1968, 361–363; Lundwall 1960, 239–241. Ks. myös *Ingres i Rom* 1967.

<sup>609</sup>Nyman 1939, 102.

<sup>610</sup>Juutilainen 1992, 18.

<sup>611</sup>Erland Stenbergin kirjeet Zacharias Castrénille 21. ja 26.9.1876 München, St471 ja St472/TKK, KKA.

<sup>612</sup>Pevsner 1973, 100.

korkeinta taidepalkintoa, mutta päätyi toistuvasti vain toiselle sijalle eikä siten päässyt koskaan nauttimaan korkeimmasta kruunusta urallaan, ensimmäisen palkintosijan aateloimasta stipendiaattimatkasta Roomaan.<sup>613</sup>

## TAIDE MUOTOKUVASSA

Rooman taideakatemiaoissa ja kouluissa opiskelu jatkui 1800-luvun mittaan pitkälti vanhojen traditioiden mukaan, ja kaupungin kansainvälisissä taiteilijapiireissä työskenneltiin omaehtoisesti kuten ennenkin. Roomalainen uusklassismi ja kuvanveisto huipentuivat 1800-luvun alkupuolella Canovassa ja Thorvaldsenissa; he olivat kaupungin kulttuurielämän suuret mestarit, joiden ympärille kaikki taiteellinen toiminta oli keskittynyt – melkeinpä koko Euroopassa.<sup>614</sup> Canovan kuoltua ja Thorvaldsenin palattua Tanskaan vuonna 1838 jäi kaupungin taide-elämään johdohahmon mentävä aukko ja uusklassismi alkoi menettää merkitystään Roomassakin. Taiteellista tyhjiötä täyttämään ei löytynyt enää ketään yksittäistä persoonallisuutta, vaan taidekenttä oli jakaantuneempi kuin vuosisadan alussa. Italialaistaiteilijoista etabloituneimpia olivat ”stile quadratostaan” tunnetuksi tulleet taidemaalari Vincenzo Camuccini ja kuvanveistäjä Adamo Tadolini, joka oli Canovan lempioppilas.<sup>615</sup>

Uusklassismin vastavoimaksi nousi uusia tyylejä, joista purismi pyrki vapautumaan tiukoista kauneusideaaleista ja romantiikka muuttamaan taideteosten kohteita ja aiheita henkisemmiksi. Italialaisista taiteilijoista kansainvälisesti tunnetuimpia vuosisadan puolivälissä olivat puristit taidemaalari Antonio Bianchini sekä kuvanveistäjät Lorenzo Bartolini ja Pietro Tenerani. Ryöväri- ja raunioromantiikkaa sekä kansankuvausta harjoittavat romantikot olivat erityisen innoissaan Rooman maaseudusta ja Napolista, jonka näkymiä ikuistivat ahkerasti niin italialaiset kuin kansainvälisetkin taiteilijat. Kuvanveistäjien oli työnsä luonteen vuoksi työskenneltävä staattisemmin ateljeissaan Roomassa, missä vuosisadan jälkipuoliskolla romantiikka ja romanttinen verismi olivat suosituimpia tyyliuuntia.<sup>616</sup>

1800-luvun jälkipuolen uudet taidesuuntaukset kuten kuvanveiston realismi saivat Roomassa jalansijaa hitaasti, ja monet taiteilijat alkoivat pitää kaupunkia liian passiivisena ympäristönä – samaan aikaan maan yhteiskunnalliset levotto-

---

<sup>613</sup> Esim. Lapauze 1924, 440.

<sup>614</sup> Miss 1992a, 7. On kiinnostavaa, että Thorvaldsen oli omana aikanaan huomattavasti tunnetumpi muualla Euroopassa kuin omassa kotimaassaan Tanskassa, missä hänestä muokattiin kansallissankaria vasta 40 Rooman-vuoden ja kotiinpaluunsa jälkeen vuonna 1838. Thorvaldsen ja Canova olivat (kunnia)jäseniä lähes kaikissa Euroopan taideakatemiaoissa, heidän vaikutusvaltansa ulottui siis huomattavasti Roomaa kauemmas, Pevsner 1973, 221–222. Canovan ympärille Roomassa kerääntyi tunnettujen ihmisten seurapiiri, johon mm. Byron lukeutui, Marchand 1994, 48–49. Canovasta kuvanveiston esikuvana ks. myös Licht 1983.

<sup>615</sup> Uusklassismista ks. esim. Praz 1969.

<sup>616</sup> Italialaisen taiteen kehitystä 1800-luvun jälkipuoliskolla esittelee ansiokkaasti esim. Boime 1993; myös Lankheit 1988 on aiheen tiivis perusesitys. Roomasta taiteen kaupunkina ks. Borsi 1979. Taiteilijoiden kirjeenvaihdossa kommentoitiin enimmäkseen muita ulkomaalaisia taiteilijoita Roomassa mutta toisinaan myös italialaisia kuuluisuuksia, esim. Egron Lundgren kertoi, miten ”Tenerani oli kuuluisin senhetkinen kuvanveistäjä Roomassa”, Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 20.5.1844 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

muudet huolestuttivat ulkomaalaisia. 1800-luvun poliittinen kuohunta huojutti muiden instituutioiden ohella myös taidekoulujen toimintaa Roomassa *risorgimenton* epävakaina vuosina. Accademia di San Lucassa elettiin taloudellista kriisiä 1870-luvulla, jolloin opetusta jouduttiin supistamaan ja paavilliset perinteet joutivat romukoppaan.<sup>617</sup>

Taideopetuksen muutokset Roomassa eivät vaikuttaneet suomalaistaiteilijoihin suoraan, sillä he eivät juuri osallistuneet akatemioiden ja koulujen opetukseen tai eivät omaksuneet kyseenalaistamatta taidekoulujen antia. Taiteellinen itse-määräämisoikeus korostui Roomassa, kun myös kotimaan taiteen portinvartijoiden ja mesenaattien ylhäältäpäin ohjailun vaikutusvallasta oli mahdollista päästä irti. Taiteilijan Roomassa ”kuulutettiin ensisijaisesti ihmiskuntaan, ei taideakatemiaan”.<sup>618</sup> Roomalaisten museoiden ja kokoelmien mestariteoksia saatettiin ihailla tyyliuuntien tai vallanpitäjien vaihdoksista huolimatta, samoin pysyivät katunäkymät, kansanelämä ja maalaismaisemat alttiina luonnoksille taidetrendeistä riippumatta.<sup>619</sup>

Rooma oli taiteilijalle merkittävä sekä konkreettisenä paikkana että mielikuvana. Aikalaiset ajattelivat välimerellisen edullisten olosuhteiden, ihanan ilmaston, läpinäkyvän valon ja viljavan luonnon sekä eräänlaisen ikuisen roomalaisen *Zeitgeistin* vaikuttavan siihen, että niin ylivertaista taiteellista kauneutta ja yle-vyyttä oli syntynyt juuri siellä. Italialaisen kuvataiteen ja kirjallisuuden heerokset, Mantegnasta Danteen, Peruginosta Petrarcaan, poimivat samasta hedelmällisyyden lähteestä aineksia kuolemattomiin teoksiinsa. Oli siis järkevää, että taiteilijat myös kaukaisesta Pohjolasta pyrkivät saamaan osansa tästä erikoislaatuisesta luovuudesta – kuten muutkin taiteilijat ympäri maailman.<sup>620</sup>

Rooman ainutlaatuinen luonne nimenomaan taiteilijan kaupunkina perustui osaltaan monipuolisuudelle: arkkitehti kuvaili innoissaan näkemiään friisejä, maisemamaalari hehkutti kankaalleen *campagnan* kauneutta ja kuvanveistäjä yritti vangita trastevereläistanssia patsaan muotoihin. Tittelit oli jätetty kotimaahan ja tärkeily kuului toisaalle; kaikki olivat onnellisia vain ollessaan Roomassa.<sup>621</sup> Vaikka Rooma muuttui 1800-luvun kuluessa kylämäisestä ulkoilmamuseosta anonyymimmäksi suurkaupungiksi, ei se vähentänyt taiteilijoiden kaupungista saamaa henkilökohtaista inspiraatiota.

---

<sup>617</sup> 1800-luvun kuvanveistosta hyvä johdatus on Janzon 1985. Osa San Luca -akatemiaa koskevasta talous- ja hallintopainotteisesta arkistomateriaalista on päätynyt Archivio dello stato di Romaan, eikä suurin osa asiakirjoista ole säilynyt ylipäätään, 110 Accademia di San Luca, ASR.

<sup>618</sup> Asmus Jakob Carstens sanoi vuonna 1792, ”ettei kuulunut taideakatemiaan vaan ihmiskuntaan”. Schoch 1992, 13.

<sup>619</sup> Springer 1990, 49.

<sup>620</sup> Ks. Piantoni 1981; Piantoni viittaa mm. Friedrich Schlegelin kirjoitukseen ”*Aufsatz über Raffael*” (1803). Rooman mielikuvista ks. myös McGann 1985.

<sup>621</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 23.8.1842 Venetsia, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

*Det var lif för gudar, fritt från bekymmer –  
så vida som man nemligen hade penningar och hälsa.*

GUSTAF LJUNGGREN, *Från en resa* (1871)

## JOKAISALLE JOTAKIN AIVAN IHMEELLISTÄ – TAITEILIJAN ROOMALAINEN ELÄMÄNTAPA

Roomalainen ”taiteilijaelämä” oli vahvasti mystifioitua ja mytificioitua 1800-luvulla, mutta sittemmin se on jäänyt myöhempien, lähinnä Pariisin-sankaritarinoiden pölyttämäksi.<sup>622</sup> Mitä taiteilijaelämä, taiteilijan elämä, sitten merkitsi Roomassa? 1800-luvulla Rooma tunnettiin luovan elämän lintukotona, jossa niin taiteilijoiden, intellektuellien kuin muutoin henkistä vapautta etsivien oli hyvää elää. tarinat roomalaisesta taiteilijaelämästä kertautuivat ja värittyivät yhä uusien sukupolvien liityessä traditioon, ja yhä laajempien matkustavaisten joukkojen pyrkiessä toteuttamaan oletettuja taiteilijaelämän muotoja omalla matkallaan.

Elämiseen Roomassa vaikuttivat pitkälti samat ulkoiset tekijät, oli kokijana sitten taiteilija tai ”tavallinen” ihminen. Tärkeitä eroja oli kuitenkin myös paljon, alkaen aina taiteilijaa velvoittavasta työntekemisen, luomisen pakosta. Mitä muita piirteitä nimenomaan taiteilijan elämään Roomassa liittyi työskentelemisen lisäksi? Millaisia ratkaisuja taiteilijat tekivät asumisensa ja sosiaalisen elämänsä suhteen sekä kohdatessaan kaiken uuden ja vieraan Roomassa; millaisia valintoja monivuotinen ulkomailla eläminen pakotti tekemään 1800-luvulla? Analysoimalla taiteilijoiden kokemuksia jokapäiväisestä elämästä Roomassa voidaan

Ulkomaisten taiteilijoiden elämää Roomassa leimasi ennen muuta etäisyys ja irrallisuus kotimaasta; siinä missä matkustavainen tavallisesti tiesi palaavansa kotiin viimeistään vuoden sisällä, ei taiteilija voinut olla varma, kuinka monta vuotta kuluisi ennen kotimatkaa. Tämä tietoisuus vaikutti väistämättä Roomaan suhtautumiseen ja elämiseen siellä. Toisaalta taiteilijoiden täytyi liittyä Roomassa uusiin yhteisöihin, jotka määrittivät elämää voimakkaasti. Taiteilijoiden tekemät valinnat roomalaisessa ”taiteilijaelämässään” – niin arjessa kuin juhlassa – kuvastavat taiteilijan erilaisia identiteettejä ja niiden muotoutumista.<sup>623</sup>

---

<sup>622</sup> Vuosisadanvaihteen pariisilaismyyttiä loivat osaltaan kaunokirjalliset teokset kuten Juhani Ahon *Yksin* (1890) ja mielikuvitukseksikaat taiteilijamuistelukset kuten Ville Vallgrenin *ABC-bok* (1916) ja *Minnen från mitt liv* (1931). Kirjallisuuden Pariisi-myytin analyysi ks. Ranki 2007, 122–127.

<sup>623</sup> Konteksti on avain kansallisen identiteetin ymmärtämiseen: jokapäiväiset kokemukset ovat tärkeä osa ihmisten kokemusta kansakunnasta. Esim. Smith 2003, 24–25; Morgan 2001, 4–5. Roomassa elävien ulkomaalaisten taiteilijoiden tavallisen elämän kokemukset ja elämäntapa ovat mielenkiintoista analysoitavaa, mikäli taiteilijoilla ”Rooman taiteilijatasavalta” rinnastui alitajuisesti käsitykseen kansakunnasta ja ”taiteilijuus” kansalliseen identiteettiin.

## SUOSITUSKIRJEITÄ JA CICERONEJA

Roomaan saapuville taiteilijoille – ja muillekin matkustavaisille – annettiin usein kotimaasta mukaan suosituksia tai kirjeitä vietäväksi edelleen matkan varrella tai määränpäässä asuville tuttaville. Useimmiten suositukset suunnattiin omille maanmiehille mutta toisinaan myös kuuluisille ulkomaalaisille.<sup>624</sup> Suositeltava itse ei välttämättä ollut edes pyytänyt apua, mutta suojelevat tuttavat ajattelivat, ”etteivät neuvot koskaan pahaa tee”.<sup>625</sup> Myös matkan varrella solmituilta satunnaisilta tuttavuuksilta saatettiin kursailematta pyytää suosituksia ja apua Roomaa varten.<sup>626</sup>

Suosistusten merkitys oli verkostojen luomisessa ja vahvistamisessa sekä nuorten matkustavaisten kannustamisessa. Pitkällä ja yksinäisellä matkalla kohti uutta ja tuntematonta tuntui lohduttavalta, että taskussa oli eräänlainen turvallisuustakuu, kytkös luotettavaan henkilöön perillä määränpäässä. Verkostojen avulla saatiin ratkaista monet ongelmat aina rahapulasta oikeanlaisen ultramariinivärin löytämiseen. Suositukset vahvistivat siteitä myös suosittelijan ja tämän kohdehenkilön välillä, olihan suuri luottamuksenosoitus pyytää tärkeätä palvelusta.<sup>627</sup> Suosituksia saatettiin antaa myös ilman että suosittelijan täytyi tuntea molemmat osapuolet, suositeltava ja kohde, jolle suositeltiin. Tällöin riitti suosittelijan itsensä tunnettuus ja hyvä maine, tai suosituksessa saatettiin mainita yhteisiä tuttavuuksia yhteyden korostamiseksi.<sup>628</sup>

Ilman suosituksiakin Roomaan saapuva taiteilija päätyi usein hyvin nopeasti kohtaamaan maanmiehiään tai kollegoitaan.<sup>629</sup> Vain harvoin Pohjolasta onnistuttiin matkustamaan Roomaan ilman että kaupungin skandinaavit olisivat tienneet matkalaisesta etukäteen. Tiedottaminen tapahtui tuttavaverkoston kautta: aina joku oli kuullut uutisia kotimaasta, tai viimeistään matkan varrelta joku kirjoitti uudesta tulijasta. Saapuipa matkalainen sitten junalla tai vaunuilla Roomaan, vas-

<sup>624</sup> Esim. ruotsalaisella kuvanveistäjä Byströmillä oli suosituskirje tanskalaismestari Thorvaldsenille, Nyman 1939, 31. J. T. Sergelin kirjeessä Cainbergille esitetty tervehdys Canovalle voidaan tulkita myös eräänlaiseksi suullisesti välitettäväksi suositukseksi. ”Hälsa oendeligen mycke den habila Canova--”, J. T. Sergelin kirjeestä Eric Cainbergille 16.9.1805, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>625</sup> Carlsbergin panimon omistaja ja Ny Carlsberg Glyptotekin museon perustaja Carl Jacobsen lähetti norjalaisen arkkitehti Trap Meierin mukana Walter Runebergille suosituksen, jossa pyysi tätä kaitsemaan tarvittaessa Meieriä, vaikkei tämä itse ollutkaan sitä pyytänyt. Carl Jacobsenin kirje Walter Runebergille 16.9.1875 Christiania, WRS, HLA/ SLS. Roomaa tuntevat vanhemmat saattoivat neuvoa nuorempiaan hyvinkin tarkasti kirjeissään, esim. H. V. Bissen poikaansa Vilhelmiä, Bloch 1927.

<sup>626</sup> Esim. Erland Stenberg sai Firenzessä kohtaamiltaan venäläisruhtinattarilta suosituskirjeet tuttavansa luokse, ja ruhtinattaret avustivat Stenbergiä muutenkin Roomassa kaikin tavoin, Erland Stenbergin kirje Zacharias Castrénille 21.9.1876 München, St471/ TKK, KKA. von Beskow oli saanut Venetsiassa ollessaan hyödyllisiä suosituskirjeitä Roomaan kardinaalille, herttuattarille ja arkkipiispalle. von Beskow 1833, 189.

<sup>627</sup> J. J. Tikkanen pyysi Walter Runebergiltä suosituskirjeitä ”pitemmälle taidehistorialliselle matkalleen ulkomailla asuvien ihmisten luokse, kun oli vaikeata tulla toimeen yksin ulkomailla osaamatta yhtään italiaa”. J. J. Tikkanen kirje Walter Runebergille 1.9.1880 Degerögård, WRS, HLA/ SLS.

<sup>628</sup> Lilly Nordström lähetti ystävättärensä Anna Hiertan puolesta suosituskirjeen ”vanhaan Roomaan” Walter Runebergille, vaikkei henkilökohtaisesti tuntenutkaan taiteilijaa. Lilly Nordströmin kirje Walter Runebergille 1.3.1872, WRS, HLA/ SLS.

<sup>629</sup> K. E. Jansson kuvailee, miten ”erityisen hyväntahtoisia ja ystävällisiä olivat ne maanmiehet, ja myös ihmiset muista kansallisuuksista, joiden tuttavuuteen pääsi jo ensimmäisinä päivinä”, K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 7.4.1872 Rooma, J35/ TKK, KKA.

taanottamassa oli useimmiten iloinen joukko roomalaistuneita avuntarjoajia, jotka olivat valmiita esittelemään kaupunkia ja etsimään majapaikkaa.<sup>630</sup>

Tällaisesta avunannosta saatettiin sopia tarkasti myös etukäteen: Johannes Takasta vastaan Rooman rautatieasemalle oli laittautunut tanskalainen taidemaalari Pietro Krohn. Miehet eivät tunteneet toisiaan entuudestaan, joten tunnistamisen merkiksi oli sovittu, että Krohn pitäisi hatussaan seteliä.<sup>631</sup> Avunantamisessa säännön vahvistava poikkeus suomalaistaiteilijoiden keskuudessa oli kuvanveistäjä Erland Stenberg, joka Roomaan saavuttuaan kohtasi omasta mielestään maanmiestensä taholta vain ”hävitöntä kohtelua”, kun Johannes Takasella ei ollut aikaa lähteä häntä opastamaan eikä Walter Runeberg suhtautunut häneen sydämellisesti. Aivan aukotonta kollegiaalisuus ei siis ollut taiteilijoiden keskuudessa; syitä voi 150 vuotta myöhemmin enää vain arvailla.<sup>632</sup>

Roomaan saavuttuaan matkalaisella oli heti paljon toimitettavaa: ensimmäisen yöpaikan jälkeen piti löytää halvempi, pitkäaikainen asunto ja kunnollinen ateljee, lunastaa matkatavarat tullista, noutaa etukäteen lähetettyjä kirjeitä postista tai tuttavilta sekä järjestää paikallista valuuttaa pankkiirilta.<sup>633</sup> Usein kuitenkin näihin käytännön järjestelyihin ryhdyttiin vasta, kun oli ensin tehty vierailuja kaupungissa olevien maanmiesten luokse: kotimaasta oli saatu mukaan roomalaistuneiden taiteilijoiden ateljeiden osoitteita, joihin vastatullut saattoi suunnistaa. Vuosisadan alkupuolella turvaututtiin lähinnä pohjoismaalaisiin tuttaviin, mutta 1860–1870-luvuilla suomalaiset etsiytyivät useimmiten maanmiehensä Walter Runebergin luokse; lienee ollut luontevinta ja helpointa turvautua asemansa vakiinnuttaneeseen taiteilijaan ja roomalaisyhteisön pitkäaikaiseen, arvostettuun jäsenen.<sup>634</sup> Parhaimmillaan yhden maanmiehen luota löytyivät kaikki muutkin, sillä taiteilijoiden ateljeet olivat suosittuja kohtaamispaikkoja kahviloiden ohella. Näillä tervehdyskäynnillä osoitettiin myös välillisesti kunnioitusta jo etabloituneempia kollegoita kohtaan ja saatiin kuulla viimeiset uutiset niin Roomasta kuin kotimaasta.<sup>635</sup>

Usein taiteilijat saivat näistä maanmiehistä tai muista tuttavuuksista ensimmäiseksi päivikseen ja pitemmäksikin aikaa oman *ciceronensa*, kokeneen Rooman-

---

<sup>630</sup> Lauritz Priorin kirje H. P. Priorille 14.11.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS. Albert Edelfeltiä ja Victor Hovingia vastassa Rooman rautatieasemalla oli Walter Runeberg, Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 18.3.1876 Rooma, sit. Kortelainen 2001, 193. Ks. pohjoismaalaisten vastaanotosta Roomassa myös esim. Galschiøt 1923, 37–38.

<sup>631</sup> Galschiøt 1923, 19.

<sup>632</sup> Erland Stenbergin kirjeet Zacharias Castrénille 21. ja 26.9.1876 München, St471 ja St472/ TKK, KKA

<sup>633</sup> von Beskow 1833, 188; Lorentz Dietrichsonin päiväkirjamerkintä 9.3.1870, Dietrichson 1875, 53–54.

<sup>634</sup> Robert Stigellin kirje J. H. Stigellille 2.5.1872, RSK, KKA. Esim. Stenberg, saavuttuaan Roomaan, ”etsi käsiinsä ainoan tuntemansa maanmiehen, Takasen, jolta sai tietää Runebergin olinpaikasta”. Erland Stenbergin kirje Zacharias Castrénille 26.9.1876 München, St472/ TKK, KKA. Myös kirjailija, taidehistorioitsija Emil Nervander yhytti ensitöikseen Roomaan saavuttuaan Walter Runebergin. Emil Nervanderin muistiinpano 30.12.1864, matkapäiväkirja Italian 21.12.1864–10.1.1865, Ht30a, Emil Nervanderin arkisto, MVK.

<sup>635</sup> von Beskow meni ensitöikseen tervehtimään ”tavan mukaan” J. N. Byströmiä Villa Maltaan, jossa oli koolla muitakin maanmiehiä, nimittäin ”Laureus, kreivi Hjalmar Mörner, taiteilija Roos, ratsumestari Ehrenborgh, etc.” von Beskow 1833, 190. Kasimir Leinin mukaan tosin von Beskow erehtyi eikä voinut vielä tuolloin tavata Lauréusta, joka oli vasta lähdössä Pariisista Roomaan, Leino 1908, 208.

kävijän, jonka johdolla tutustuminen kaupunkiin sujui mutkattomasti.<sup>636</sup> Roomassa pitkään asuneiden kaupunkimaantieteen ja paikallisten olosuhteiden tuntemus sekä italian kielen hallinta olivat taitoja, joista vastasaapuneelle oli suurta käytännön hyötyä.<sup>637</sup> Vastaavasti aikanaan he itse saattoivat tarjota apuaan uusille Roomaan-saapujille, kun omat tiedot olivat karttuneet. Keskinäinen avunanto oli oleellinen osa roomalaistaiteilijoiden elämäntapaa.

## TÄÄLLÄ ASUU ONNI, NAUTI!

Roomassa tunnettiin erityiset taiteilijakorttelit, joissa 1600-luvun grantouristeista alkaen ulkomaalaisilla oli tapana asua; 1800-luvulla alue oli vakiintunut ulkomaalaisten ja italialaisten taiteilijoiden omimmaksi seuduksi. Alueella oli harhaanjohtava yleisnimitys Monte Pincio – vaikka varsinainen Pincion kukkula sijaitsi keskellä asumatonta puistoa. Pincion aluetta pidettiin terveellisimpänä koko Roomassa, koska sen sijainti korkealla teki alueesta kuivinta, siis vähiten otollista malariasääskille. Alempana kaupungissa lähellä usein tulvivaa Tiber-jokea oli kosteaa ja epäterveellistä – mutta myös halvemmat vuokrahinnot.<sup>638</sup>

Taiteilijoiden suosima alue rajautui Villa Borghesen puiston reunaan koillisessa, äärimmäinen kulma kaakossa oli Piazza Barberini. Tältä Berninin Triton-suihkulähteen koristamalta aukiolta lähtevä Via Felice, Italian yhdistymisen jälkeen uudelleennimetty Via Sistinaksi, johti Espanjalaisille portaille. Juuri Piazza di Spagnan ympäristössä ulkomaalaiset matkustavaiset olivat tyypillisesti asuneet jo vuosisatojen ajan, ja perinteet lisäsivät alueen vetovoimaa jatkuvasti.<sup>639</sup> Edelleen Via del Corson pienet poikkikadut pohjoiseen kohti Piazza del Popoloa olivat taiteilijoiden kansoittamia. Suosituimmat korttelit päättyivät hyvissä ajoin ennen Tiberiä lännessä, jonka pimeillä ja ahtailla kujilla tosin sijaitsi useita taiteilijoiden ateljeita ja studioita.<sup>640</sup>

Piazza Barberini oli yksi roomalaistaiteilijoiden tärkeistä kiintopisteistä. Piazzaan maalauksellinen kauneus, ainutlaatuinen kansanelämä ja vuokrien huokeus tekivät aukion taiteilijoille houkuttelevan. Aukion keskellä Berninin barokkisen suihkulähteen merenjumala suihkutti vettä hevosten ja viljelystuotteitaan kaupitelevien maalaisten aaseille juotavaksi. Suihkulähteen ympärille oli päivittäin leivittänyt erilaisia kaupustelijoita kastanjanmyyjistä limonadintekijään, maajus-

<sup>636</sup> Esim. kirjailijatar Friedericke Brun esitteli Roomaa nuorelle vastasaapuneelle Thorvaldsenille, Assunto 1978, 63; norjalainen kirjailija Henrik Ibsen teki ensimmäisen vierailunsa Lorentz Dietrichsonin luokse, josta tuli tämän *cicerone*, Nordhagen 1981, 81.

<sup>637</sup> Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 1.9.1869 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/SLS. Ennen italian kielen hallintaakin saattoi työskennellä muille skandinaaveille, joten verkosto oli nimenomaan aluksi tärkeä, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 12.5.1872, RSK, KKA

<sup>638</sup> Lauritz Priorin kirje H. P. Priorille 14.11.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/SLS. Myös tanskalainen kuvanveistäjä H. V. Bissen neuvoi Vilhelm-poikaansa asumaan nimenomaan Pinciolla poissa Tiberin läheisyydestä, Bloch 1927, 174.

<sup>639</sup> von Beskow 1833, 184. Esim. Fredrik Cygnaeus asui Rooman-vuonnaan aivan tämän perinteisimmän keskusta-alueen ytimessä osoitteessa Via Frattina 34. Nervander 1892, 200.

<sup>640</sup> Bloch 1927, 174. Janzon 1911, 142. Kuvanveistäjä Erland Stenbergin asunto sijaitsi ainoana suomalaisista varsin lähellä Tiberiä, Erland Stenbergin kirje Augusta af Heurlinille 18.7.1875 Rooma, St474/TKK, KKA.

seja, äitejä lapsineen, kaupattavia eläimiä ja taiteilijoiden malleja. Ennen muuta Piazzaa reunustavat kadut olivat kuitenkin täynnä taiteilijoiden asumuksia, ateljeita ja studioita: Via S. Isidoro, Via S. Nicola, Via S. Basilio, Via Sistina, Via Tritone ja Via della Purificazione olivat täynnä lapsia, vanhuksia ja roomalaista elämänmenoa. Euroopan kuuluisimpien taiteilijoiden kuten Bertel Thorvaldsenin – tai suomalaisittain Johannes Takasen – saattoikin nähdä harva se päivä ylittävän aukiota matkallaan töihin tai kotiin.<sup>641</sup> Alue oli 1800-luvulla taiteilijoiden suosiossa, sillä se oli huomattavan edullinen ja sieltä oli helpompi löytää asunto tai ateljee kuin vaikkapa perinteistään kuluneelta ja ylisuositulta Via Marguttalta aivan Espanjalaisten portaiden vierestä.<sup>642</sup>

Roomalaisille kadut olivat tärkeitä, ja niillä oli usein omia luonnehdintoja, kuten Via Sistinalla: harvan kadun sanottiin olevan yhtä aristokraattinen ja tyyllillisesti yhtenäinen kuin aiemmin Via Felicenä tunnettu Sistina, "*tranquilla e signorile*".<sup>643</sup> Via della Purificazione puolestaan tunnettiin elävimpänä ja värikkäimpänä, jopa tuoksuvimpana: kadun varrella sijaitsevan luostaripuutarhan yrttien kerrottiin tuoksuvan öisin ihanan huumaaavasti. Taiteilijakadut olivat tiiviisti vierekkäin ja helposti yhteydessä toisiinsa, joten tovereiden tapaaminen oli yksinkertaista. Lähikaupat ja -ravintolat olivat luontevia kohtauspaiikkoja milloin ei tavattu ateljeissa tai lähdetty yhdessä retkille museoihin tai kaupungin ulkopuolelle.<sup>644</sup>

Muiden taiteilijoiden joukossa näissä perinteisimmissä kortteleissa ja "taiteellisimmilla" kaduilla asuivat käytännössä myös kaikki suomalaistaiteilijat. Ainakin skandinaavien keskuudessa asuntoja selvästi löydettiin tuttavien suositusten perusteella ja myös kaupungista pois matkustavien jälkeen voitiin "periä" sopiva toverin entinen asunto – tai vielä useammin ateljee.<sup>645</sup> Roomalaiset henkikirjat<sup>646</sup> paljastavat sen kiehtovan mosaiikin, jonka osasiksi suomalaiset taiteilijat sulautuivat asuessaan kaupungissa. 1800-luvun Roomassa asuttiin vielä pitkälti sosiaalisesti eriytymättömästi. Siten käsityöläiset, virkamiehet, palvelijat, lääkärit, kauppiat ja taiteilijat asuivat samoilla alueilla ja samoissa taloissa.<sup>647</sup>

<sup>641</sup> Piazzan läheisyydessä asuivat aikoinaan myös mm. tanskalaiset runoilijat Ludvig Bødtcher ja H. C. Andersen, ranskalainen Stendhal ja lukemattomia muita kansainvälisiä kuuluisuuksia ja vähemmän tunnettuja taiteilijanalkuja, ks. esim. Bergsøe 1881, 17–21, Hartmann 1968, 202.

<sup>642</sup> Bergsøe 1881, 21; Hartmann 1968, 202; Aureli 1939, 25–26. Via Margutta -kadun legendaarinen taiteilijaluonne on kiehtonut tutkijoita ja myyntimuodostajia erityisesti, sillä siitä on kirjoitettu hämmästyttävän paljon, ks. Tomba 1928; Hoogewerff 1953; Jandolo 1953; Grioni 1970.

<sup>643</sup> Hartmann lainaa D'Annunzion sanontaa, "rauhallinen ja herraskainen", Hartmann 1968, 199.

<sup>644</sup> Aureli 1939, 25–26; Bergsøe 1881, 17, 21.

<sup>645</sup> Esim. taiteilijatar Asta Nørregaard vuokrasi suomalaistaiteilija S. A. Keinäsen edellisvuotisen ateljeen, Asta Nørregaardin kirje Walter Runebergille WRS, HLA/ SLS. Takasen ja Stigellin ateljeen kerrottiin olleen aikoinaan englantilaisella kuvanveistäjä John Flaxmanilla, Aspelin 1888, 72, 75; Ahrenberg 1914, 239. Tanskalainen Vilhelm Bissen työskenteli isänsä vanhassa ateljeessa, Bloch 1927, 174.

<sup>646</sup> Henkikirjat laadittiin seurakunnittain, jotka muodostuivat ikaikaaisista kokonaisuuksista, joilla oli monimutkaiset rajansa. Siten samalla kadulla asuvat ihmiset – myös seurakuntiin kuulumattomat – saattoivat kuulua keskenään eri seurakuntiin ja siis päätyä eri henkikirjoihin. Perinteiset taiteilijakorttelit sijoituivat pääasiassa S. Andrea delle Fratten alueelle, joka oli suurikokoinen seurakunta Via Felicen/ Sistinan ja Piazza Barberinin piirissä. Lisäksi vanhan taiteilijakeskustan seurakuntia olivat mm. S. Maria in Via (kohti Piazza Colonnaa) sekä SS. Vincenzo ed Anastasio a Trevi (kohti Terminiä). Chiese Parrocchiali dal 1825 al 1870 -luettelo, ASVR. Ks. henkikirjojen käytöstä ja lähdekritiikistä Sbrana 1977; Bildt 1904, 1–2; myös luku "Rooman kertomaa".

<sup>647</sup> Stati delle Anime -kokoelma, ASVR.

Taiteilijoille kirjava naapurusto merkitsi muun muassa sitä, että mitä erilaisimpiin taideteoksiin oli saatavilla inspiraatiota ja malleja oman elinympäristön ”tyypeistä”. Siten esimerkiksi työmiehen mallia ei tarvinnut lähteä metsästäämään erityisistä työläiskortteleista tai rakennustyömaalta, vaan omassa naapurustossa asui mitä suurimmalla todennäköisyydellä lähes jokaisen inhimillisen ammatin – kuten vaikkapa muurauksen – harjoittajia. Vaikka ammattimallinkin poseeraamista tarvittiin taideteosten syntyprosessissa, on selvää, että tärkeitä inspiraatiota ja ideoita sai omilta kotikulmilta ja luonnoksia oli helppo tehdä nopeasti vaikka ikkunasta tai oman kotitalon edessä naapurien kanssa jutustellessa.

### *FENNI IN URBE*

Kurkistus suomalaistaiteilijoiden kotitaloihin 1800-luvun Roomassa kertoo yksityiskohtaisesti siitä pienoisyhteiskunnasta, jossa kukin taiteilija eli roomalaista taiteilijaelämäänsä. Kuvanveistäjä Eric Cainbergin asuintalo vuosina 1806–1809 osoitteessa ”*strada*” Laurina no. 11 tunnettiin nimellä Casa di Donnini.<sup>648</sup> Cainberg asui tämän matalan talon keskimmaisessä kerroksessa, jonka hän jakoi taiteilijakollegan, 40-vuotiaan hollantilaisen ”Enrico” Woltin kanssa.<sup>649</sup> Kaupunkilaisten ammatit olivat hyvin erikoistuneita, ja jokaista tehtävää varten oli oma erikoisosaajansa: Cainbergin yläkerrassa asui muiden muassa hevosenkengittäjä, satulaseppä, kastanjanmyyjä, kultaseppä, palvelija, taiteilija, kaivertaja, intarsiakoristelijä ja hautausurakoitsija sekä useampia sotilaita ja tarkemmin määrittelemättömiä työläisiä. Talon ensimmäisessä eli arvokkaimmassa kerroksessa asui herasväkeä.<sup>650</sup>

Taidemaalari Alexander Lauréus asui Roomassa pääosin osoitteessa Via Capo le Case no. 9 yhdessä ”*madama moglie svedesen*” eli ruotsalaisen vaimonsa kanssa, ja samassa talossa asui myös kuvanveistäjä B. E. Fogelberg.<sup>651</sup> Asuintalo sijaitsi lähellä tunnettuja taiteilijaresidensejä, Casa Butia Via Sistinalla ja Villa Maltaa Via Gregorianan ja Capo le Casen kulmauksessa. Ensimmäisessä asui kuvanveistäjä Bertel Thorvaldsen, jälkimmäisessä puolestaan piti taiteilijapensionaattiaan kuvanveistäjä J. N. Byström, jonka tilavasta huvilasta moni Rooman-kävijä löysi asuntonsa.<sup>652</sup> Alexander Lauréus ei kuitenkaan ollut erityisen ihastunut omaa seu-

<sup>648</sup>S. Maria del Popolo 1806–1822, Stati delle Anime, ASVR. Bildt (1904, 4) ei osannut yhdistää tutkimuksessaan henkikirjaan kirjattua ”Enrico Calimbelliä” Eric Cainbergiksi, mutta tutkimukseni mukaan kyseessä oli nimenomaan Cainberg. Vuodesta 1817 lähtien talon nimeksi muuttui Case dei Bianchi. Naapuritalot oli nimetty mm. Casa dei Greci, Casa al Falegname, Casa del Popolo ja Casa di Latilla.

<sup>649</sup>Talossa merkittiin olevan vain kaksi kerrosta, joiden välissä oli ns. välikerros, missä Cainberg juuri asui. Italiassa kerrokset lasketaan alkaviksi vasta maantasan jälkeen eli suomalaisittain Cainberg olisi asunut kolmannessa kerroksessa. Vuodesta 1809 alkaen samassa kerroksessa asui Woltin tilalla mm. pappi ja kirurgi. S. Maria del Popolo 1806–1822, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>650</sup>S. Maria del Popolo 1806–1822, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>651</sup>Capo le Case, no. 9, 3. piano. S. Andrea delle Fratte, 1822, Stati delle Anime, ASVR. Tämän osoitetiedon julkaisi Bildt jo vuonna 1904, mutta jostain syystä sen paremmin Leino kuin Stjernschantz eivät ole sitä huomanneet, vaan luulivat virheellisesti Lauréuksen (ja Fogelbergin) asuneen Villa Maltaa, Leino 1908, 203, 241, 259; Stjernschantz 1914, 135.

<sup>652</sup>Thorvaldsen asui Casa Butissa, via Sistina no. 48, vuodesta 1804 aina Tanskaan palaamiseensa asti 1838, Henschen 1983, 64; Hartmann 1968, 199. Byström remontoi suuren Villa Maltan, jossa asui pohjoiseu-

rapiiriään johtavaan Byströmiin, joten hänelle oli luontevampaa pitää omaa huusholliaan hieman erillään tämän seurueesta.<sup>653</sup>

Capo le Case oli lyhyt, jyrkkäpiirteinen katu taiteilijakortteleiden reunamilla. Tiiviisti rakennetussa ja asutetussa naapurustossa oli vieretysten *osterioita*, majataloja, ja erilaisia varastoja. Naapuritalojen katutasossa oli kätevästi myös *bottega di orzarolo*, vihannes- ja elintarvikepuoti, sekä *bottega di fruttaiolo*, hedelmäkauppa, missä Lauréus saattoi törmätä vaikkapa naapurissa asuvien preussilaisten ja puolalaisten nuorten taiteilijoiden ryhmään.<sup>654</sup> Lauréuksen omassa talossa asui paljon ihmisiä ainakin viidessä kerroksessa, joista kolmannessa taiteilija vaimoineen asui yksinelävän ”*scultore Benedetto Forgisborin*” eli Fogelbergin yläpuolella.<sup>655</sup>

Aivan samoilla kulmilla kulkivat puoli vuosisataa Lauréuksen kuoleman jälkeen myös suomalaiset kuvanveistäjät Walter Runeberg, Johannes Takanen, Robert Stigell ja Alina Forssman, joiden kotikadut risteilivät Piazza Barberinin pohjoispuolella. Vain aavistuksen etäämpänä näistä aivan keskeisimmistä taiteilijakortteleista asui lyhyesti taidemaalari Severin Falkman saavuttuaan Roomaan vuonna 1864: hän löysi ensimmäinen asuntonsa pitkältä Via Feliceltä, nykyiseltä Via delle Quattro Fontanelta, no. 65.<sup>656</sup> Lähempänä taiteilija-alueen ydintä oli hänen seuraava osoitteensa, Via della Propaganda Fidei no. 13 ja loppuaikansa Roomassa hän asui Fontana di Trevin kulmassa, kauempana kaupungin ”taiteellisimmasta ytimeistä” mutta toki historiallisessa keskustassa ja mukavien ravintoloiden lähellä.<sup>657</sup> Kauimpana muiden suomalaisten asunnoista ja ”virallisista” taiteilijakortteleista asui suomalaisista kuvanveistäjä Erland Stenberg, jonka osoite oli Via di Monte Brianzo no. 51 [61], *ultimo piano*.<sup>658</sup> Kadun sijainti hyvin lähellä herkästi tulvivaa Tiberiä lienee tehnyt asunnosta edullisen, mutta sen mukavuudesta ei ole tietoa.

Walter Runeberg asui ensimmäisinä Rooman-vuosinaan 1862–1864 taiteilijakortteleiden reunamilla, missä hän vuokrasi tanskalaisen opiskelu- ja Rooman-matkatoverinsa Lauritz Priorin kanssa kaksi huonetta ”Capucini-piazzalta” kapusiinimunkkien luostarin vieressä Piazza Barberinin pohjoispuolella. Asunto sijaitsi myös aivan nuorukaisten ateljeen vieressä. Runeberg oli myös ainoa poikkeus suomalaistaiteilijoiden asumisjärjestelyiden suhteen; vaikka tuntuisi luontevalta, että taiteilijat olisivat jakaneet huoneita ja asuntoja yhdessä toisen taiteilijan kans-

---

rooppalaisia matkustavaisia taiteilijoista diplomaatteihin, ks. esim. Nyman 1939, 74; Stjernschantz 1914, 134.

<sup>653</sup> Per Axel Nyströmin kirje B. E. Fogelbergille 17.8.1822 Napoli, sit. Nyman 1939, 112. Ks. Byströmin ristiriitaisesta asemasta taiteilijapiirissä erit. Pettersson 1998a, myös Pettersson 2003. Sinisalo (2005) antaa väärän kuvan Lauréuksen ja Byströmin ystävytydestä.

<sup>654</sup> Taiteilijoiksi oli kirjattu ryhmä preussilaisia ja puolalaisia: Giovanni Pork, Antonio Draeger, Gabriele Schroenter, Alessandro Jerling ja Francesco Sfaeforz Via Capo le Case no. 3. S. Andrea delle Fratte 1822; 1823, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>655</sup> S. Andrea delle Fratte 1822; 1823, Stati delle Anime, ASVR. Lauréus ja Fogelberg eivät siis suinkaan jakaneet asuntoa yhdessä kuten suomalaisessa tutkimuksessa virheellisesti väitetään, ks. esim. Sinisalo 2005 ja Keinänen 1983, 64.

<sup>656</sup> Nervander 1902, 118, 123.

<sup>657</sup> Falkman asui tällä nykyisin nimeltään yksinkertaistetulla Via di Propagandalla vuosina 1865–1866, ja Fontana di Trevin kulmassa 1866–1870, Nervander 1902, 123–124.

<sup>658</sup> Katunumero ei ole varma, se voi olla joko 51 tai 61, kerros on talon ylin. Erland Stenbergin kirje Augustaf Heurlinille 18.7.1875 Rooma, St474/TKK, KKA.

sa, suomalaistaiteilijoiden kesken näin ei tehty – vain yhteiset ateljeet olivat tyyppillisiä.<sup>659</sup>

Kaupunginmuurin viertä Via Sistinalle johtava pitkä Via di Porta Pinciana -katu oli rauhallinen ja sijaitsi miellyttävästi Borghesen-puiston reunalla. Pincianalla oli taiteilijoiden asuntojen ohella valtavasti kuvanveistäjien työhuoneita ja myymälöitä; pelkästään yhdessä talossa saattoi olla seitsemänkin kuvanveistopajaa.<sup>660</sup> Katu oli erityisen suosittu nimenomaan ulkomaalaisten keskuudessa, jotka olivat lähes kaikki ammatiltaan taiteilijoita. Erityisosajia oli myös monelta alalta, sillä kadun asukkaissa oli perinteisten kuvanveistäjien ja taidemaalarien lisäksi muiden muassa myös kaivertajia, kivikoristelijoita ja litograafikoita.<sup>661</sup> Perheenemäntienkin arvostamia palveluita löytyi omalta kadulta, jolla vierekkäin oli teurastajaa, vihanneskauppiasta sekä voi- ja ryynikauppiasta.<sup>662</sup>

Pinciana-katu myös yhdisti suomalaistaiteilijoita: saman kadun varrella asuivat niin Walter Runeberg vaimoineen vuosina 1868–1870<sup>663</sup> kuin Johannes Takanen Roomassa oleskelunsa alkupuolen 1874–1879.<sup>664</sup> Takasen kanssa samassa talossa, no. 14, asui myös Biavasco-niminen monilapsinen perhe, jonka hieman yli 20-vuotiaan tyttären nimi oli Giacinta – Johannes Takanen avioitui 1879 Giacinta Biavasco -nimisen roomattaren kanssa. Vaikuttaa siis ilmeiseltä, että Takanen tutustui tulevaan vaimoonsa kotitalonsa porraskäytävässä.<sup>665</sup> Näin asuinpaikalla ja kotitalolla saattoi olla kaikessa yksinkertaisuudessaan todella syvällisiä ja pitkäaikaisia vaikutuksia taiteilijan elämään.

Walter Runeberg perheineen muutti Roomassa useita kertoja, yleensä sitä mukaa kuin odotettiin perheenisäystä. Runebergit kävivät myös Suomessa ja asuivat kesät Rooman ulkopuolella, joten asunnon vaihtamisia tuli luonnostaan myös näissä taitekohdissa. Runebergit elivät hiljaiselon vuosia 1870–1872 Via Panisperna -kadulla, joka sijaitsi sinänsä mukavalla rauhallisella seudulla mutta ”huomattavan kaukana” skandinaavien tärkeästä kerhohuoneistosta, Skandinaviska Föreningenistä.<sup>666</sup> Runebergit olivat tyytyväisiä uuden kotinsa hiljaiseloon, joka kuitenkin muuttui aavemaiseksi, kun heidän molemmat poikansa kuolivat vain

<sup>659</sup>Lauritz Priorin kirjeet H. P. Priorille 14.11.1862 Rooma ja Anna Priorille 5.12.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS. Lauritz Priorin palatessa kotiin Tanskaan tunsivat Lauritz Runebergin olonsa pitkän aikaa yksinäiseksi, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 18.6.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 12.5.1872, RSK, KKA.

<sup>660</sup>Henkikirjoissa ei valitettavasti koskaan mainita nimeltä näiden työhuoneiden kuvanveistäjiä. Talossa no. 6 oli merkitty seitsemän *bottega di scultura*, S. Andrea delle Fratte 1869, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>661</sup>Kansallisuuskuvia oli mm. espanjalaisia, ranskalaisia, saksalaisia ja venäläisiä. S. Andrea delle Fratte 1869; 1876; SS. Vincenzo ed Anastasio a Trevi 1873–1879, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>662</sup>Lina Runebergin kirje Betty Elfvingille helmikuussa 1868, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>663</sup>Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 21.9.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>664</sup>Takanen asui numerossa 14, ks. esim. Nestor Tallgrenin kirje B. O. Schamanille 11.4.1875 Rooma, Tai8; Johannes Takasen kirje Robert Stigellille 14.3.1877, Tai0/ TKK, KKA.

<sup>665</sup>S. Andrea delle Fratte 1869, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>666</sup>Runebergien tarkka osoite oli Via di S. Lorenzo in Panisperna 238, 2. piano. Fredrika Runebergin kirjeet Walter Runebergille 29.12.1870 ja 12.2.1871, Runeberg 1971, 312, 318. Panisperna-kadulla ei asunut juuri ulkomaalaisia, vaan paljon suurilapsisia alemman keskiluokan perheitä. S. Maria Maggiore 1871; 1872, Stati delle Anime, ASVR.

muutaman viikon välein vuodenvaihteessa 1871–1872. Viimeinen Rooman-koti Via della Purificazioneella vuosina 1872–1876 oli Runebergille onnellisempi, sillä uuteen kotiin syntyivät terveisinä lapset Nino ja Vasthi. Purificazioneenkin kodissa kuoli kuitenkin yksi lapsista, Runebergien Suomen-matkan aikana syntynyt Maria-tytär.<sup>667</sup>

Pikkuiselta Via degli Artistin – sananmukaisesti taiteilijakadun – sivukadulta Via S. Isidorolta Robert Stigell löysi Rooman-asuntonsa. Talon no. 13 ensimmäisessä kerroksessa asui Stigellin lisäksi myös Walter Runebergin nuorempi veli Fredrik viettäessään Roomassa vuoden 1874–1875, siis aivan samoilla kulmilla kuin isovelji alkuaikoinaan Roomassa.<sup>668</sup> Nuorukaisten kanssa samassa talossa asui myös kuvanveistäjätytär Alina Forssman, joka viittasi Stigelliin kirjeissään ”naapurina”.<sup>669</sup> Taiteellisesti inspiroiva oli ainakin läheinen *chiesa dei Cappuccini* eli S. Maria della Concezionen kirkko, jonka barokkisen julkisivun taakse kätkeytyi ihailtujen mestarien kuten Guido Renin, Domenichinon, Pietro da Cortonan ja Caravagion taideteoksia.<sup>670</sup>

Johannes Takanen asui lyhyen elämänsä loppuvuodet perheineen 1880-luvulla Via Gregorianalla vanhassa, korkeassa talossa. Ensimmäisen kerroksen jakoivat perheensä kanssa Johannes Takanen ja hänen anoppinsa, joka asui nähtävästi Colombo-poikansa kanssa kahden omassa asunnossaan. Sinänsä komealla ja keskeisellä kadulla asui yllättävän paljon varsin vaatimattomissa ammateissa toimivia ihmisiä, joista suurin osa oli italialaisia. Kauppoja ja kahviloita Gregorianalla ei juuri vaikuttanut olevan.<sup>671</sup> Takasen kuoltua hänen leskensä alkoi pitää kotonaan pensionaattia, jonka asukkaina oli erityisesti suomalaisia: nämä halusivat tietoisesti ylläpitää suhteita nuorena kuolleen kuvanveistäjän perheeseen.<sup>672</sup>

R. W. Ekmanin on ajateltu asuneen ”Rooman-aikanaan” lähinnä Subiacossa, vuoristoisessa maalaiskylässä kaupungin ulkopuolella, mutta hän asui selvästi pitkiä aikoja myös Roomassa.<sup>673</sup> Asuinpaikan osoitteesta ei ole säilynyt mitään tietoja sen paremmin Subiacossa kuin Roomassakaan, mutta viite pitkäaikaiseen asumiseen myös Roomassa on hänen tammikuussa esittämänsä pyyntö kaupungissa

---

<sup>667</sup> Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 14.1.1872, Runeberg 1971, 364. Ks. Runebergien asumisesta Roomassa myös Steinby 1994, 271–274 ja Steinby 1995, 36. Runebergien perhe asui lyhyesti myös osoitteessa Via Capo le Case no. 88 keväällä 1872, nähtävästi ennen muuttoaan Panispermalle. Lina Runebergin kirje Betty Elfvingille 14.3.1872, WRS, HLA/ SLS.

<sup>668</sup> Alina Forssmanin kirje Robert Stigellille 24.4.1875 Sorrento, RSK, KKA. Fredrik Runebergin kirje Fredrika Runebergille 18.12.1874, FRS, HLA/ SLS.

<sup>669</sup> ”--en av Runebergs bröder, som bor på samma ställe som jag, alltså bor vi nu tre finnar på ett ställe nämligen fröken Forsman, Runeberg och jag.” Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 15.10.1874, RSK, KKA. Alina Forssmanin kirjeet Robert Stigellille 24.4., 27.4. ja 29.5.1875, RSK, KKA.

<sup>670</sup> Saman kirkon yhteydessä elävä kapusiinimunkkien yhteisö vaali myös makaaberia perinnettä tehdä vainajiensa luista taiteellisia koristeita kirkon kryptaan.

<sup>671</sup> Giacinta Biovascon äidin, Takasen anopin nimi oli Luisa Cesari. Henkikirjoihin on merkitty, että talon ensimmäisessä kerroksessa ei asunut muita ihmisiä., ja muutenkin talossa asui hyvin vähän ihmisiä, S. Andrea delle Fratte 1880–1881, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>672</sup> Roomalasiin henkikirjoihin asunnon numeroksi on merkitty no. 17, mutta postiosoitteena käytettiin myös numeroa 13, ks. Johannes Takasen kirjeenvaihto, SKS KiA; esim. J. J. Tikkasen kirje Eliel Aspelinille 13.11.1892, Eliel Aspelin-Haapkyllän kokoelma, SKS KiA. S. Andrea delle Fratte 1880–1881, Stati delle Anime, ASVR.

<sup>673</sup> Ks. Hintze 1926 ja Keinänen 1986.

asuvalla ystävälleen G. W. Palmille maksaa vuokra hänen ”hyvälle vuokraemännälleen” maaliskuun ensimmäisenä päivänä.<sup>674</sup>

## HUONEENI ON KOTINI

Taiteilijoiden kodit ja asumukset sijaitsivat tyypillisesti talon ylemmissä kerroksissa, sillä arvokkain kerros oli yleensä ensimmäinen, *piano nobile*, jonne oli lyhyt matka kavuta usein vaivalloisia portaita. Yksinelävälle taiteilijalle riitti useimmiten yksi kalustettu huone, jonka yhteydessä ei ollut omaa keittiötä mutta jonne saattoi hankkia pienen sprikeittimen lämmittävien juomien ja kuuman veden valmistamiseksi, mikäli siellä ei ollut sopivaa kamiinaa.<sup>675</sup> Esimerkiksi Severin Falkmanin huone oli ”pieni mutta elegantti ja mukava”, ja hänen isäntäperheensä, nuori pariskunta pienine lapsineen suhtautui häneen kuin sukulaiseen.<sup>676</sup>

Ilmeisen tavallista oli, että taiteilija asui alivuokralaisena italialaisessa perheessä, jossa usein leskeksi jäänyt äiti ansaitsi vuokralaisilla tienestiä elämistä varten.<sup>677</sup> Usein vuokraemännät ja -isännät olivat auliita auttamaan ja huolehtivat vuokralaisensa tarpeista hyvin.<sup>678</sup> Vuokrahinnat vaihtelivat ääripäästä toiseen vuodesta, jopa vuodenajasta, asunnon sijainnista ja vuokralaisen suhteista riippuen.<sup>679</sup>

Roomalaisista taiteilijakodeista on säilynyt varsin vähän yksityiskohtaisia kuvauksia. Osaltaan se viittaa huoneiden yksinkertaisuuteen, jotka eivät inspiroineet monisanaisiin kuvailuihin, osaltaan siihen, ettei kotona vietetty erityisen paljoa aikaa; koti ei ollut taiteilijalle tärkeintä Roomassa. Italialaisen ja roomalaistaiteilijain tavan mukaan käytännössä kaikki ateriat syötiin ulkona *osterioissa* tai kahviloissa, joissa myös vietettiin vapaahetket toveripiirissä. Naimisissa olevat taiteilijat kuten Walter Runeberg tai tanskalainen kuvanveistäjä Vilhelm Bissen vetäytyivät leimallisesti kaupungilla vietettävästä seuraelämästä, mutta heillä oli myös suuremmat ja viihtyisämmät kodit kuin keskiverto-poikamiesboheemilla.<sup>680</sup> Yksinelävät taiteilijat saattoivat hyötyä varakkaampien tovereidensa runsaasti sisustetuista kodeista, kun kaupungista poismatkustavat saattoivat jättää liiallista kodin esi-

<sup>674</sup>R. W. Ekmanin kirje G. W. Palmille 24.1.1842 Subiaco, G. W. Palms samling, AFK.

<sup>675</sup>Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 18.8.1872, RSK, KKA. Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>676</sup>Nervander 1902, 118, 123.

<sup>677</sup>Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 15.12.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>678</sup>”Min värd betjenar mig som en piga, det är bruket här, rätt fredligt och bekvämt.” Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>679</sup>Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 8.3.1872, RSK, KKA. Antonio Aligianin kirjoittama vuokrakuitti 31.8.1873, 1.3.2.20, WRS, HLA/ SLS. Priorin ja Runebergin jakamat kaksi huonetta maksoivat vain 6,5 scudia hengeltä, ja olivat hyvin tilavat ja edulliset, kun samaan aikaan eräskin tanskalainen rouva maksoi paljon pienemmistä huoneista scudin enemmän, ja saman huoneen jakavat Bissen ja Bloch maksoivat 11 scudia huoneestaan, Lauritz Priorin kirje H. P. Priorille 14.11.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>680</sup>Runebergeillä oli Rooman asunnoissaan tyypillisesti 2–3 huonetta ja keittiö, joissa perhe viihtyi hyvin, vaikkei tilaa ollutkaan ylettömästi. Ks. tarkka kuvaus ensimmäisestä yhteisestä asunnosta esim. Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 21.9.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Legendaarinen kuvaus Runebergin kodista Ljunggren 1871, 105–107.

neistöä ”perinnöksi” tovereille, kun jokaista kukkapylvästä tai lamppua ei haluttu kuljettaa Pohjolaan asti.<sup>681</sup>

Kiinnostava yksityiskohta, joka on osaltaan vaikeuttanut aiempia tutkimuksiakin, on postituskäytäntö. Vaikka kaikilla taiteilijoilla oli Roomassa omat asuntoja ja ateljeensakin, lähetettiin posti suurelle osalle koko 1800-luvun ajan muualle kuin omaan kotiosoitteeseen. Siten R. W. Ekman lähetti ystävälleen G. W. Palmille kirjeet Roomaan Caffè Grecoon tai Caffè Belle Artiin, ja Takasen posti, kuten monen muunkin skandinaavitaiteilijan, osoitettiin Tanskan konsulille Skandinaviska Föreningeniin tai muun muassa Caffè degli Artistiin.<sup>682</sup> Ei ole tiedossa, mistä käytäntö johtui – liekö synynä postinkantojärjestelmä, vuokranantajan haluttomuus antaa osoitettaan muiden posteja varten tai taiteilijoiden riippumattomuuden halu kiinteästä asuinpaikasta.<sup>683</sup> Joka tapauksessa käytäntö korostaa taiteilijoiden eläneen aktiivisesti kodin ulkopuolella, ja vakiinnuttaneen tietyt kantakahvilat ja -ravintolat lähes olohuoneikseen.

Roomalaiseen taiteilijaelämään ja taiteilijoiden asuinpaikkoihin halusivat tutustua myös muut matkustavaiset. Kun Pohjolasta tuli vieraita käymään Roomassa, järjestivät roomalaistuneet taiteilijat näille useimmiten etukäteen asumuksen; tuttavat asuivat luonnollisesti mieluiten lähellä roomalaistuneita maanmiehiään. Taiteilijat joutuivat väistämättä toimimaan kaupunkiin saapuvien pohjoismaalaisten matkaoppaina, *ciceroneina*, jotka esittelivät laajalti kaupunkia taidearteineen sekä ympäröivää seutua ja luontoa.<sup>684</sup> Tämä oli tiiviissä roomalaisessa skandinaaviyhteisössä luontevaa ja taiteilijoille edullistakin, sillä siten taiteilija saattoi tehdä itseään ja omia töitään tunnetuksi maanmiehille, siis tavallaan levittää mainettaan kotimaahan.<sup>685</sup>

Asuminen varsinaisesti toisen vieraana tämän kotona oli ilmeisesti melko harvinaista roomalaisten alivuokralaiskäytäntöjen ja huoneiden pienen koon vuoksi, mutta usein samalla emännällä tai isännällä saattoi olla useita huoneita vuokratavissa samasta asunnosta tai talosta.<sup>686</sup> Taiteilijan itsensä ollessa pois kaupungista

---

<sup>681</sup> Esimerkiksi Börjesonit jättivät Krohnille pieniä kodin esineitä, Pietro Krohnin päiväamäton kirje Frederikke Haslundille, Brev till Frederikke Haslund, KBK. Runebergit puolestaan lahjoittivat Stigellille teetä ja korppuja sekä myivät tälle edullisesti valaisimen lähtiessään käymään Suomessa, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 18.8.1872 Rooma, RSK, KKA.

<sup>682</sup> R. W. Ekmanin kirjeet G. W. Palmille 1842–1866, G. W. Palms samling, AFK. Johannes Takasen kirje Pietro Krohnille 15.7.1877, Brev till Pietro Krohn, KBK. Esim. vuonna 1880 Takasen postiosoite oli ”*Consule Svedese Danese Roma*”, Jac. Ahrenbergin kirje B. O. Schaumanille 20.10.1880, Ah84/TKK, KKA. Myös mm. kirjailijatar Fredrika Bremer käytti konsulin osoitetta Rooman postiosoitteenaan, Fredrika Bremerin kirje Per Böcklinille 22.1.1858 Rooma, Johanson – Kleman 1920, 19.

<sup>683</sup> Albert Edelfelt moitti Rooman ”huolimattonta postinjakelua”. Hänkin käytti Tanskan konsulaattia osoitteenaan. Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 10.6.1876 Frascati, sit. Kortelainen 2001, 211.

<sup>684</sup> Lorenzo Runeberg ei joutunut yöpymään lainkaan hotellissa, koska sai heti ”tuttavien avustuksella” vuokrattua oman huoneen frangilla yö, Lorenzo Runebergin kirje Walter Runebergille 17.10.1867, WRS, HLA/SLS. Esimerkiksi Takasen ja Stigellin hyvä ystävä kuvanveistäjä Alexander Carlsson toimi usein pohjoismaalaisten oppaana Roomassa, Lars Gustaf Brattin kirje Agnes Börjessonille 4.12.1878 Göteborg, Brev till Agnes Börjesson, UUB.

<sup>685</sup> Edelfelt ja Hoving ihastuivat Takasen töihin, ja hän sai tilauksenkin Hovingin käytyä hänen ateljeessaan. Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille maaliskuussa 1876 Rooma, sit. Kortelainen 2001, 197.

<sup>686</sup> ”–säg mig–anvisning på ett anspråkslöst hyggligt kvarter i den eviga staden. Under intet villkor likväl hos dig sjelf, men icke långt derifrån.” Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 15.2.1876 Cannes,

saatettiin huone antaa tuttavalle lainaksi.<sup>687</sup> Vieraanvaraisuus saattoi silti joutua koetukselle, kun maanmiehiä saapui tavanomaista tiuhempaan. Niinpä esimerkiksi Topelius kehottikin nuorta taiteilijaystävänsä Walter Runebergiä välttämään liiallista vieraanvaraisuutta Roomassa ravaavia maanmiehiä kohtaan, jotta taiteilija saisi keskittyttyä työhönsäkin.<sup>688</sup>

Kehotuksista huolimatta joihinkin pyyntöihin oli vaikeata vastata kieltävästi: kun varakas viipurilainen taidemesenaatti Victor Hoving oli saapumassa Roomaan kuukaudeksi nuori taidemaalari Albert Edelfelt matkaseuranaan, joutui Walter Runeberg toimimaan matkanjärjestäjänä – Hovingin taideteostilaukset olivat haluttuja. Hovingin ystävällinen mutta yksiselitteisen määräävänsävyinen kirje edellytti Runebergiä olemaan heitä vastassa, järjestämään heille etukäteen mahdollisimman huokean asunnon, jossa tulisi kuitenkin olla suuret ja kauniit huoneet sekä keskeinen sijainti miellyttävällä piazzalla tai kadulla eikä liian kaukana Runebergin asunnosta, jossa vieraat toivoivat voivansa käydä mahdollisimman usein.<sup>689</sup>

Turisteille soveltuvien, lyhytaikaisten asuntojen vuokrahinnat saattoivat alueellisten erojen ohella vaihdella hyvinkin paljon riippuen siitä, mikä vuodenaika oli tai mitä tapahtumia Roomassa oli meneillään. Karnevaalin aikaan, pääsiäisenä, tai milloin kaupungissa oli vaikkapa pappiskokous, saattoi olla varma siitä, että ahneina pidetyt pensionien ja vuokrahuoneiden emännät ja -isännät korottivat hintojaan kysynnän mukaisesti.<sup>690</sup>

Asuinpaikalla vahvistettiin selvästi omakuvaa taiteilijana, sillä kukaan suomalaisista ei asunut kaukana keskustan perinteisistä taiteilijakortteleista, vaikka se väistämättä olisi ollut edullisempaa. Asunnon sijainnilla oli merkitystä myös konkretian tasolla, sillä työhuoneelle ja tärkeimpiin taiteilijakahviloihin ei saanut olla liian pitkä matka. Taiteilijayhteisön jäsenyys korostui naapuruudella ja satunnaisilla korttelikohtaamisilla. Lisäksi arvostettiin terveydelle edullista sijaintia, korkealla kukkuloilla etäällä Tiberistä. Vaikka taiteilijoilla oli yhteisiä ateljeita, ei asuntoja jaettu. Osittain yksityisyyden tarpeessa saattoi olla kysymys siitäkin, että

---

WRS, HLA/ SLS. Esim. arkkitehti Nestor Tallgren yöpyi kylläkin Runebergien pienessä kodissa – jota nimitti variksenpesäksi, Nestor Tallgrenin kirje Walter Runebergille 13.3.1871 Firenze, WRS, HLA/ SLS.

<sup>687</sup>”Nti Larson” sai asua Alina Forssmanin huoneessa tämän ollessa Sorrentossa; emäntää vain pyydettiin siivoamaan vaatteita pois vieraan tieltä. Alina Forssmanin kirje Robert Stigellille 27.4.1875 Sorrento, RSK, KKA.

<sup>688</sup>”Blef icke en sådan gästgifvare, som din fader; - Gud välsigne honom för hans öppna hjerta och öppna dörr och alla oförgätliga stunder i hans hem; men nog är det sannolikt, att vårt land och verlden fått längre behålla hans kraft, om denna dörr varit mindre öppen. Jag tror din moder skall säga detsamma, och Lina förstår henne.” Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 11.5.1876 Firenze, WRS, HLA/ SLS.

<sup>689</sup>Victor Hovingin kirje Walter Runebergille 20.2.1876, WRS, HLA/ SLS. Hoving ja Edelfelt asuivat ensin Hôtel de l’Orientissa lähellä Fontana di Treviä, josta he muuttivat seuraavana päivänä omaan kolmen huoneen asuntoonsa osoitteessa Via San Giuseppe no. 9 aivan Via Due Macellin lähellä. Albert Edelfeltin kirjeet Alexandra Edelfeltille 18. ja 25.3.1876 Rooma, sit. Kortelainen 2001, 193, 198.

<sup>690</sup>”Prestmötets tid kommer visst att medföra åtskilligt af intresse, och redan ha hit kommit drägter, biskopen af Egypten m.fl. och mera kommer det nog, men utan tvifvel blir det äfven dyrare här då dessa förödande gräshoppor visst genom sin otalighet komma att stegra prisen på såväl rum som lefnadsmedel.” Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 6.9.1869 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS. Skandinaviska Föreningenissä pidettiin kirjaa vapaista asunnoista erityisesti kesäaikaan, kun monet kaupungissa vakituisesti asuvista muuttivat maalle. Anbefalingsvaerdige Adresser, F2, SF.

suomalaistaiteilijat Roomassa eivät olleet enää aivan nuoria, vaan takana oli jo useampia vuosia opiskelua, itsellistä elämää ulkomailla ja karttunutta kokemusta oman rauhan arvosta. Suomalaistaiteilijoiden Rooman-asumisessa oli tärkeätä it-senäisyys mutta silti keskellä taiteellista mahdollista elämänmenoa – osana kansainvälistä taiteilijayhteisöä sen luonteikkaimmissa kortteleissa.

## VIININLEHTIÄ HIUKSISSA

Roomassa aurinko nousi aamulla kuten Pohjolassakin, mutta silti jo auringonnou-  
sussa taiteilija huomasi konkreettisen eron kotimaahan: etelän pehmeä valo oli ai-  
van erilaista kuin pohjoisen kylmempi ja kovempi. Valo oli taiteilijalle yksi tär-  
keimmistä työskentelyolosuhteisiin ja näkemisen kokemukseen vaikuttavista teki-  
jöistä, ja siitä haluttiin hyötyä mahdollisimman paljon ja monin tavoin. Koska va-  
loisa aika oli niin kallisarvoista, taiteilijoiden päivät alkoivat varhain. Rooma alkoi  
elää muutenkin aamuvarhaisesta, kun torimyyjät, kahviloiden pitäjät, työläiset ja  
käsityöläiset valmistautuivat uuteen päivään. Kotoaan kadulle ja kohti suosikki-  
kahvilaansa astuva taiteilija kohtasi siis ulkona eloisan näkymän.

Aamukahvi oli tapana nauttia yhdessä taiteilijatovereiden kanssa jossakin  
kahviloista, joita Roomassa oli tiheässä.<sup>691</sup> Tunnusomaista kahviloiden ja *osterioi-*  
*den* kulmakuntaluonteelle oli niiden nimettömyys. Suurella osalla Rooman ravit-  
semusliikkeistä ei 1800-luvulla ollut mitään nimeä – kaikkihan oman korttelinsa  
kuppilat tunsivat. Vuonna 1854 laadittu luettelo Rooman kaikista ruokaa tai juo-  
maa tarjoavista liikkeistä kuvastaa tilannetta: lähes 20 %:a kaupungin yli 700 *oste-*  
*riasta* ja 30 %:a yli 200 kahvilasta oli nimettömiä.<sup>692</sup>

Yksineläville taiteilijoille sopimus tavata aamiaisella kahvilassa toimi herätys-  
kellona ja takuuna töihin ryhtymisestä; kun jokainen oli oman aikataulunsa herra,  
oli vastuu toimeen ryhtymisestä suuri.<sup>693</sup> Italialainen aamiainen lienee ollut aluksi  
suomalaisille raavaille miehille yllätys: mustaa kahvia ja pieni leivonnainen muo-  
dosti sen aterian, jolla piti jaksaa päivän tärkeimmät tunnit usein hyvin raskasta  
fyysistä työtä vasaran ja taltan tai piirustustelineiden äärellä.<sup>694</sup>

Kahviloiden tarjoama ravinto oli kuitenkin tärkeältä osaltaan henkistä: roo-  
malaiset kahvilat olivat eri alojen taiteilijoille ja intellektuelleille tärkeitä sosiaali-  
sia näyttämöitä ja kokoontumispaikkoja. Kaukana kotimaan suku- ja ystäväver-  
kostosta taiteilijoille oli tärkeätä vahvistaa siteitä roomalaisyhteisönsä. Tiedonvä-

<sup>691</sup> Toki taiteilijat saattoivat nauttia aamukahvinsa kotonaankin, mutta kahviloissa käynti vaikuttaisi läh-  
demateriaalin valossa yleisemmältä. Ruotsalainen Alexander Carlsson keitti kahvinsa kamiinalla omas-  
sa huoneessaan, Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>692</sup> Tarkka luettelo ja selostus roomalaisista ravintoloista 1800-luvun puolivälissä erityisesti niiden nimien  
alkuperän kannalta, Rufini 1855. Kahviloista ks. myös Bernardi 1986. Vertailun vuoksi kerrottakoon, et-  
tä samoihin aikoihin Helsingissä toimi 32 majataloa tai ravintolaa sekä muutama konditoria, nekin lä-  
hinnä kesäisten matkustavaisten tarpeisiin, Tommila 1982, 69.

<sup>693</sup> Robert Stigellin ja Johannes Takasen kerrottiin sopineen tapaamisesta aamuisin kahvilassa, jossa mi-  
nuutinkin yli klo 7 saapuneen piti maksaa toisen kahvi. Aspelin 1888, 71.

<sup>694</sup> Taiteilijoiden aamurutiineista ks. esim. Erland Stenbergin kirje B. O. Schaumanille 14.9.1879 Pariisi,  
St486/TKK, KKA. Nordman 1919, 54. Kahvilasta saatavaa aamukahvia kuvaili myös mm. Lina Runeberg  
kirjeessään Betty Elfvingille helmikuussa 1868, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

litys oli nopeinta suullisesti, ja siihen kahvilat ja *osteriat* tarjosivat erinomaisen foorumin; kahvilassa käytiin vapaasta tahdosta, ja se oli tärkeä sosiaalinen ele. Kahviloissa ei vain tavattu tuttavii, vaan kuultiin myös, mitä maailmalla oli tapahtunut, luettiin sanomalehtiä ja keskusteltiin ajankohtaisista tapahtumista. Siten sellaisista sinänsä tavanomaisista paikoista kuten legendaarisesta Caffè Grecosta saattoi kehittyä niinkin merkittävä taiteilijoiden kokoontumispaikka kuin siitä käytännössä vuosisadoiksi tuli. Roomalaiset kahvilat ja *osteriat* edustivat uudenlaisista kulttuurisia, ja olivat vapaan seurustelun ilmentymiä, joissa ainakin suomalaiseseen rajoitettuun julkiseen seurusteluun tottuneet taiteilijat lienevät aistineet vapauttavaa keveyden tunnetta.<sup>695</sup>

Via Condottilla sijaitseva Caffè Greco oli tullut tunnetuksi jo 1700-luvulla ulkomaalaisten suosikkina, mutta sillä oli jatkuvasti kilpailijoita taiteilijoiden keskuudessa. Taiteilijakortteleiden kahviloista suosittiin jostakin syystä 1800-luvun alkupuolella kolkkoa ja pimeätä Caffè delle Nocchietta, joka sijaitsi Via Felicen ja Via Porta Pincianan kulmassa. Muiden mukana Alexander Lauréus lienee käynyt tässä kotikulmiensa kahvilassa harva se päivä taiteilijatovereidensa kanssa, joiden kerrottiin vitsailevan sydämellisesti kahvilanpitäjien, Nocchian vanhapiikatätien kanssa.<sup>696</sup> Rooman pääkaupungiksi tulo muutti taloudellisen nousukauden myötä myös nuhriset taiteilijakuppilat entistä ehommiksi – taiteilijoiden kauhuksi. Caffè Grecon koristuksia kullattiin, peilejä lisäiltiin seinille ja tyyliä kohennettiin kaikin puolin ”suorastaan *demimondea* miellyttäväksi”.<sup>697</sup>

Suomalaistaiteilijoiden intensiivisimpänä Rooman-kautena 1860–1870-luvuilla Greco oli jo menettänyt asemiaan liian turistikasena, sillä taiteilijoille oli tärkeää löytää ”omia” paikkoja. Ammatillisen identifioitumisen lisäksi tärkeää oli myös kansallisuuden kautta määrittäminen: skandinaavitaiteilijat harrastivat omia kahviloitaan, joissa ei saksalaisia tai ranskalaisia näkynyt. Suomalaisten kirjeissä mainitaan useimmin taiteilijakahviloina muiden muassa Caffè Belle Arti ja Capo le Casella sijainnut Caffè degli Artisti, joista edellinen oli erityisen suosittu vuosisadan puolivälin tienoilla ja jälkimmäinen 1870–1880-luvuilla.<sup>698</sup>

Aamukahvin jälkeen kukin lähti omaan ateljeehensa tai studioonsa työskentelemään, kunnes puolenpäivän aikaan tavattiin jälleen tovereita, nyt lounasta varten.<sup>699</sup> On kiinnostavaa, miten täsmällistä ja tiukkaa aikataulua taiteilijat noudattivat Rooman vapaassa ilmapiirissä. Osittain tähän tarkkaan työskentelyrytmiin vaikuttivat taiteilijoiden mallit, joille tauot olivat tärkeitä ja joista he halusivat pi-

---

<sup>695</sup> Caffè Grecon merkityksestä 1700-luvulta alkaen ks. erit. Angeli 1930. Kahviloiden ja *osterioiden* merkityksestä taiteilijoille Roomassa ks. Schoch 1992, 12; Peters 1992, 72–76; Bergsøe 1905, 8–9; Hornborg 1945, 53–54; Nordmann 1918, 54.

<sup>696</sup> Via Felice eli nykyinen Via Sistina ja Via Porta Pincianan loppuosa eli nykyinen Via Francesco Crispi. Kahvila sulkeutui lopullisesti 1830, kun viimeinenkin sisaruksista heitti henkensä. Caffè delle Nocchietta ks. Hartmann 1968, 200–202.

<sup>697</sup> Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 7.7.1872 Perugia, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>698</sup> 1870-luvulla Roomassa skandinaavit suosivat erityisesti Caffè degli Artistia, ks. esim. Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 5.12.1872 Rooma, ja Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK. R. W. Ekmanin kirjeet G. W. Palmille 1842–1866, G. W. Palms samling, AFK. Johannes Takasen kirje Pietro Krohnille 15.7.1877, Brev till Pietro Krohn, KBK.

<sup>699</sup> Kirjailija Bergsøe kuvaili taidemaalari Blochin ja kuvanveistäjien Bissen ja Runeberg noudattavan 1860-luvulla tarkasti Castel Sant’ Angelon kellon puolenpäivänlyöntejä. Bergsøe 1905, 9.

tää täsmällisesti kiinni.<sup>700</sup> Nähtävästi näillä kirjoittamattomilla mutta hämmästyttävän tarkasti kaikkien noudattamalla säännöillä pystyttiin luomaan toimiva päiväjärjestys, joka takasi oikean tasapainon työskentelyn ja vapaa-ajan välillä.<sup>701</sup>

Lounaspaikkoja oli vielä paljon kahviloita enemmän. Tyypillisesti taiteilijat etsiytyivät ateljeensa läheiseen *cucinaan*, vaatimattomaan keittiön ympärille rakennettuun pikkuravintolaan, missä ”yksinkertainen roomalaiskansakin” nautti lounaansa.<sup>702</sup> Nimeltä mainittuja pohjoismaalaisten suosimia ruokakortteereita olivat muiden muassa ”Deutsche Küche”, joka sijaitsi Via Felicen ja Piazza Barberinin kulmassa.<sup>703</sup> Saman seudun suosikkeihin kuuluivat Via Tritonen poikkikadun trattoria ”Vicolo Gallinaccio” ja ”Quattro Nazioni”. Pitkän pöydän ääressä monilukuisella skandinaavijoukolla nautittu lounas oli päivän pääateria, jolloin syötiin varsin raskaasti.<sup>704</sup> Ateria sisälsi käytännössä aina lihaa, mitä milloinkin oli kauppiaalta saatu, useimmiten keitettyä tai vartaassa paistettua kuten *fritto mistoa*, sisäelimiä tai *manzo bollitoa*, keitettyä härkää.<sup>705</sup> Lisukkeena nautittiin perunoita, papuja, salaattia tai Pohjolassa selvästi vielä 1800-luvulla tuntematonta *carciofoa*, artisokkaa, jonka ”suuria lehtiä, kuin pienenä pallona” kuvailtiin kiinnostuneina kirjeissä.<sup>706</sup>

Lounaan jälkeen palattiin, mahdollisesti kahvilan kautta, takaisin työn pariin. Illalla kenties käytiin vielä piirtämässä mallikoulussa muutaman tunnin ajan, kunnes iltakahdeksaan mennessä hakeuduttiin jälleen syömään ja tapaamaan tuttaviam. Rooman taiteilijayhteisö tunsu ruokapaikat tarkasti niissä tarjotun viinin laadun sekä isännän luotonannon pitkämielisyyden näkökulmasta. *Osterioita* oli tuolloin kaikkialla Roomassa, mutta parhaiden löytämistä pidettiin taitona. Sijainnilla ei selvästi ollut merkitystä pikkukaupunkimaisessa Roomassa, jonka tiiviin keskustan alueella oli helppoa kävellä kaikkialle. Pohjoismaalaiset taiteilijat olivat itserakkaasti myös sitä mieltä, että sitä mukaa kun he löysivät hyviä *osterioita*, suuntasivat sinne pian jäljessä myös kaikki muut taiteilijat tai turistit.<sup>707</sup>

Kaupunkikulttuurin ja taiteilijoiden sosiaalisen käyttäytymisen kannalta on mielenkiintoista, millä periaatteilla taiteilijoiden suosikkipaikat valikoituivat – tai vaihtuivat. Hinta-laatu-suhde ja omistajan myöntämä luoton määrä olivat tärkeitä vaikuttimia mutta myös ammatti-identiteettiä korostettiin taiteilijayhteisön ”omissa” kantapaikoissa. Keskustan illallispaikoista taiteilijoiden piirissä suosi-

---

<sup>700</sup> Lina Runebergin mukaan klo 12 lounastauko johtui mallien vaatimuksesta pitää ”lakisääteinen” lounastauko. Lina Runebergin kirje Betty Elfvingille helmikuussa 1868 Rooma, VII Familjen J. F. Elfving's brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>701</sup> Päiväjärjestyksestä ks. myös Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK, ja Lauritz Priorin kirje H. P. Priorille 25.11.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>702</sup> Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>703</sup> ”Deutsche Kuchessä” tavattiin aina myös klo 12. Walter Runebergin kirje Fredrika Runebergille 17.11.1862, ja Lauritz Priorin kirje sisarilleen Anna Priorille 5.12.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>704</sup> Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille, 18.12.1862 Borgå, Runeberg 1971, 18–19. Dietrichson 1873, 78.

<sup>705</sup> Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Bergsøe 1905, 12.

<sup>706</sup> Esim. Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Bergsøe 1905, 14–15.

<sup>707</sup> Junggren 1871, 12.

tuimpia olivat Via Sistinan lähellä olevat *osteriat* ”Di Lorenzo”, ”La Puzzolente” ja ”Chiavica” piazza Barberinin kulmassa sekä ”Corona di ferro” Via Zucchellin kulmassa.<sup>708</sup> Ravintola ”Lepre” Caffè Grecoa vastapäätä oli myös hyvin suosittu, joskin sen kodikkuus karisi pääkaupunki uudistusten myötä.<sup>709</sup> Muita skandinaavien mainitsemia kantapaikkoja olivat vain ruotsinkielisillä lempinimillään tunnetut ”Thonfisk” – joka oli saanut nimensä luonnollisesti erikoisuutensa, tonnikalan, mukaan ja sijaitsi Fontana di Trevin kulmassa, ”Sparkassasta” sai puolestaan helposti luottoa ja ”30 sorttia makaroonia”, sekä ”Due Macelli”.<sup>710</sup> Myös joen toisella puolella, Trasteveren työläiskaupunginosassa oli taiteilijoiden suosikkikuppiloita lähellä Tiberiä. Joen lähellä sijaitsi myös yksi 1800-luvun Rooman kuuluisimmiksi tulleista taiteilijakapakoista, ”Osteria La Gensola”, joka on ikuistettu tanskalaisen Ditlev Blunckin samannimiseen maalaukseen vuonna 1837.<sup>711</sup>

*Osterioissa* viihdyttiin pitkään, ja illan tarkoituksena oli vähintään yhtä paljon keskustella kuin saada hyvää ruokaa ja viiniä. Skandinaavit istuivat useimmiten omassa pöydässään, johon tilattiin viinikarahvi, *foglietta*, tai useita. Monista näistä taiteilijoiden lempiravintoloista ei saanutkaan talon puolesta muuta kuin viiniä. Ruoka oli ostettava itse ennen ravintolaan saapumista, mutta ravintolan henkilökunta valmisti ja tarjoili sen asiakkaalle. Siten taiteilijan ilta saattoi alkaa *orzarolosta*, herkkukaupasta: viinilehvälle ladottiin nokare voita, muutama siivu erinomaista kinkkua, pala suolattua tonnikalaa tai juustoa, jotka kuljetettiin seuraavalle kauppiaille, jolta ostettiin tuoreita munia ja salaatinpää, joka mentiin huuhtelevaan lähimmälle suihkulähteelle, ja lopuksi käännyttiin vanhan emännän puoleen, joka odotti *osterian* ovensuussa, jolta pyydettiin kuumia kastanjoita. Herkkupaketista loihdittiin nälkäisen taiteilijan eteen maukas salaatti, jonka äärellä viinikin maistui paremmalta.<sup>712</sup> Verrattuna Pohjolan talven olemattomiin tuoreisiin ruokavarantoihin luulisi roomalaisherkkujen miellyttäneen kaikkia. Kuitenkaan Alexander Lauréuksen vertailussa roomalaisherkut eivät näyttäneet erityisen hyvässä valossa: ”*Här är ej annat som är godt köp på än sallat och dåligt vin, såsom potatis och brännvin i Sverige.*”<sup>713</sup>

Viinien säilyvyys ei ollut erityisen hyvä, sillä roomalaiset sulkiivat viinipullonsa oliiviöljyyn kastetulla puuvillatupolla. *Osteriat* valittiinkin viiniensä mukaan, sillä jokaisella isännällä oli oma viini, joiden laatu vaihteli rajusti. Ikiaikainen sääntö päti myös 1800-luvun Roomassa: halvalla ei saanut hyvää. Albanolaisviinit Grotta-

<sup>708</sup> Hartmann 1968, 202.

<sup>709</sup> Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 7.7.1872 Perugia, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Bergsøe 1905, 18. Hornborg 1945, 53–54.

<sup>710</sup> Ahrenberg 1914, 247; Grandien 1981, 12; Hornborg 1945, 54; Janzon 1911, 147. Sparkassaan jäi velkaa mm. Alina Forssman, joka pyysi kirjeessään Sorrentosta ystäviä vakuuttamaan ravintolan emäntää velanmaksustaan, Alina Forssmanin kirje Robert Stigellille 29.5.1875 Sorrento, RSK, KKA. Ravintola saattoi karhuta saamisiaan vielä taiteilijan jo muutettua pois kaupungista, joten esim. Robert Stigell kirjoitteli vielä kotimaasta Caffè degli Artistin kanssa veloistaan. Robert Stigellin kirje Johannes Takaselle 29.4.1879 Helsinki, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>711</sup> Dietrichson 1873, 117. Blunckin teos on nykyään Kööpenhaminassa Thorvaldsenin museossa, Thorvaldsens malerisamling, B 199.

<sup>712</sup> Bergsøe 1905, 25.

<sup>713</sup> Alexander Lauréuksen kirje [C. J. Fahlcrantzille] 14.5.1823, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

ferratasta olivat tyypillisiä Trasteveren kapakoille, joissa kävi porvareita ja käsityöläisiä, kun taas kallista Montefiasconeai sai keskustan turistiseuduilta, esimerkiksi kuuluisasta Palombellasta Pantheonin vierestä. Juuri Palombellassa viihtyivät myös pohjoismaalaiset naiset, jotka epäilemättä nauttivat täysin siemauksin mahdollisuudesta käydä ilman miesseuraa kunniallisesti ravintolassa.<sup>714</sup> Miesten illanistujaisissa kerrottiin olleen toisinaan erityinen kapakkakenraali, *magister bibendi*, jonka määräyksestä ilta päättyi tiettyinä hetkenä, mikä säästi sekä taiteilijoiden kukkaroita että seuraavan päivän työaikaa.<sup>715</sup>

Aterioilla tarjottiin palanpainikkeeksi *vino dolcea* tai *vino asciutto* eli makeaa ja hapanta viiniä. Vasta Roomaan saapunut tulokas otti aina ensin makeaa viiniä, mutta tuli pian toisiin ajatuksiin päädyttyään liian huumaaviin tunnelmiin. On kiinnostavaa, että ajan kirjallisuudessa viitataan Italian viinien aiheuttavan oopiumin kaltaisen huumaustilan – jonka lukijoiden oletettiin tunnistavan! Suomalaisarkkitehti Jac. Ahrenberg tunsu Orvieto-viinin avaavaan hasista ja oopiumia ihanampia ruusunpunaisia näkymiä: ”*Hvad äro de drömmar, som haschisch och opium skulle skänka oss emot Orvieto-vinets rosenfärgade vyer, som nu i ett skimrande panorama rullades upp för oss!*”<sup>716</sup> Juuri Orvieton ohella Muscatellaria ja Montefiasconeai pidettiin parhaina viineinä, mitä Italiassa oli tarjota. Keveät, makeat valkoviinit olivat aromaattisia niin maultaan kuin tuoksultaan. Taiteilijoiden mukaan ne saivat ajatukset juoksemaan ja muunsivat jokaisen maistajansa hartaksi bakkantiksi.<sup>717</sup>

Taiteilijoiden perehtyminen viinien saloihin Roomassa ei liene mikään yllätys, mutta on mielenkiintoista, miten hyvin eri lajit tunnettiin ja miten kiinnostuneita viineistä oltiin – siinä määrin, että niitä kuvailtiin ahkerasti kirjeissä kotiväelle. Erityisen hyvän viinin vuoksi oltiin valmiita kulkemaan kauaskin, eikä ollut tavatonta tehdä viiniretkiä Rooman ulkopuolelle. Viini yhdistyi taiteilijoiden mielissä luontevasti taiteellisen luovuuden ohella Italian monipuoliseen hedelmällisyyteen ja paratiisimaisen luonnon ihanuuteen.<sup>718</sup>

Suomessa ihmetelty ja jopa ehkä hieman paheksuttukin jatkuva yhdessä ulkona syöminen ja kahviloissa istuskelu tulkittiin ajan ja rahan tuhlaukseksi,<sup>719</sup> mutta ruokailuhetket roomalaisen taiteilijayhteisön piirissä ovat paljon syvällisemmin tulkittavissa kuin vain vatsan täytteeksi. Toki vilkas seuralämä edellytti pieniä taloudellisia uhrauksia, mutta toisaalta vastineeksi sai seuraa ja hyviä kontakteja – ja

---

<sup>714</sup> Bergsøe 1905, 18, 26, 100. Naisetkin kirjoittivat hyvistä viineistä kuten kuvanveistäjä Bissenin vaimo, joka kuvaili ystävättärelleen Walter Runebergin järjestämällä retkellä nauttimaansa erinomaista viiniä Porta Salaran viinitilalla, Anna Vilhelmina Bissenin kirje Helene Nyblomille 28.5.1876 Rooma, Brev till Helene Nyblom, UUB.

<sup>715</sup> Bergsøe 1881, 41.

<sup>716</sup> Ahrenberg 1878, 83. Bergsøe 1905, 13.

<sup>717</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.1.1863, WRS, HLA/SLS.

<sup>718</sup> Walter Runeberg, Johan Börjeson ja Lorentz Dietrichson lähtivät tarkoituksella Umbriaan ja Spoletoon viiniopintomatkalle, jonka henkistäkin antia Dietrichson kuvaa antaumuksella, Dietrichson 1873, 129–130.

<sup>719</sup> Fredrika Runeberg päivitteli ajan ja rahan tuhlausta kahteen päivittäiseen ateriaan: ”*Hvad det synes mig underligt med dessa två ordentliga mål mat-- Att måste lemna sitt arbete för att kl. 12 gå parerad och vara i sällskap, detta är ett ännu större slöseri med tiden, den dyrbara, än med penningar.*” Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille, 18.12.1862 Borgå, Runeberg 1971, 18–19.

syötävähän oli. Vapaa-aika oli vietettävä jotenkin, ja pienet asunnot kannustivat seurustelemaan tovereiden kanssa ulkona, kahviloissa ja ravintoloissa. Taiteilijoiden vapaamuotoisilla aterioilla kaikki söivät yhtäaikaan ja osallistuivat samaan kattaukseen yhteisen pöydän ääressä ilman että vanhemmat, varakkaammat tai muuten asemaltaan ylhäisemmät olisivat osoittaneet ylivertaisuuttaan muihin nähden – 1800-luvulla tällainen tasaverisuus ei ollut tavanomaista. Aterian sosiaalisen samanarvoisuuden merkitys oli suuri, ja kaikilla oli samat velvollisuudet osallistua seurusteluun, keskustelun ylläpitämiseen ja muiden huvittamiseen. Roomalaisen taiteilijatasavallan luonteen mukaisesti taiteilijoiden seurassa unohdettiin tittelit ja arvot, vaikka läsnä olisi ollut minkäläinen suuruus. Osittain taiteilijoiden vapaamuotoisen yhteisöllisyyden perustalle alettiin luoda laajemminkin uutta seurustelukulttuuria. Sääty-yhteiskunnan rakenteet alkoivat natista liitoksistaan avarakatseisten roomalaistaiteilijoiden juurruttamien vapaamielisten tapojen myötä.<sup>720</sup>

## JUHLIA JA BOCCIAA

Taiteilijat eivät kaivanneet muiden järjestämiä huveja, vaan heitä miellytti enemmän vapaa-ajanvieton kodikkuus ja spontaanius. Lähinnä saksalaistaiteilijoiden piirissä syntyi 1800-luvun alussa perinne vaeltaa kesän alussa Rooman ulkopuolelle viettämään koko päivän, tai toisinaan useampiakin päiviä, kestävä *pique-nique'a*. Spontaanius jäi pian kauas näistä kuuluisista *Cervara-Festeistä*, joissa kaikki Roomassa olevat taiteilijat juhlivat yhdessä ennen lähtöään kesäkuukausiksi retkille kaupungin ulkopuolelle. Tarkoituksena oli yksinkertaisesti kokoontua ja syödä yhteinen ulkoilma-ateria Cervaran kauniilla luolilla kaukana Rooman keskustasta. Torre dei Schiavilla syötiin aamiainen, ja koska maaseudulla ei ollut ruokapaikkoja, kuljetettiin kaikki ruoka ja viini kaupungista suurilla vankkureilla. Järjestelyitä hoitamaan valittiin vuosittain erityinen taiteilijatoimikunta.<sup>721</sup> Nämä karnevalistiset juhlat olivat täysin kansainvälisiä, ja mukana kerrotaan olleen myös kuuluisuuksia aina Thorvaldsenista ja A. Nibbystä Gogoliin ja H. C. Andersenin.<sup>722</sup>

Skandinaavien oma juhla- ja seurustelukulttuuri oli yksinkertaisempaa ja pienimuotoisempaa. Juhlan aiheita keksittiin pienestäkin, mutta vuodenaikaan liittyvät rituaalit olivat tärkeitä. Pohjoismaalaiset viettivät Roomassakin Martin-päivää, joulua, uutta vuotta, pääsiäistä ja juhannusta kuten kotimaassa, tosin vahvasti katalisilla ja muilla paikallistraditionaalisilla mausteilla: joulukuusen sijaan koristel-

---

<sup>720</sup> Esimerkiksi Franz Ludwig Catelin kuuluisassa maalauksessa ”*Roomalaisesta viinituvasta*” (n. 1824) kuvattu Baijerin prinssi Ludwig halusi tulla kohdehukseksi yhtenä taiteilijajoukosta, ks. Peters 1992, 72–76. Ks. myös luku ”Raakaa työtä vai luovaa neroutta?”

<sup>721</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjäldille 3.5.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjäld, UUB. Ks. taiteilijajuhlista Roomassa myös Hartmann 1965–1966.

<sup>722</sup> Cervara-juhlista ks. erit. Grassi – Zangarini 1989.

tiin laakeripuu eikä hanhea tahtonut löytää koko kaupungista.<sup>723</sup> Osa suomalais-taiteilijoista liittyi toimeliaasti Rooman pohjoismaisen yhdistyksen, Skandinaviska Föreningen i Rom, seurustelukulttuuriin, osa taas irrottautui tarkoituksellisesti tästä yhteisöstä – varhaisimmat Rooman-kävijät eivät tosin olisi edes voineet osallistua tämän vuonna 1860 perustetun yhdistyksen toimintaan.<sup>724</sup>

Roomassa ei ollut vilkasta yöelämää, rohkeita varietee-esityksiä tai muita maailmallisia huveja. Turistille kaupunki saattoi vaikuttaa suorastaan tylsältä, mutta taiteilijat elivät roomalaisten tapojen ehdoilla, ja omissa piireissään myös vilkasta seuralämää – niin halutessaan.<sup>725</sup> Rooma tunnettiin rauhallisena, kylämäisenä kaupunkina, jonka elämää rytmittivät kirkolliset juhlapäivät ja pyhimysjuhlat. Näihin katolisiin juhliin kuuluivat värikkäät kulkueet, prosessiot, ja juhla-valaisutukset, *girandolat*, joita ulkomaalaiset seurasivat kiinnostuneina, joskin varsin ulkopuolisina tarkkailijoina.<sup>726</sup> Taiteilijoille kulkueet olivat kiinnostavia eläviä näytelmiä, joissa henkilöt olivat tarkkaan määritellyissä ja traditionaalisissa juhlapuvuissaan äärettömän kuvauksellisia; mustien pitsien koristamisessa mustissa asuisaan olevat naiset olivat eksoottisia kantaessaan krusifiksejä vahakynttilöiden salaperäisessä loisteessa.<sup>727</sup>

Vastaavaa silmäniloa taiteilijat kommentoivat usein sunnuntaisin, kun pyhäpäivän luonteen mukaisesti roomalaiset köyhimmästä pesijästä hienoimpaan ruhtinattareen pukeutuivat parhaimpiinsa ja lähtivät kävelyille tai ajelulle Corsolle, kaupungin pääkadulle. Sunnuntai-iloon taiteilijat osallistuivat itsekkin liittyessään Pincion kukkulaa kohti vaeltavien roomalaisten virtaan.<sup>728</sup> Paikallisiin juhlatapoihin taiteilijat osallistuivat myös, kuten pääsiäisaikana karnevaaleihin sekä 5. tammikuuta roomalaisille tärkeään loppiaisaton juhlaan, jolloin kaupungin aukiot ja torit täyttyivät kaiken ikäisistä kaupunkilaista, ja lähes jokaisella oli jokin soitin, savipilli, läkkitrumpetti, rumpu, tamburiini tai torvi. Taiteilijat osallistuivat korvia huumaavaan meteliin itsekkin soittelemalla ja laulamalla, kuka mitäkin.<sup>729</sup> Spontaani osallistuminen ilonpitoon paikallistapojen mukaan rakensi taiteilijoille identiteettiä osana uutta kotikaupunkia Roomaa. Toisaalta roomalaisiin traditioihin

<sup>723</sup> Joulunvietosta esim. Runebergeillä erimaalaisten skandinaavien kesken ks. esim. Pietro Krohnin kirje F. C. Krohnille 6.8.1872 Rocca di Papa, Brev till F. C. Krohn, KBK. Augusta Hisingerin päiväämätön [joulukuun 1869 / 1870] kirje perheelleen Roomasta, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>724</sup> Skandinaviska Föreningen i Rom -yhdistys perustettiin virallisesti vuonna 1860, mutta sitä oli edeltänyt jo vuonna 1833 perustettu pohjoismainen kirjasto, jonka toiminta oli vahvana yhteisöllisyyden muodostajana skandinaavitaiteilijoiden keskuudessa vuosisadan alkupuolella. Yhdistyksestä ks. tarkemmin luku ”Skandinaviska Föreningen i Rom”. Suomalaisista kuvataiteilijoista yhdistyksen piirissä ilmestyy artikkeli yhdistyksen 150-vuotishistoriateoksessa vuonna 2010, Suvikumpu 2010.

<sup>725</sup> Esim. Ramsay 1987, 129.

<sup>726</sup> Schoch 1992, 12.

<sup>727</sup> Severin Falkmanin kirje Sofia Falkmanille 5.4.1864, Severin Falkmans samling, ÅAB.

<sup>728</sup> Bergsøe 1881, 25.

<sup>729</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.1.1863, WRS, HLA/ SLS. Taidemaalarit osallistuivat roomalaisperinteisiin myös tarkkailijoina ikuistamalla esim. prosessioita tai karnevaaliseurueita, ks. esim. Hj. Mörnerin tunnetuista karnevaalipiirroksista Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820, Stjernschantz 1914, 227. Severin Falkmanin maalaus *Juhlakulkue Roomassa* (1866; nyk. Ateneum, A I 737) osoittaa suurta kiinnostusta roomalaistraditioiden ymmärtämiseen. Albert Edelfelt pohti näkemänsä madonna-kulkueen merkitystä paikallisille, joille karnevalismi tuntui olevan tärkeämpää kuin uskonnollisuus. Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 5.–6.6.1876 Frascati, sit. Kortelainen 2001, 210–211.

osallistuminen ja niiden tarkkailu kuuluivat myös taiteilijaidentiteetin mukaiseen vapaaseen elämäntapaan: vieraiden rituaalien ja uskomuksien merkityksiä ei tarvinnut niinkään ymmärtää, vaan tärkeämpää oli osallistua, aistia ja elää roomalaisittain.<sup>730</sup>

Teatteri ja musiikkiesitykset olivat Roomassa suosittuja, ja suomalaistaiteilijat kävivät näytöksissä mielellään. Teattereita oli suhteellisen harvassa, ja niiden esityskieli oli aina italia; lippujen hinnat vaihtelivat mutta olivat varsin edullisia.<sup>731</sup> Roomalaisilla näyttämöillä taiteilijat ihailivat muun muassa Romeota ja Juliaa sekä Adealaide Ristoria Maria Stuartina.<sup>732</sup> Toisinaan elämyksellisempää oli ympäristö kuin näytelmien sisältö, sillä 1900-luvulle asti Rooman käytetyimpänä näyttämönä oli Augustuksen mausoleumin yhteyteen järjestetty, avoimen taivaan alla oleva teatteri, jonka näytännöt saattoivat loppua nopeasti rankkasateeseen.<sup>733</sup>

Vaikka seurustelu *osterioissa* ja kahviloissa olikin tärkeällä sijalla Roomassa, viettivät taiteilijat myös illanistujaisia toistensa luona tai ateljeissaan. Runebergillä, Bisseneillä ja Börjesoneilla oli lukuisia skandinaavitaiteilijoita yhdistäviä illanviettoja, mutta myös poikamiehet järjestivät kestejä. Musikaalisuutta arvostettiin korkealle, ja laulu- sekä soittotaitoiset olivat haluttuja vieraita.<sup>734</sup> Illanviettojen ohjelma saattoi olla hyvinkin korkeatasoista, sillä 1860-luvulla Roomassa viihtynyt norjalainen säveltäjä Edvard Grieg laulajavaimoineen saattoi toisinaan vastata *soiréen* ohjelmasta.<sup>735</sup> Johannes Takanen tunnettiin sekä taitavana viulunsoittajana että herkkä-äänisenä laulajana, jota muut mielellään kuuntelivat. Takasen innoittamana Stigellin pyysi isäänsä lähettämään viulunsa ja nuottinsa Suomesta, jotta pojat voisivat opetella yhteisiä kappaleita.<sup>736</sup>

Tärkeällä sijalla pohjoismaalaisten taiteilijajuhlissa olivat myös kaupungista lähtevälle tai sinne palaavalle järjestettävät juhlat. Juhlakalun ei itsensä tarvinnut olla taiteilija, vaan riitti, että hän oli taiteilijayhteisön arvostama ”roomalainen”;

---

<sup>730</sup> Stuart Hallin vakiinnuttaman määritelmän mukaan identiteetti rakennetaan aina erilaisuuden kautta, siten ’toiseus’ määrittää identiteetin. Hall 1996, 4–5. Taiteilijoiden Roomassa erilaisten tapojen ja erilaisten identiteettitarpeiden risteyksissä ’toiset’ olivat muiden muassa roomalaisia, toisaalta jatkuvasti määrittelyään hakevia, vaikeasti rajautuvia toisia taiteilijoita.

<sup>731</sup> Esim. Teatro Corson lippu maksoi vuonna 1875 5 liiraa, Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 16.1.1875, RSK, KKA. Ks. teatterissa käymisestä myös Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 15.12.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>732</sup> Emil Nervanderin muistiinpano 24.1., 9.2., 11.2. ja 16.2., matkapäiväkirja Italian 12.1.1865–21.4.1865, Ht3ob, Emil Nervanderin arkisto, MVK. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 10.7.1863 ja 30.–31.3.–8.4.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>733</sup> Lina Runebergin kirje sisarelleen Betty Elfvingille 9.6.1868 Rooma, VII Familjen J. F. Elfvingin brevsamling, 1.1.3.1., WRS, HLA/ SLS. Lagerberg 1872, 98.

<sup>734</sup> Dietrichsonien tultua Roomaan musisoitiin yhdessä Runebergin luona, Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 10.4.1870 Rooma, IX Augusta Hisingers samling WRS, HLA/ SLS.

<sup>735</sup> Illanvietossa kerrottiin ”rouva Griegin laulaneen miehensä sävellyksiä niin raikkaasti, konstailematta ja puhtaasti, että se oli kuin kevätilmaa, metsiä ja korkeita tuntureita -- todella animoitu *soirée!*” Augusta Hisingerin kirje perheelleen 13.10.1869 Lausanne, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>736</sup> Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 13.4.1875, RSK, KKA. Stigell oli kuulunut Suomessa vapaapalokunnan soittokuntaan pasunistina, joten hän oli todella monipuolinen musiikkimies, Valokuvakokoelma, RSK, KKA. Takanen osallistui myös kvartettiin laulajana, Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 24.12.1877, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

mitä pidetympi ja sosiaalisempi juhlistettava, sitä suuremmat kestit.<sup>737</sup> Juhlan kautta kaupungista lopullisesti lähtevä taiteilijayhteisön jäsen valmisteltiin selviytymään muutoksesta ja Rooman jättämisen aiheuttamasta traumasta, kun päällimmäisenä jäivät elämään iloiset muistot yhteisistä hetkistä roomalaiskandinaavisessa ystäväpiirissä.

Juhlat ja seurusteleminen taiteilijajoukolla olivat tärkeä tapa luoda yhteisöllisyyttä ja sen myötä taiteilijaidentiteettiä. Osa juhlien aiheista liittyikin suoraan taiteilijan ammattikuvaan, kuten teosten valmiiksi saamisen kunniaksi järjestetyt kutsut ja uuden työtilauksen tai saapuneen palkkion juhlistaminen. Vähemmän taiteellista yhteyttä mutta sitä suurempaa toverillisuuden ja me-hengen rakentamista edustivat puolestaan kesäaikaan järjestetyt retket maaseudulle, *pique-niquet* kaupungin porttien ulkopuolella ja italialaisen perinnepelin *boccian* pelaaminen. Kaikissa näissä taiteilijoiden seurustelumuodoissa oli tärkeätä, että osallistujia oli paljon, ja että yhdessäolo oli vaivatonta ja välitöntä.<sup>738</sup>

Roomalais-skandinaavisen taiteilijaelämän näennäisen kepeyden alla piili jatkuva tarve heijastaa nähtyä ja koettua keskusteluihin ja teoksiin. Taiteilijatoverien vieraillessa ateljeessa, istuttaessa iltaa yhdessä *osteriassa* tai vaellettaessa *campagnalla* sunnuntaitretkellä käytiin keskusteluja kaikesta maan ja taivaan välillä – ei harvimminkin taiteesta, sen tavoitteista ja ominaispiirteistä. Eri kansallisuuksista ja eri lähtökohdista ponnistaneet toverukset saattoivat uppoutua pienellä tai suurella joukolla pohtimaan taideideaalin ulottuvuuksia.<sup>739</sup> Keskustelun liukuessa kovin henkilökohtaisiin mielipiteisiin jäätiin kuitenkin helposti yleiselle tasolle peläten toisten loukkaantuvan; kannanottojen arastelua pidettiin samaan aikaan kuitenkin harmillisena ja pikkukaupunkimaisena.<sup>740</sup> Vaikkei keskustelu olisikaan johtanut valmiisiin vastauksiin ”oikeasta” taiteesta tai kauneuden totuuksista, pääsivät taiteilijat – niin suomalaiset kuin muutkin – tällaisten vapaamuotoisten ja laaja-pohjaisten keskusteluiden kautta osallisiksi yleiseurooppalaisista aatevirtauksista ja arvokkaista, omaa ajattelua elävöittävästä näkemyksistä.

---

<sup>737</sup> Esim. juhlat konsuli Bravon kaupunkiin paluun kunniaksi, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 23.10.1863 Rooma; läksiäiset norjalaisen taidehistorioitsija Lorentz Dietrichsonin kunniaksi, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.–7.4.1865 Rooma; läksiäiset ruotsalaisen kirjallisuus- ja taidehistorioitsija Carl Nyblomin kunniaksi, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.11.1863, WRS, HLA/ SLS

<sup>738</sup> Esimerkiksi Pietro Krohn järjesti skandinaavitaiteilijoille brunssin (*frukostmiddag*) saatuaan lasten leikkiruumissaattoa esittävän maalauksensa valmiiksi, Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 30.3.1875 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Saatuaan tilauksen mm. Kreikan kuninkaalta taidemaalari Carl Bloch teki suureellisia tilauksia ravintoloissa, Bergsøe 1905, 12.

<sup>739</sup> Esim. Walter Runebergin, Lauritz Priorin ja Carl Blochin keskustelu taideideaalista oli niin kiinnostava, että siitä piti kirjoittaa erikseen morsiamelle Suomeen, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 1.–2.6.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Runebergin ja Priorin yhteisessä ateljeessa laajassa piirissä käyty keskustelu kauneudesta, ks. Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 16.12.1864, WRS, HLA/ SLS.

<sup>740</sup> Erästä mm. Kjellbergin ja Lenngrenin kanssa käytyä *osteria*-keskustelua taiteesta varsin kireissä tunnelmissa mutta silti ”*Borgå likt*” kuvaili Lorenzo Runebergin kirje Walter Runebergille 17.10.1867, WRS, HLA/ SLS. Albert Edelfelt kävi Walter Runebergin kanssa keskusteluja taiteesta ja taiteilijoista, Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 10.6.1876 Frascati, sit. Kortelainen 2001, 213–214.

## MARTTA JA MARIA

Kysymykset sukupuolesta, naisuudesta ja seksuaalisuudesta sekä niiden kietoutumisesta roomansuomalaisen taiteilijoiden kokemuksiin 1800-luvulla ovat tärkeitä osasia Rooman kohtaamisen kokonaisuudessa. Taiteilijoiden suhde sukupuolisuuteen ja sitä korostaviin rakenteisiin avaa mielenkiintoisella tavalla sosiaalista ja kulttuurista järjestystä Roomassa, missä taiteilijoiden täytyi rakentaa yhteisyyttä uudelle pohjalle uusin tavoin.<sup>741</sup> Alina Forssmania ja Victoria Åbergia lukuun ottamatta kaikki suomalaistaiteilijat olivat miehiä, ja vain muutama miehistä oli naimisissa.<sup>742</sup> Suomalaisten omin viiteryhmä Roomassa oli pohjoismainen siirtokunta eri alojen taiteilijoita, intellektuelleja, diplomaatteja ja satunnaisia matkustavia, joissa yksin matkustavat miehet olivat ehdottomassa enemmistössä mutta myös aviopareja oli jonkin verran; vaimojen ja tytärien lisäksi yhteisöön kuului satunnaisia naispuolisia sukulaisia ja ystäviä. On kiinnostavaa tarkastella, millaisena nainen ja naisen eri roolit näyttäytyivät suomalaistaiteilijoiden piirissä Roomassa, missä (mies)taiteilijayhteisön sisäisillä naisverkostoilla oli tärkeä, joskin pitkälti näkymätön tehtävänsä.<sup>743</sup>

Naisen eri roolit vertautuivat taiteilijoiden omaan identiteettiin: ”omassa”, käytännössä siis pohjoismaalaisessa yhteisössä nainen saattoi olla kollega, kollegan vaimo, oma vaimo tai vieraileva sukulainen tai ystävä – siis samoissa naisen rooleissa, jotka kuuluivat myös kotiyhteisöön Suomessa.<sup>744</sup> Roomassa oli lisäksi vielä ”toisten” naisten ryhmä, jonka kanssa taiteilijat olivat tekemisessä päivittäin: paikalliset naiset, joihin kuuluivat arkisen kanssakäymisen edustajat kauppiaista kahvilanpitäjiin mutta ennen muuta ammatillisessa keskiössä olevat mallit. Mallien roolia monimutkaistaa se, että 1800-luvun Roomassa mallit ja prostituoidut olivat usein yksi ja sama asia, vaikka ammattimallit pyrkivätkin pääsemään eroon tästä leimasta. Naisten perinteinen roolijako Mariaan ja langenneeseen Marttaan tuntuu toteutuneen ilmeisen pitkälle 1800-luvun klerikaalisessa Roomassa ja sen taiteilijayhteisössä.<sup>745</sup>

---

<sup>741</sup> Suhtautumista sukupuoleen on tutkittu suomalaisen kansallisuuden konstruomisessa kiinnostavalla tavalla teoksessa Gordon – Komulainen – Lempiäinen 2002a. Taiteilijoiden suhtautumista sukupuoleen ja naisen rooliin voisi olla kiinnostavaa tarkastella myös diskurssianalyysin tai sosiaalisen konstruktivismin keinoin analysoimalla lähteitä käsitteellisesti tai naistutkimuksen näkökulmasta, mutta tämän tutkimuksen kysymyksenasettelun vuoksi tällaiset lähestymistavat rajautuvat pois.

<sup>742</sup> Walter Runeberg avioitui suomalaisen Lina Elfvingin kanssa elettyään ensin poikamiehenä Roomassa lähes viisi vuotta, Johannes Takanen puolestaan roomalaisen Giacintansa kanssa elettyään poikamiehenä Roomassa sitä ennen kuusi vuotta. Alexander Lauréuksella oli nähtävästi puolisonsa Margareta Thynelius mukanaan koko Roomassa olonsa ajan.

<sup>743</sup> Jan Marshin tutkimuksessa *The Pre-Raphaelite Sisterhood* (1985) esitetään, ettei naisten muodostamia taiteilijasisarkuntia voida sanoa historiallisesti olleen olemassa mutta sen sijaan taiteilijayhteisön sisäisillä naisverkostoilla on ollut suuri merkitys; oma tutkimukseni vahvistaa tätä näkemystä voimakkaasti skandinaavitaiteilijoiden piiriin perusteella.

<sup>744</sup> Taiteilijoiden yhteisöllisyydestä Roomassa seurasi luonnollisesti yhteisön ulkopuolisten ’toisuus’, joka näkyy myös suhtautumisessa naisukupuoleen riippuen siitä, kumpaan ryhmään eri roolien edustajat kuuluivat. Identiteettien tutkimuksesta ks. Hall 1999.

<sup>745</sup> Myös paavillinen hallinto pyrki kitkemään mallien prostituutiota 1860-luvulta alkaen siinä aivan onnistumatta, Pemble 1987, 81; Ljunggren 1871, 59. Naisten asemasta Italiassa ks. luku ”Taiteilijan kaupunki”.

Naistaiteilija oli vuosisadan lopulle asti kuriositeetti, vaikka hyvien perheiden tyttäriä oli koulutettu piirustuskouluissa jo pitkään.<sup>746</sup> Suomalaisten Åbergin ja Forssmanin lisäksi Rooman pohjoismaiseen koloniaan 1800-luvun jälkipuoliskolla kuului yhteisössä hyvin tunnettu ruotsalainen taidemaalari Agnes Börjesson, joka eli yksin vuosien ajan Roomassa.<sup>747</sup> Muita Roomassa asuneita itsellisiä naistaiteilijoita Pohjolasta olivat Carin Arosenius, Sofie Ribbing, Christiane Schreiber sekä sisarukset Ellen ja Regina Kylberg, jotka olivat kaikki naimattomia.<sup>748</sup>

Naistaiteilijoiden – varsinkin suomalaisten – elämästä Roomassa tiedetään hyvin vähän, sillä heidän toimintaansa valottavia lähteitä on säilynyt vain niukasti. Pohjoismaisen yhteisön kirjeissä mainintoja roomalaistuneista naistaiteilijoista on harvakseltaan, mutta niiden perusteella hahmottuu kuva hyvin itsenäisistä, enemmän seuraelämässä taustalle kuin etualalle sijoittuvista, mutta kollegiaalisista ja empaattisista ihmisistä. Naistaiteilijat pystyivät nähtävästi pitämään taloudestaan keskimääräistä parempaa huolta, sillä miestaiteilijat kääntyivät heidän puoleensa usein taloudellisen avun tarpeessa. Toisaalta he saattoivat pyytää myös itse palveluksia miespuolisilta kollegoiltaan eivätkä mitenkään erottuneet ”kiltimpinä” tai hyväksikäytetympinä kuin miestaiteilijat.<sup>749</sup> Taloudellista toimeentuloa selittää yhtäältä se, että 1800-luvulla taiteilijoiksi ryhtyneiden naisten perhetausta oli lähes järjestään vauraan sivistyneistön piiristä, joten taloudelliset lähtökohdat olivat epäilemättä jo valmiiksi varsin hyvät.<sup>750</sup>

Tanskalainen Euroopan-kuulu näyttelijätär Johanne Luise Heiberg tarkkaili Rooman-matkallaan 1870-luvulla kiinnostavalla tavalla pohjoismaalaisia naistaiteilijoita – erityisesti Alina Forssmania. Heibergin mukaan ei ollut mikään ihme, että nuoret naistaiteilijat halusivat intohimoisesti asua Roomassa, sillä niin merkillisen vapaata elämää he saivat siellä elää ilman vähäisimpiäkään siteitä. He voivat tавata nuoria miehiä milloin haluavat ja vieraila toistensa luona, he voivat kulkea käsi kädessä myöhäänkin illalla ilman, että sitä pidettiin mitenkään epäilyttävänä moraalisesti. Ero oli Heibergin mielestä valtava verrattuna elämään Kööpenhaminassa, Suomessa Ruotsissa tai Norjassa.<sup>751</sup>

Naiset, jotka eivät itse olleet taiteilijoita, saattoivat toisaalta suhtautua naistaiteilijoihin asenteellisesti ja jopa kielteisesti. Lilly Tikkanen mainitsi tavanneensa Roomassa taidemaalari Hanna Hirschin ”eli nykyisen rouva Paulin, joka on voitta-

<sup>746</sup> Ks. Willner-Rönholm 1996. Vasta Pariisiin suunnanneet suuremmat taiteilijajoukot tasa-arvoivat sukupuolten välistä eroa edes hieman 1880-luvulta alkaen. Ks. Kontinen 1988 ja Kontinen 1991.

<sup>747</sup> Börjesson on tutkittu vain vähän hänen kiinnostavuudestaan huolimatta, perustiedot ks. Österberg et al. 1990, 78. Börjesson olisi todella mielenkiintoinen tutkimuskohde, sillä hänen kirjeitään on säilynyt jonkin verran, samoin Italiassa maalattuja teoksia tunnettaan. Hänet mainitaan myös Rooman ruotsalaisista naistaiteilijoista useimmin suomalaistaiteilijoiden kirjeissä. Börjesson mm. korostaa suhdettaan Göteborgin taideyhdistyksen intendenttiin, suomalaiseseen Berndt Lindholmiin ”yhteisen Düsseldorfin ajan” kautta. Ks. erit. Agnes Börjessonin kirjeet Berndt Lindholmille Roomasta 1878–1882, Wilhelm Bergs papper, GUB.

<sup>748</sup> Grandien 1981, 12–15. Ribbingistä ja Schreiberista ks. myös Dietrichson 1917, 400–403.

<sup>749</sup> Johannes Takasen kirje Agnes Börjessonille 16.10.1879 [Vicolo delle] Lavandaie, Brev till Agnes Börjesson, UUB. Alina Forssmanin kirjeet Robert Stigellille 24.4., 27.4. ja 29.5.1875 Sorrento ja 18.6.1875 Kööpenhamina, RSK, KKA.

<sup>750</sup> Ks. Malmström 1987.

<sup>751</sup> J. L. Heibergin kirje A. F. Kriegerille 24.12.1874 Rooma, Heiberg 1915, 213.

nut avioliitollaan todella valtavasti”.<sup>752</sup> Oletus siitä, ettei neiti Hirsch olisi ilman edullista naimakauppaansa selviytynyt yhtä hyvin, on vahvasti esillä. Toisaalta taiteilijat eivät myöskään itsestään selvästi arvostaneet kollegoidensa vaimoja: taidemaalari Severin Falkman, joka muutenkin liikkui vain hyvin vähän samoissa piireissä suomalaisten kanssa Roomassa, kirjoitti äidilleen, miten hän oli aivan viime aikoina tuntenut päässeensä aavistuksen enemmän armoihin rouva Runebergin silmissä – vaikka heidän suhteensa olikin hänelle ”herttaisen yhdentekevä, niin vähän hän tästä itserakkaasta pikku luulottelijasta” välitti.<sup>753</sup>

Naimisissa oleville miestaiteilijoille vaimo oli naisista tärkein Roomassakin. Vaimon tehtäviin kuuluivat perinteiset kodin- ja lastenhoito mutta myös miehen tukeminen tämän taiteellisissa pyryissä ja seuraelämään osallistuminen.<sup>754</sup> Lina Runeberg kuvaili sisarelleen kahdessa kirjeessään helmikuussa 1868 elämäänsä ja kotiaan Roomassa. Kirjeiden kuvaukset avaavat mielenkiintoisen näkymän taiteilijan nuorikon maailmaan 1800-luvulla kaupungissa, joka oli yhtäältä mitä konservatiivisin suhtautumisessaan naiseen ja toisaalta edusti aivan erilaista mahdollisuutta vapaamielisyyteen ja omaehtoiseen ratkaisuihin kuin elämä kotimaan sukuyhteisössä. Lähteiden valossa vaikuttaa siltä, että pohjoismaiset avioaimot eivät juurikaan käyttäneet hyväkseen mahdollisuuksiaan itsensä toteuttamiseen, vaan keskittyivät vaalimaan kotiliettä antiikin roomalaisten traditioiden mukaan.

#### LINA RUNEBERGIN KUVAUS ELÄMÄSTÄÄN ROOMASSA

”Olisi niin suuri ilo ja onni saada näyttää teille rakkaille, millaista täällä meidän sievässä, rakkaassa kodissamme on. Voisimme istua somalla sohvallamme ja rupertella pikkutunneille asti. Hetki sitten Walter toi minulle sinisiä, punaisia ja valkoisia vuokkoja, sinisiä ja valkoisia orvokkeja sekä joitain keltaisia kukkia. Ne ovat paljon suurempia kuin kotona ja tuoksuvat ihanasti tuossa pöydälläni. Ne ovat siinä pomadapurkissa, vähän kuten maljakossa, jonka sain kerran Hildalta, mutta ethän voi sitä muistaa. Olemme ripustaneet verhot tänne yhdessä rouva Bissenin kanssa, Walter teki kiinnikkeet rautalangasta ja tangonpäädyt kiiltävän ruskeista pinjankävyistä, jotka ovat vähän kuin vernissatut.

Pieni keittiöni on niin soma kaikkine seinällä riippuvine hohtavine, puhtaine keittiökapistuksineen. Täällä keitetään aivan eri tavalla kuin kotona, nimitäin puuhiilellä. Siitä on se hyöty, että se ei lainkaan likaa samalla tavalla, vaan noen saa helposti pois vain pyyhkäisemällä. Minulla on kori, jonka otan käsivarrelleni, kun lähdän ostoksille, ja näytän hyvin tärkeältä, voit uskoa. Olemme os-

<sup>752</sup> Lilly Tikkasen kirje Walter Runebergille 6.2.1888 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>753</sup> ”--funnit litet nåd i Fru Runebergs ögon men ehuru det är mig compelett likgilbet hvad den lille egenkära inbillet pippan tycker eller tänker ur min person må begär jag dock ej liten derpå--”. Severin Falkmanin kirje Sofia Falkmanille 8.8.1869 Rooma, Severin Falkmans samling, ÅAB. Toisaalta Falkman oli velkaa Walter Runebergille, joten tietty ahdistus liittyi väistämättä hänen suhteeseensa tähän perheeseen. Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 2.3.1871 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>754</sup> Lina mm. luki Walterille ääneen ateljeessa Fryxellin historiaa, ja auttoi ”hyvällä maullaan” tekemään ratkaisuja taideteoksiin liittyen. Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 31.10.1868 Rooma; Walter Runebergin kirje Johan Fredrik Elfvingille 31.1.1874, WRS, HLA/ SLS.

taneet kaksi pöytäliinaa, joitakin serviettejä ja lakanoita täältä, ja nyt minulla on hyvää aikaa ommella, kun olemme saaneet täällä kaiken järjestykseen.

Kerron sinulle, miten kaikki on täällä meillä järjestetty. Minullahan ei ole muuta tekemistä kuin pitää kodista huolta. Aamuisin Walter herää klo 6, minä jään vielä nukkumaan ja nousen noin klo 7.30. Silloin käyn naapurin kahvilasta hakemassa suuren kahvikupin, joka sokerin kera maksaa vain 10 penniä, leipä maksaa 5 penniä. Sitten petaan ja siivoan, ja jos on kaunista, teen kävelyn.

Meillä on aivan vieressämme teurastaja, vihanneskauppias, voi- ja ryynikauppias. Täältä saa sellaista lihaa, ettet osaisi ikinä kuvitella, aivan millä tahansa tavalla laitettua. Se on ehkä vähän kalliimpaa kuin kotona mutta sata kertaa parempaa.

Keskiviikkoisin menee rouva Bissen, joka myös valmistaa itse heidän ruokansa, Piazza Navonalle, missä on noina päivinä suuri torikauppa. Itse ostin sieltä viimeksi suuren kukkakaalinpään, josta riitti kahdeksi hyväksi ateriaksi 30 pennillä! Saksanpähkinöitä ostin, ajattele, 10 £ 65 pennillä. Me syömme todella loistavasti, siihen voit luottaa, ja noin puolet halvemmalla kuin söisimme ulkona.

Lounasta syömme klo 12, mikä on täällä taiteilijoiden tavallinen ruoka-aika (mallien vuoksi) ja iltaruokaa klo 19.30 (1/2 8). Ajan näiden ruokahetkien välillä käytän lukemiseen, kirjoittamiseen jne. Et usko, miten ihanaa on, kun palaamme takaisin kävelyiltä, kun tietää tulewansa täydellisen siistiin ja järjestettyyn kotiin, missä mikään piika ei ole hutiloanut tai kukaan vieras istu odottamassa, sillä kukaan vieras ei pääse sisään ellei korkeintaan varas. Laskiaistiistaina meillä olivat Bissenit lounaalla, ja olemme niin onnellisia rouva Bissenin kanssa, että sekä Bissen että Walter pitävät meidän ruoanlaitostamme mitä eniten.<sup>755</sup>

Taiteilijan vaimon tärkeimmäksi rooliksi Roomassa vaikuttaisi muodostuneen ystävyysuhteiden ylläpitäminen ja verkoston toimivuudesta huolehtiminen. Siinä missä taiteilijamies keskittyi töihinsä ja myös tuttavaverkoston kartuttamiseen tyypillisesti taiteilijailanviettojen merkeissä, vaimo kirjoitti ahkerasti jo olemassa oleville, tärkeille ystäville ympäri Eurooppaa. Suurinta osaa ainakin suomalaisista miestaiteilijoista moitittiin jatkuvasti laiskasta kirjoittamisesta, eivätkä naistaiteilijoidenkaan säilyneet kirjeet osoita kiinnostusta sosiaalisten siteiden vahvistamiseen kirjallisin keinoin.<sup>756</sup> Sen sijaan taiteilijoiden vaimojen ahkera yhteydenpito mahdollisti ystävyden ylläpitämisen ja uudelleenaktivoimisen tarpeen vaatiessa, vaikkapa kun satuttiin matkoilla samaan kaupunkiin ja tarvittiin ystävien apua majapaikan löytämisessä. Samaa piiriin liittyivät myös ne mahdolliset naimattomat neidit, jotka elivät Roomassa ystävien kanssa. Suomalaisista tällaisia olivat esimerkiksi Runebergien ystävättäret Aline Bremer ja Augusta Hisinger, jotka kumpikin elivät yksin Roomassa 1860–1870-lukujen vaihteessa useita vuosia. Neidit otettiin luontevasti osaksi suurta, hämärärajaista taiteilijayhteisöä, missä he

<sup>755</sup> Lina Runebergin kirjeet Betty Elfvingille helmikuussa 1868 Rooma, VII Familjen J. F. Elfving's brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>756</sup> Esim. Vilhelm Bissen pyysi kirjeessään Johan Bravolle 26.6.1869 Kööpenhaminasta ”sanomaan W. Runebergille, että tämä on vielä suurempi laiskimus kirjoittamaan kirjeitä kuin minä”, Brev till J. Bravo, KBK.

lunastivat paikkansa monin tavoin kuten lainaamalla rahaa, ostamalla taideteoksia, auttamalla rouvia taloudenpidossa ja lastenhoidossa sekä hoivaamalla sairastuneita.<sup>757</sup>

Rouvien kesken vaihdettiin myös suuret määrät tietoa ajankohtaisista tapahtumista ja ilmiöistä, kirjallisuudesta ja näytelmistä. Taiteilijoiden vaimot, ystävätäret ja muut naistuttavat muodostivat oman tärkeän piirinsä, jonka sisällä vaalittiin yhteisiä ”pohjoismaisia” arvoja, jos ei aivan ”koti, uskonto ja isänmaa” -hengessä, niin ei välttämättä kovin kaukanakaan tästä pyhästä kolminaisuudesta. Italialaisia naisia ei selvästi tunnettu käytännöllisesti katsoen lainkaan, eikä kiinnostusta tutustumiseen myöskään ollut. Sen sijaan keinot läheisyyden osoittamiseen omille ystävättäriille olivat paljon laajempia kuin vain yhteinen ostoksilla käynti, sillä lisäksi järjestettiin illanviettoja, kestittiin vieraita, kirjoitettiin kirjeitä, valmistettiin ystävätärten lapsille leikkikaluja ja lähetettiin lasten pieneksi käyneitä vaatteita ja jopa huonekaluja edelleen ystäville.<sup>758</sup> Nähtävästi pohjoismaiset taiteilijavaimot Roomassa elivät edelleen kiinnittyneinä kotimaisen säätyyhteiskunnan rakenteisiin, kun taas taiteilijat – sukupuolestaan riippumatta – olivat jo irtautuneet siitä riippumattomiksi.

Taiteilijakirjeiden ja -kuvausten valossa suvulla ja perheellä oli suuri merkitys roomalaisen ystävyhteisön ohella. Suurimmalle osalle taiteilijoista kotimaahan jääneet sukulaiset olivat muutakin kuin rahasampo tai totunnaistapojen vaatimuksesta huomioitava kohde.<sup>759</sup> Roomassa mahdollisesti oleva perhe oli puolestaan se kiintopiste, johon myös taiteilijaelämä sitoutui.<sup>760</sup> Suomalaismiesten suhtautuminen perheeseen ja puolisoon ei kuitenkaan ollut aivan tavanomaista, mistä mainio esimerkki on taidehistorioitsija J. J. Tikkanen. Tikkasten asuessa puoli vuotta Roomassa keväällä 1888 tapasivat kaupungin lukuisat saksalaiset tiedemiehet toisiaan joka ilta baarissa, jonne myös Tikkaasta jatkuvasti pyydettiin – luonnollisesti ilman vaimoa, jolloin ”kiltti Aki” ei halunnut mennä. Saksalaiset ihmettelivät tällaista käytöstä kovin ja kysyivät: ”*Lieben Sie denn Ihre Frau so viel?*”<sup>761</sup>

On myös kiinnostavaa, että toisin kuin usein ajatellaan, lapsi oli jo 1800-luvulla suuren kiinnostuksen kohteena myös miehille – muutenkin kuin vain kerubina taideteoksessa. ”Lastenkamarihöpötys”, kuten Walter Runeberg innokasta vauvakirjoitteluaan kuvasi, ilmaisi ikaikaista ylpeyttä isyydestä, kyvystä luoda jatkumoa perhehistoriaan ja yhteyttä kaukaiseen kotimaahan tuomalla ”päivänva-

<sup>757</sup> Aline Bremer asui Roomassa vuosien ajan 1860–1870-luvuilla ja oli Runebergien läheinen ystävä sekä koko pohjoismaalaisen yhteisön arvostama henkilö. Augusta Hisinger oli Runebergien perhetuttu, joka asui Roomassa 1870-luvun alussa ollen siellä läheisissä tekemisissä jatkuvasti Runebergien kanssa. Ks. esim. Runeberg 1971, 26, 229.

<sup>758</sup> Esim. Lina Runeberg valmisti Bentzenin tyttäreille nukken, Camilla Bentzenin kirjeet Walter Runebergille 28.11.1868, 9.12.1870 ja 28.5.1872, WRS, HLA/ SLS. Tulle Bentzen sai Thea Bruunin vanhan lastentuolin, Anna Vilhelmina Bissenin kirjeet Helene Nyblomille 8.6.1877 ja 10.4.1880, Brev till Helene Nyblom, UUB.

<sup>759</sup> Säilyneiden lähteiden valossa kaikkien taiteilijoiden osalta voidaan arvioida kirjeiden frekvenssin ja sisällön korostavan perheyhteyden ylläpitämistä.

<sup>760</sup> Koko Walter Runebergin kirjeenvaihto perheen perustamisen jälkeen 1869 korostaa tätä merkittävästi. WRS, HLA/ SLS. Samoin Johannes Takasen kirjeet 1880-luvulta tuovat jatkuvasti perheen esiin, ks. esim. Johannes Takasen kirjeet Wilhelm Hackmannille, Hackman Handelshuset, ÅAB.

<sup>761</sup> Lilly Tikkasen kirje Walter Runebergille 6.2.1888 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

loon sukujemme nuorin jäsen”.<sup>762</sup> Ensimmäisen lapsen syntymä oli taiteilijoille tahtuma, joka haluttiin jakaa myös miespuolisten ystävien kesken ympäri Eurooppaa, siitä ei siis suinkaan valettu jonkinlaisena vähäpätöisenä sivuseikkana tai sopimattomana keskustelunaiheena. Suomalaisista Walter Runeberg, Johannes Takanen ja J. J. Tikkanen saivat esikoispoikansa Roomassa. Kuvaukset ystäville ovat käytännössä modernin vauvlehden tasoa ihastuneessa imelyydessään; kaikki lkuisen kaupungin merkittävyydet ympärillään nämä kauneudelle ja elämän ihmeellisyyksille herkäät taiteilijajielut pitävät pientä lastaan suurimpana kaikista ihmeistä.<sup>763</sup>

Walter Runeberg myös avusti kättilöä synnytyksessä alusta loppuun saakka, mikä oli aikakaudelle aivan tavatonta.<sup>764</sup> Hän hoivasi itse vastasyntyntä emomaisesti kylvettämällä, vaihtamalla vaipat ja puuteroimalla, mitä heidän apupii-kansa ei voinut käsittää. Ylpeä isä ei malttanut odottaa pääsevänsä näyttämään pientä poikaansa tovereilleen, saati Suomessa odottaville isovanhemmilleen. Todistukset vauvan ulkonäöstä ja muista ominaisuuksista oli annettava nekin vain kirjallisesti, joten mielikuvitusta täytyi käyttää runsaasti: kurtistellessaan kasvo-jaan vauva-Runebergin kuvailtiin muistuttavan aika tavalla Taideyhdistyksen intendenttiä Otto Schaumania.<sup>765</sup>

Poikamiestaiteilijoiden kokemukset naisista Roomassa liittyivät huomattavasti enemmän sukupuolisuuteen: vapaus kotimaan sosiaalisista rajoituksista ja tavallaan uuden elämän aloittaminen intohimoisena ja sensuellina kulttuurina pidetyssä etelässä merkitsi selvästi myös seksuaalista ja moraalista vapautta. Italialaiset naiset osoittivat myös avoimemmin ihastustaan kauniina ja sympaattisina pitämiinsä vaaleisiin pohjoismaalaisiin, mikä lienee ollut omiaan lisäämään miesten intoa.<sup>766</sup> Ei ollut vain myytti, että taiteilijoiden elämään kuuluivat vapaat suhteet – monet niistä mallien kanssa.<sup>767</sup> Useampi taiteilija löysi rakastajattaren Roomasta. Tunnetuimpia esimerkkejä oli Takasen ja Stigellin ystävä, ruotsalainen kuvanveistäjä Alex (Alexander) Carlsson, joka seurusteli vuosia mallityttö Sabinan kanssa. Heille syntyi lapsikin, mutta Carlsson kuoli vain muutaman vuoden kuluttua. Kuvankauniista Sabinasta ja tämän lapsesta kerrotaan tulleen pohjoismaalaisten taiteilijoiden suosituimpia malleja erilaisiin genremaalauksiin ja Madonna-aiheisiin teoksiin.<sup>768</sup> On mahdollista, että Sabinan työllistämässä oli kyse taiteilijayhteisön arvostaman kollegan ja ystävän lesken tukemisesta, mutta yhtä hyvin Sabina saattoi olla vain sopivasti saatavilla ja vanhastaan tuttu yhteistyökumppani.

---

<sup>762</sup> Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 13.9.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>763</sup> J. J. Tikkanen kirjeet Walter Runebergille Roomasta 1888, ks. myös Lilly Tikkanen kirjeet Roomasta ja Helsingistä 1888 Runebergeille, WRS, HLA/ SLS. Walter Runebergin kirje F. V. L. Bentzenille 2.10.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>764</sup> ”Jag gjorde hvad jag just ej vet om hör till saken, men hvilket jag nu då det är öfverståndet, innerligen gläder mig öfver, nemligen assisterade barnmorskan ända från början till slut--”, Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 13.9.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>765</sup> Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 21.9.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS. B. O. Schauman oli Helsingin Taideyhdistyksen ja suomalaisen taide-elämän pitkäaikaisia johtohahmoja.

<sup>766</sup> Johannes Takasen kerrotaan herättäneen ihastusta naisissa, ks. esim. Aspelin 1888, 83.

<sup>767</sup> Pemble 1987, 100–102. Malleista ks. tarkemmin luku ”Efter publikens smak”.

<sup>768</sup> Ahrenberg 1914, 244–246.

Suhteet paikallisiin neitoihin johtivat toisinaan myös avioliittoihin kuten Johannes Takasen ja itävaltalaisen taidemaalari Karl Blaasin tapauksissa. Taiteilijatoverit eivät selvästikään suhtautuneet näihin liittoihin yksinomaan myönteisesti: nähtävästi liian räikeästi sääty-yhteiskunnan vastaisena ilmentymänä tällaisia liittoja ei pidetty sopivina tai ainakaan toimivina. Toisaalta nuorukaisia ymmärrettiin: kun Roomassa ei ollut ”punaposkisia leikkitoverityttöjä ja tuttavaperheiden neitosa, niin johonkuhunhan nuoren miehen oli ihastuttava”.<sup>769</sup> Asenne tuntuu tekopyhältä, kun kotimaassa taiteilijoilla oli hyvän perheen tyttöjä kihlattuina, mutta fyysisiä tarpeita käytiin sielläkin tyydyttämässä maksullisten naisten kanssa.<sup>770</sup>

Miestaiteilijoiden huveihin kuuluivat Roomassa myös käynnit bordelleissa, joita Kirkkovaltiossa ja uudessa pääkaupungissakin oli ilmeisen paljon. Harvinaisia kuvauksia ilotteluista tyttöjen kanssa on säilynyt muutamalta taiteilijalta.<sup>771</sup> R. W. Ekman kuvaili kirjeessään ystävälleen hurjasteluita, joita hänellä oli ollut yhteisten viinipitoisten illanistujaisten päätteeksi. Voimia kuluttaneen, mutta myös iloa ja keveätä mieltä tuoneen illan päätteeksi taiteilija harmitteli vain sitä, että oli tohkeissaan unohtanut hattunsa ja sateenvarjonsa kapakkaan eikä muistanut hyvästellä tovereita. Kehuskelemaan sävyyn kirjoitettu kuvaus uhkuu taiteilijan miehisyttä ja viriliteettiä siinä määrin, että 150 vuotta myöhemmin joutuu väistämättä pohtimaan, mitä puutteitaan mies joutui itselleen ja tovereilleen puolustelevaan.<sup>772</sup>

Todellinen naistenmies oli kuvanveistäjä Robert Stigell, jolle sukupuolisuhteet tuntuvat olleen ajatusten keskipiste. Stigellin kirjeenvaihto ystävien kanssa Helsingin, Rooman ja Pariisin naisista ja näiden yksityiskohtaisista eroista kuvaa terävällä tavalla taiteilijan arvomaailmaa: 5 fr oli liian kallis hinta illallisesta mutta kohtuullisena pidetty ja mukisematta maksettu korvaus roomalaisen ilotytön palveluksista. Vapaan moraalien ikävänä seurauksena taiteilijat joutuivat kärsimään myös sukupuolitaudeista. Tartunnoista kirjoitettiin usein tovereille, ja nuorukaiset vihjailivat tavallisenkin vilustumisen johtuneet itse asiassa intiimimmistä ”kuumotuksesta”. Taiteilijayhteisössä jaettiin auliisti neuvoja tovereille niin turvaseksistä kuin satiaisten nitistämisestä.<sup>773</sup>

---

<sup>769</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjäldille 5.1.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjäld, UUB.

<sup>770</sup> Ks. Victor Bergmanin kirjeet Robert Stigellille 9.4., 4.6. ja 25.6.1877, RSK, KKA. Kirjeet antavat kiinnostavan kuvan myös nuorten miesten naisuhteista Helsingissä.

<sup>771</sup> On kiinnostavaa ja kuvaavaa aiemmalle tutkimukselle, että näitä nähtävästi yksinomaan siveettöminä pidettyjä kirjeitä ei ole analysoitu missään yhteydessä, vaikka niiden välittämä kuva olisi monin tavoin kiinnostava, ja lähdemateriaalina ne lienevät varsin ainutlaatuisia.

<sup>772</sup> R. W. Ekmanin kirje G. W. Palmille 24.1.1842 Subiaco, G. W. Palms samling, AFK.

<sup>773</sup> Osganin kirjeet Robert Stigellille 17.7.1876 ja 22.3.1877; Bolognesin kirje Robert Stigellille 16.4.1878; J. Janzonin kirje Robert Stigellille 24.9.1875; Attilio Temperonin kirje Robert Stigellille 13.12.1877, RSK, KKA. Robert Stigellin kirje Johannes Takaselle 16.2.1877, SKS KiA.

## EI KOHTALO VAAN SUOJELUSENKELI

Kun taiteilijat asuivat Roomassa vuosia, oli itsestään selvää, että he toisinaan sairastuivat, milloin kevyemmin, milloin vakavammin. Omista ja läheisten sairaste-luista kirjoitettiin aina laajalti kirjeissä, niin kotimaasta kuin Roomasta. Kirjeiden perusteella sairauksien vakavuutta on mahdotonta arvioida, mutta voidaan sanoa, ettei ollut ketään, joka ei olisi sairastanut Roomassa. Varsinaista eroa sairastami-sen määrällä kotimaan ja Rooman välillä ei ollut, laadullisesti kylläkin. Roomassa oli omat erityiset sairautensa ja terveydelliset riskinsä, joita Pohjolassa ei ollut. Ajan lääketiede ei ollut niin kehittyntä, että lievätkään sairastumiset olisivat olleet vaarattomia, sillä pienetkin vilustumiset johtivat herkästi vakaviin tulehduk-siin aikana ennen penisilliiniä.

Roomalaisilla oli tosin omat perinteiset lääkintäkeinonsa, joiden varassa tai-kauskoinen kansa eli. Esimerkiksi päänsärkyä vastaan oli tunnettu resepti, joka oli käytössä roomalaisten keskuudessa aina 1800-luvun lopulle saakka. Pyhiinvaeltaji-en keskuudessa se tunnettiin latinankielisellä nimellään *De dolore capitis sonitu campanarum sanato*. ”Jatkuvaa päänsärkyä vastaan ei ole parempaa hoitokeinoa kuin kirkonkellojen soitto. Sairas viedään kellotorniin juhlapäivänä, jolloin pappi-en täytyy soittaa messua tai muuta, tai tämän puutteessa puolenpäivän soiton ai-kaan. Pään annetaan olla soivassa kellossa, kunnes kellojen soitto on lakannut. Päänsärky katoaa.” Hammassärkyyn laitettiin puolestaan kipeän kohdan päälle kuumennettu kalanluu.<sup>774</sup>

Suomalaistaiteilijat eivät olleet pelkän kansanparantamisen varassa, vaan Roomassa oli laaja lääkäreiden ja myös homeopaattien ammattikunta. Suomalai-sista neiti Fredrika Bremer ja taidemaalari K. E. Jansson turvautuivat saman ho-meopaatin apuun, joka sai kummatkin suomalaispotilaansa terveemmiksi.<sup>775</sup> Ru-nebergit käyttivät saksalaista lääkäriä, joka kuitenkin kuunteli oireita vain har-voin, vaan sen sijaan määräsi kaikkeen lääkkeeksi risiiniöljyä ja opium-vismutti-pulveria.<sup>776</sup> Runebergien perheellä oli poikkeuksellinen tilanne, sillä heillä oli su-vuissaan useampia lääkäreitä. Niinpä kirjeissä kotimaahan kyseltiin tavan takaa neuvoja lähinnä lasten oireisiin, mutta myös lääkkeitä ja rokotteita tilattiin Suo-mesta asti.<sup>777</sup> Tavanomaiset lasten sairaudet kuten rokot, hinkuyskät ja vatsataudit olivat hyvin vaarallisia, mutta vielä kohtalokkaampia aikuisille olivat tyypilliset ”roomalaiset” sairaudet.

Kaupungin nimikkosairaus, roomalainen kuume, oli pelätty ja mystifioitu sai-raus.<sup>778</sup> Tämä sääskien levittämä kuumetauti oli yksinkertaisesti malariaa, jota esiintyi Suomessakin 1800-luvulle asti. Roomassa sairastumiseen liittyi paljon tai-kauskoa ja vääriä käsityksiä, kun taudin ei tiedetty leviävän sääskien välityksellä. *Mal'aria* tai *aria cattiva* eli ”ilkeä ilma”, oli yksi pääpääillyistä kuumeen aiheuttaja-na: se ei antanut itsestään mitään merkkiä, vaan ihminen luuli hengittävänsä

<sup>774</sup> Grillandi 1968, 187–189.

<sup>775</sup> K. E. Janssonin kirje C. C. Lönnbladille 7.4.1872 Rooma, Ja35/ TKK, KKA.

<sup>776</sup> Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 18.3.1874 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>777</sup> Esim. Lina Runebergin kirje Vendla Elfvingille 14.8.1874 Siena, WRS, HLA/ SLS.

<sup>778</sup> Esim. Walter Runebergin ”roomalaisesta kuumeesta” ks. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 10.8. ja 15.8.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

puhdasta ilmaa, jolloin kaikki päättyi vain – kuolemaan. Käsitys esti ihmisiä liikumasta ulkona öiseen aikaan, ja tiettyjä alueita Roomassa välteltiin kaikin keinoin niiden synkän, kuumeisen maineen vuoksi.<sup>779</sup>

Sairaudet ja sairastaminen kuuluivat tärkeänä osana taiteilijayhteisön sanattomaan yhteistyö- ja avunantosopimukseen. Pääsääntöisesti yksinelävät taiteilijat eivät voineet luottaa vuokraemäntiensä ja -isäntiensä apuun sairastuessaan, vaan päärooliin joutuivat kollegat ja ystävät.<sup>780</sup> Usein sairaudet levisivät nopeana aaltona, ja monet olivat yhtäaikaan sairaina. Viipurilaisen taidemesenaatin Victor Hovingin hautaan saattanut ja lähes Albert Edelfeltinkin kuolemaan johtanut ”tyfus” eli lavantauti levisi epidemiana keväällä 1876. Suomen taiteen tulevan heeroksen vuoteen vierellä valvoi epäitsekästä tanskalainen taidemaalari Pietro Krohn – joka kylläkin virheellisesti kuvitteli itse olevansa taudille immuuni.<sup>781</sup> Taiteilijayhteisö ei ollut aivan yhtenäisenä rintamana niin vakavan vihollisen kuin lavantaudin edessä: Krohnin pelättiin levittävän tautia skandinaavipiireihin kulkemalla suoraan sairaalasta terveiden tovereidensa luokse.<sup>782</sup>

Roomalla oli ristiriitainen luonne yhtäältä tunnettuna kuolemankaupunkina, jossa milloin koleraepidemia, milloin pelkkä kesän helteinen paahde aiheutti joukkokuolemia, toisaalta ihanan ilmaston kaupunkina, jonne monet sairaut hakeutuivat parantamaan terveyttään. 1800-luvun mittaan yleistyneisiin keuhkosairauksiin uskottiin välimerellisen leudon ilmaston auttavan erityisen hyvin. Suomalaistaiteilijoista K. E. Jansson tuli Roomaan taidehoukutusten ohella nimenomaan parantamaan kehoaan terveyttään, samoin kuvanveistäjän veli Fredrik Runeberg; molemmat voivatkin kaupungissa pääsääntöisesti hyvin, vaikka kuumuus ja *sciocco* tuntuivat raskailta.<sup>783</sup> Matkustavaiset pyrkivät välttämään kuumuutta siirtymällä pahimpina aikoina viileämmille seuduille, sillä ”ilmastoon totuttamat vain kärsivät ja saivat kuumeen” kesäisessä Roomassa.<sup>784</sup>

Suhtautuminen Roomaan ja terveyteen enemmän pelolla kuin toiveilla oli aiheellista. Monet taiteilijayhteisön jäsenet tai tuttavat kuolivat Roomassa tai Roomasta saatuihin tauteihin.<sup>785</sup> Suomalaisista tunnetuimmat kohtalot olivat jo mai-

---

<sup>779</sup> Staël von Holstein 1808, 178–179. Taudin nimi *mal'aria* kertoo tyhjentävästi käsityksestä tämän suomesakin malariana tunnetun kuumetaudin luullusta tarttumissyystä. Malariaista Pohjolassa eli horkasta (*frossa*) ks. esim. Vuorinen 2002.

<sup>780</sup> Esim. Walter Runeberg valvoi sairaan tanskalaisen Schebelin luona, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 30.–31.3.–8.4.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>781</sup> Pietro Krohnin kirje isälleen F. C. Krohnille 25.5.1876 Rooma, Brev till F. C. Krohn, KBK. Pietro Krohnin kirjeet Alexandra Edelfeltille keväällä 1876, Edelfeltska släktsamlingen, HLA/ SLS. Ks. myös Hendriksen 1928, 184–185.

<sup>782</sup> Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 26.5.1876 Rooma, sit. Kortelainen 2001, 207.

<sup>783</sup> K. E. Janssonin kirjeet C. C. Lönnbladille 9.11.1871 Düsseldorf, 7.4.1872 Rooma, 21.6.1872 Davos, Ja34–Ja36/ TKK, KKA. Fredrik Runebergistä ks. esim. Lina Runebergin kirje Fredrik Elfvingille 3.12.1874 Rooma, VII Familjen J. F. Elfvingens brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>784</sup> Esim. Richard de la Chapellelle rouvineen suositteltiin Rooman- ja Napolin-matkan siirtämistä kesän jälkeen terveydellisistä syistä, Aline Bremerin kirje Augusta Hisingerille 1.6.1870 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>785</sup> Camilla Bentzen laski vain kahden vuoden aikana kuolleet Rooman-tuttavat: ”Peter Bruun (k. 7.2.1865 Roomassa), Christian Schierbeck (k. 8.10.1865 Roomassa), Fredrik Nutzhorn (k. 20.2.1866 Venetsiassa), Thea Bruun (k. 16.12.1865 Norjassa).” Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 4.3.1866, WRS, HLA/ SLS.

nituilla Victor Hovingilla ja Albert Edelfeltillä, mutta omana aikanaan suurinta järkytystä taiteilijayhteisössä ja ympäri Eurooppaa aiheuttivat Walter ja Lina Runebergin kolmen lapsen kuolemat lyhyen ajan sisällä Roomassa. Carl Michaelin, Walter Fredrikin ja Marian kuolema 1871–1873 herätti valtavan empatian vyöryn yli Skandinavian; tuntuu, että sanoma levisi kaikkialle ja kaikki myös halusivat ilmaista osanottoensa perheelle. Vielä varsin yleisen lapsikuolleisuuden aikanakin kolmen lapsen menettäminen tuntui selvästi kohtuuttomalta.<sup>786</sup>

Varhaisimpia Rooman ei-katoliselle hautausmaalle siunatuista suomalaisvainajista on taidemaalari Alexander Lauréus, joka kuoli lyhyen sairastamisen jälkeen ”hermokuumeeseen” lokakuussa 1823.<sup>787</sup> Seuraavina suomalaisina haudattiin tiettävästi Runebergien lapset 1870-luvulla, joiden jälkeen Rooman multiin siunattiin monen taiteilijan ystävä, helsinkiläinen kirjakauppias ja taiteenrakastaja Oskar af Heurlin, joka kuoli Roomassa yllättäen keväällä 1875.<sup>788</sup> Siinä missä Victor Hovingin kuolema keväällä 1876 aiheutti suomalaiselle taiteelle hänen anteliaan testamenttinsa vuoksi paradoksaalisesti enemmän hyötyä kuin haittaa, pidettiin suomalaiskansalliselle taiteelle valtavana menetyksenä kuvanveistäjä Johannes Takasen kuolemaa syksyllä 1885 pian hänen voittoisan Aleksanteri II -monumenttisuunnitelmansa jälkeen.

Kuolemalla vaikuttaa olleen merkillinen rooli: yhtäältä kuolema oli pelottavasti läsnä jatkuvasti, kun tartunnan saattoi saada näennäisesti mistä vain, ja pienikin kuume saattoi kääntyä kuolemanvakavaksi. Toisaalta kuolema oli juuri läsnäolevuutensa vuoksi arkipäiväinen tuttava. Kenties sittemmin eriytynyt ja tabuomainen kuolemakäsitys periytyy tuolta ajalta, jolloin kirjeissä toistuivat romanttiset, jumalaiset ajatukset kuolleiden autuudesta: ”heidän on parempi nyt ilman kipuja”, ”tapaamme heidät sitten tuonpuoleisessa”. Zachris Topeliuksen kirjoittama lause Walter Runebergille kuvastaa osuvalla tavalla suhdetta tuonpuoleiseen: ”En usko kohtaloon, vaan suojelusenkelisiin.”<sup>789</sup>

Toisaalta roomansuomalaisten taiteilijoiden henkilökohtainen usko tai uskonnollisuus oli hyvin piilevää – jos sitä oli lainkaan. Lähinnä naimisissa olevien taiteilijoiden vaimot ylläpitivät jossakin määrin tapauskovaisuudeksi tulkittavaa kristillisyyttä, mutta poikamiestaiteilijat eivät kirjeissään viitanneet uskontoon, sen paremmin protestanttiseen kuin katoliseen, mitenkään. Edes pohjoismaalais-

---

<sup>786</sup>Lasten kuolema väritti kaikkea Runebergien kirjeenvaihtoa koko 1870-luvun alun. Ks. esim. Lina Bruunin kirje Walter Runebergille 16.5.1873, WRS, HLA/ SLS. Pietro Krohnin kirje F. C. Krohnille 1.1.1872 Rooma, KBK. Carl Jacobsenin kirje Walter Runebergille 16.9.1875 Christiania, WRS, HLA/ SLS. Ks. myös Steinby 1994, 268–271. Hautaustoimiston laskut lasten hautajaisista 17.12.1871, 6.1.1872 ja 21.10.1873, I.3., WRS, HLA/ SLS.

<sup>787</sup>Esch – Esch 1997, 85. Ei-katoliset siunasi usein Rooman saksalaisen seurakunnan pappi, ks. näistä kirkollisista toimituksista Esch – Esch 1997. Seurakunnasta tarkemmin ks. Schubert 1930.

<sup>788</sup>(Lars) Oskar af Heurlin oli tunnettu suomalaismielinen kustantaja ja kirjakauppias, joka oli naimisissa Augusta af Heurlinin (synt. Bergbom) kanssa. af Heurlin kuoli Roomassa lyhyesti sairastettuaan keväällä 1875 oltuaan sitä ennen erityisen paljon tekemisissä kuvanveistäjä Erland Stenbergin kanssa. Rooman ei-katolisen hautausmaan erimaalaisista vainajista ks. <http://www.dkinstrom.dk/dansk/homepage.htm> > Danmark og Italien > Den protestantiske kirkegård i Rom. Rahtz 2000.

<sup>789</sup>”*Jag tror ej på öde, men jag tror på englavakt.*” Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 5.6.1887, WRS, HLA/ SLS.

ten aikalaiskirjailijoiden matkakertomuksissa uskonnollisuudella ei ole juuri roolia 1800-luvun roomalaisessa taiteilijayhteisössä, niin paavin kaupungissa kuin oltiinkin. Vaikuttaisikin kiinnostavasti siltä, että skandinaavitaiteilijoille uskonto oli jotakin itselle varsin ulkopuolista ja henkisesti merkityksetöntä – toisin kuin vaikkapa 1900-luvun alun suomalaiskirjailijoille Roomassa, jotka kirjoittivat käytännössä aina hyvin negatiiviseen sävyyn katolisuudesta, koska ”se oli niin epäaitoa”.<sup>790</sup> Kenties roomalaistuneiden taiteilijoiden elämässä suvaitsevaisuus ja avoimuus kaikelle henkiselle hengellisyyden sijaan oli tärkeintä.

## KAUPUNGIN ULKOPUOLELLA

Rooman vaarallisen paahteisena ja tautien saastuttamana pidettyä kesää paettiin yleisesti pois kaupungista. Jo kesä-heinäkuussa kaupunki alkoi tyhjentyä eikä taiteilijakortteleidenkaan kaduilla nähnyt enää sen paremmin parrakkaita saksalaisboheemeita kuin pohjoismaisia taiteilijajäystävyksiä. Kaikki kynnelle kykenevät matkustivat Roomaa ympäröiville vuorille tai kauemmas, kuka pitemmäksi, kuka vain muutamien päivien ajaksi. Suosituimmat ja lähimmät kohteet, Sabiinilais- ja Albanolaisvuoret olivat laaja käsite, joka taiteilijoille merkitsi pieniä vuoristokyliä aina Olevano Romanosta Genzagoon ja kaikkia kyliä ja seutuja siinä välissä.<sup>791</sup>

Yleensä vuoristoretkille lähdettiin 2–3 hengen taiteilijajoukoilla, jotka etsiytyivät rauhaan Rooman vilskeestä, mutta isompiakin seurueita saattoi kokoontua viettämään hauskaa päivää yhdessä.<sup>792</sup> Roomasta katsottuna vuorten pikkukaupungit välkkyyvät auringon laskiessa, ja houkuttelivat lähtemään edes sunnuntaitretkelle.<sup>793</sup> Ainakin ensimmäisenä Rooman-kesänään Walter Runeberg kävi vuoristoretkillä vähintään kerran kuukaudessa, lähes aina eri toverin kanssa. Epäilemättä virkistäytymisen lisäksi myös taiteilijoiden välinen ystävyys vahvistui tällaisilla irtiotoilla arkirutiineista ja työn parista.<sup>794</sup>

Kaupungin ulkopuolelta haettiin vaihtelua ja elämyksiä, miksei myös inspiraatiota. Retkillä oli helppoa perehtyä paikallisiin kansantapoihin ja -juhliin. Italialai-

<sup>790</sup> Suomalaisen kirjailijoiden suhdetta uskontoon Roomassa valottaa Suvikumpu 2004a, erit. 155–201.

<sup>791</sup> Roomaa ympäröiville vuorille suuntautuvista taiteilijaretkistä ks. erit. Haugsted 2002 ja Haugsted 2003. Taiteilijoiden kirjeissä mainitaan lähimmistä kylistä ja kaupungeista useimmin mm. Albano, Ariccia, Nemi, Frascati, Rocca di Papa, Tivoli, Genzano ja Ostia. Kauempana etelässä puolestaan Napoli, Nettuno, Porto d’Anzio. Ks. esim. Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 7.7.1872 Perugia, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Tanskalaiset ovat laatineet jopa erillisen luettelon Albanolaisvuorille suunnanneista tanskalaista, ks. <http://www.dkinst-rom.dk/dansk/homepage.htm> > Danmark og Italien > Danes in Colli Albani. Roomaan ympäröivistä ko. kylistä ks. esim. Belli Barsali – Branchetti 1975.

<sup>792</sup> Retkille saatettiin lähteä myös kansainvälisissä seurueissa, kuten Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille kertoo 20.7.1843 Tivoli, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB. Eräällekin Ostian-retkelle lähti 10 skandinaavia, toiselle retkelle Via Appiale 13 henkeä. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 19.–24.4. ja 30.4.–2.5.1863 Rooma sekä kirje F. V. L. Bentzenille 30.12.1868 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>793</sup> Egron Lundgrenin kirje G. W. Palmille 5.12.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 15.–16.6.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>794</sup> Walter Runeberg kävi mm. Dietrichsonin ja Priorin kanssa eri kerroilla Genzanossa, Schierbeckin ja Priorin kanssa Ostiassa ja ”ystävien kanssa” Albanossa, Aricciassa ja Genzanossa. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 10.7., 15.7., 5.8. ja 16.9.1863 sekä 25.3.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Lauritz Priorin kirje Anna Priorille 11.8.1863 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS.

silla pikkukylillä oli omat erityiset juhiansa, joihin väki saapui kauempaakin. Rooman läheisessä Genzanossa pidettiin alkukesällä kuuluisat kukkajuhlat, joihin taiteilijat matkustivat ihastelemaan väriloistoa ja kansanelämää.<sup>795</sup> Meren rantaan suuntautuvilla retkillä käytiin puolestaan uimassa ja nautittiin aidosta retkielämästä luonnon parissa.<sup>796</sup> Esimerkiksi kirjailija Ibsen oli niin Rooman vaikutelmiin lumoissa ja kesä niin kuuma, ettei työskentelystä tullut mitään, vaan kirjailija halusi vetäytyä vuorille. Mukaan lähti enemmänkin väkeä, ja tämä pohjoismaisten taiteilijoiden kesäsiirtola sai nähdä Nemillä jopa paavin kesänvietossa.<sup>797</sup>

Kaikki eivät olleet yksinomaan ihastuneita pittoreskien näkymien ihailuun ja paratiisimaaisissa oloissa elelyyn, vaan joillekin taiteilijoista italialaisella maaseudulla asuminen oli rasittavaa. Palvelua arvosteltiin huonona ja asuntoja ikävinä, lisäksi kaikkialla oli vielä ulkomaalaisia taiteilijoita.<sup>798</sup> Vaikuttaa kuitenkin ilmeistä, että retket olivat taiteilijoillekin nimenomaan lepoa arkisesta aherruksesta eikä niille otettu välttämättä edes luonnosvälineitä mukaan. Tosin Johannes Takasen kerrotaan muotoilleen Tivolin-retkellä näkemänsä pikkupojan muotokuvan nopeasti taskustaan löytämästään muovailuvahanpalasesta.<sup>799</sup> Ajatus oli osaltaan, että retkiä muisteltaisiin sitten vanhoina tai kylmässä Pohjolassa, jolloin kauniit muistot lämpimästä etelästä ja ”*bella Italiasta*” sulostuttaisivat Rooman-kävijöiden mieliä pitkälle vuosiksi eteenpäin.<sup>800</sup>

Retkiä tehtiin ympärivuotisesti, ja toisinaan tyydyttiin jäämään myös lähemmäs kaupunkia. Suosittu vapaa-ajanviettotapa oli suunnata ystäväseurueen kanssa jollekin kaupungin porteista, joita vanhassa kaupunginmuurissa oli edelleen pystyssä useita. Suomalaistaiteilijoiden eväretkien tai ”puutarhajuhlien” näyttämöitä olivat muiden muassa Porta Piaa, Porta Salaraa, Porta S. Pancraziota ja Porta S. Sebastianoa ympäröivät nurmikot sekä Tiberin rantatöyräät. Kauniin vapaapäivän ohjelma oli yksinkertainen ulkoilma-aterioineen, *boccia*-peleineen ja leikkeineen sekä iloisine rupatteluineen. Mikäli eväitä ei jaksettu kantaa mukana, saatettiin viettää ateriahetkeä myös sympaattisessa *osteriassa*.<sup>801</sup>

Taiteilijat viihtyivät näissä maalaisravintoloissa erityisen hyvin, sillä niissä tunnelma oli aina kiiretön ja rauhallinen. Suosikkeihin kuului ponte Mollen -

<sup>795</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 8.6.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>796</sup> Kahden taiteilijapariskunnan, Bissen – Runeberg, retki meren rannalle sisälsi mm. uintia kahdesti päivässä, herrain omakätisesti valmistamia aterioita pannulla, tuoreita viikunoita ja hummeria sekä upeiden ukonilmojen ja kauniiden kasvien ihailua. Lina Runebergin kirje perheelleen Suomeen 15.7.[1868/1869], VII Familjen J. F. Elfving's brevsamling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>797</sup> Mukana olivat ainakin Walter Runeberg, Lorentz Dietrichson ja Bruunin perhettä. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 26.–27.8.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Nordhagen 1981, 91.

<sup>798</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjäldille 5.9.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjäld, UUB.

<sup>799</sup> Ahrenberg 1914, 259, 268.

<sup>800</sup> Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 10.4.1870 Rooma, IX Augusta Hisingers samling WRS, HLA/ SLS.

<sup>801</sup> Kaupunginporteille suuntautuneista retkistä ks. esim. Robert Stigellin kirje Walter Runebergille 22.8.1874, WRS, HLA/ SLS. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 12.8.1874; J. Janzonin kirje Robert Stigellille 24.9.1875, RSK, KKA. Porta Pian ulkopuolella oli pidetty ”Trattoria Mezzamiglia”, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 10.5.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Anna Vilhelmina Bissenin kirje Helene Nyblomille 28.5.1876 Rooma, Brev till Helene Nyblom, UUB. Walter Runebergin kirje F. V. L. Bentzenille 30.12.1868 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Bergsøe 1905, 65.

sillan vieressä oleva ”Osteria Ponte Molle”, jossa voitiin viettää leppoisaa, muusta maailmasta irrallaan leijuvaa päivää vihreiden köynnösten varjostamalla terassilla. Maalaisateria koostui lihasta, kalasta ja perunasta, jotka joidenkin roomalaiseen keittiöön tottumattomien pohjoismaalaisten vieraiden kauhuksi oli ”keitetty eltaantuneessa öljyssä”. Yksinkertaisessa – mutta arjesta eroavan juhlavassa – aterias-  
assa juotiin maljoja ja ihailtiin laskeutuvan auringon viimeisten säteiden valaisemaa Pietarinkirkon kupolia. Täysikuun valaistessa paluumatkaa Roomaan oli tunnelma ainutlaatuinen.<sup>802</sup>

Yksi 1800-luvun suosituimmista lukukokemuksista oli Edward Bulwer-Lyttonin novelli *Last Days of Pompeii* (1834), jonka ilmestymisen jälkeen koko Eurooppa halusi päästä näkemään Pompejin.<sup>803</sup> Suomalaistaiteilijat mainitsevat Pompejin kuitenkin vain harvoin eikä se ole tehnyt selvästikään niin lähtemätöntä vaikutusta taiteellisesti kuin voisi kuvitella. Kenties syynä on osittain retkiltä etsitty rauha ja tarve rentoutumiselle; Pompeji ei ollut mikään varsinainen eväsretkikohde.<sup>804</sup> Mahdollisesti myös Pompejin saavuttama suosio muiden matkustavais-  
ten parissa vähensi taiteilijoiden mielenkiintoa viettää siellä aikaansa. Pompejia useammin taiteilijat mainitsivat käynneistään Napolissa, missä taiteilijoita houkuttivat varsinkin arkeologinen museo sekä teatteri- ja oopperanäytännöt.<sup>805</sup>

Pitemmät matkat avasivat Italiaa aivan eri tavalla kuin pelkkä elämä Roomassa. Kesäisin saatettiin matkustaa Firenzeen, Sienaan, Caprille tai Napoliin, ja kiere-  
rellä paikan päällä viikkoja – käytännössä tällaiset pitkät kesämatkat vastasivat suomalaista sivistyneistön muuttoa kesäksi kaupungista maalle.<sup>806</sup> Roomansuomalaisten ”maalle” muuttaminen näihin kuuluisiin italialaiskaupunkeihin kesäksi tuntui Pohjolasta katsottuna hupaisalta, ja sitä verrattiinkin kotoisiin oloihin, miten ”maalla” asumisen täytyi Italiassa tuntua suunnilleen samalta kuin pietarilaisista matka Helsinkiin elämään ’maalla’.<sup>807</sup> Kesämuutto tehtiin mahdollisuuksien mukaan myös yhdessä ystävien kanssa. Mieluiten hakeuduttiin sellaisille seuduille, joissa tiedettiin olevan muitakin pohjoismaalaisia tai ainakin kansainvälisiä taiteilijoita. Saatettiin myös seurata toisten suosituksia: jos tuttavilla oli ollut erityi-

---

<sup>802</sup> Runebergin, Börjesonin ja Lagerbergin retki Ponte Mollelle, ks. Lagerberg 1872, 101.

<sup>803</sup> Buzard 1993, 113. Vaikka Herculaneumin kaupunki löydettiin ennen Pompejia, sen kaivaukset eivät edistyneet kunnolla oikeastaan ennen 1900-lukua. Kaivamattomaan Herculaneumiin viittaa mm. Alexander Carlsson kirjeessään sisarilleen 10.6.1872 Napoli, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>804</sup> Ruotsalainen kuvanveistäjä Alexander Carlsson tosin intoutui kuvailemaan Pompejin raunioita sisarilleen pitkäksi, ja hänen mukaansa taiteilijat pääsivät kaivausalueelle erityisellä *permessolla* toisin kuin sisäänpääsymaksun maksavat turistit. Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 10.6.1872 Napoli, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>805</sup> Myös vaeltaminen luonnossa saattoi kuulua Napolin retkeen. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 5.3., 4.7. ja 9.3.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Napolin ”ihanuutta ei voinut edes kirjallisesti kuvailla, vaan se oli pakko nähdä itse”, Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 23.8.1842 Venetsia, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>806</sup> Runebergit olivat mm. Perugiassa kesinä 1871 ja 1875, Sienessa kesällä 1874, ja Caprilla kesinä 1870 ja 1874, ks. esim. J. J. Nordströmin kirje Walter Runebergille 14.8.1871 Rooma; Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 21.10.1874 Rooma; Robert Stigellin kirje Walter Runebergille 22.8.1874, WRS, HLA/ SLS.

<sup>807</sup> ”Huru finnes ni Eder nu ”på landet”? Det lærer för Romare vara ungefär som då Petersburgare komma till Helsingfors, [–?] på landet”. Johan Fredrik Elfvingin kirje Walter Runebergille 5.8.1875, WRS, HLA/ SLS.

sen mukava kesäpaikka edellisvuonna, vuokrasi joku toveri saman paikan seuraavana vuonna.<sup>808</sup>

Rooman ulkopuolella ihailtiin niitä asioita ja ilmiöitä, joita ei nähty kaupungissa. *Campagnalla* ja vuoristossa taiteilijoita ihastuttivat laajojen maisemien iki-aikaisen pastoraaliset näkymät lammaspaimenineen, yksinäisine taloineen, antiikin raunioineen. Retkien henkeen kuului myös yksinkertaisuus, jolla lii­tyttiin ihannoituun vapaan ja huolettoman paimenelämän perinteeseen. Eväinä oli vähän leipää, juustoa ja hedelmiä, jotka huuhdeltiin alas paikallisella viinillä.<sup>809</sup> Taide­maalareille näkymät olivat ideaalimaisemia, jotka myös ikuistettiin ihanteellisesti, ei topografisesti tai realistisina tutkielmina vaan tavallaan unelmana täydellisestä maailmasta.<sup>810</sup> Kuvanveistäjä ei voinut jäljentää maisemaa saveen tai marmoriin, mutta runosäkeisiin mieltä pakahduttavat näkymät ja tunnelmat saattoi ikuistaa ilman sivellintä tai meisseliäkin:

*Från Campagnan öde slätter  
Der Ciroccon blytung suckar  
Mellan öde kämpe grafvar  
Såg den arme pifferari  
Ljust stråla uti Roma*

*Och han grep sin hude pipa  
Afen okänd längtan drager  
Ljuset sökte han och fann det  
Här hos Skandinaviens söner  
Ljuset som Campagnas himmel  
med sin milda stråle färger.*<sup>811</sup>

Maalaustaiteessa nämä retket ja ihannoidut maisemat liittyivät varhaisempaan perinteeseen, jonka oli aloittanut maisemamaalari Salvator Rosa 1600-luvulla. Häntä ihailevat myöhemmät taiteilijat kopioivat rosamaisia maisemiaan, joihin usein liitettiin myös sopivalta tuntuvia ylimääräisiä aineksia luomaan näkymästä vielä

---

<sup>808</sup>Walter Runeberg, Henrik Ibsen ja Bruunin perhe asuivat samassa paikassa Genzanossa kesällä 1864 kuin Dietrichsonit edelliskesänä. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 18.6., 21.6. ja 26.7.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Henrik Ibsenin kirje Bjørnstjerne Bjørnsonille 16.9.1864 Genzano, Henrik Ibsen -käsikirjoitustietokanta, <http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/>.

<sup>809</sup>Taiteilijaretkien yksinkertaisesta luonteesta ks. Walter Runebergin päivämätön muistiinpano, 2.95, WRS, HLA/ SLS. Retkien merkityksestä ja figuurien kuvaamisesta maisemissa ks. myös Stjernschantz 1914, 148–150. Kiinnostava ilmiö tämän pastoraalisuuden ihannoinnissa on vuonna 1690 kuningatar Kristiinan kunniaksi Roomassa perustettu Accademia degli Arcadi, joka on edelleen toiminnassa. Tämän roomalaisen, kansainvälisen salaseuran sääntöjen mukaan sen jäsenten tulisi vaalia muinaisten paimenyhteisöjen tapoja, ja italianisoidun kreikkalaisesikuvan mukaan elää pastoraalisessa ihannemaisemassa käyttäen keksittyjä ”paimennimiä.” 1800-luvun roomansuomalaisista taiteilijoista ei tiedetä kenenkään kuuluneen seuran jäseneksi, mutta ruotsalaisia mukana oli sitä enemmän aina kuningas Kustaa III:ttä myöten. Accademia degli Arcadista ks. Bernström – Rapp 1969 ja Carini 1891. Jäsenyys vaikutti kotimaassakin, esim. kuningas Kaarle XIV Juhanan patsaan paljastustilaisuudessa luetun runon oli kirjoittanut ”Omoronte Alissio, solto custode dell’Arcadia”. Skulptören B. E. Fogelbergs papper, GUB.

<sup>810</sup>Zeitler 1992, 17. Maisemaihannonnin kontekstista ks. Copley – Garside 1994.

<sup>811</sup>Walter Runebergin päivämätön runoluonnos, 3.7.2., II.3., WRS, HLA/ SLS.

ihanteellisempaa, vielä ”kauniimpaa” ajan käsitysten mukaisesti. Kuvitteellisia sympaattisia paimenia, suloisia karitsoja, köyhiä mutta kauniita äitejä sylilapsineen tai todellisuutta rehevämpiä puita ja vielä raunioituneempia raunioita lisättiin tarpeellisiin kohtiin maalauksiin luomaan ideaalimaisema – maisema, joka tuntui oikealta ja miellytti ajan esteettistä tajua paremmin kuin usein liian yksitoikkoinen ja tavanomainen ”oikea” maisema.<sup>812</sup>

Parroittuneet, palavasilmäiset rosivot olivat sopivia tunnelman dramatisoijia, ja pian kaikissa eurooppalaisissa taidekokeelmissa oli oma ”Rosa-kopionsa” tällaisesta ideaalisesta italialaismaisemasta. Juuri ryöväritematikka viehätti aikalaisia niin suuresti, että romanttiset rosivot omaksuttiin korkeakulttuuriin laajemminkin: taiteilijat ja kirjailijat kuuluivat pitkälti samaan yhteisöön, joten oli luonnollista, että maalaustaiteesta ryövärit siirtyivät kirjallisuuteen. Kirjallisen rosvoinnostuksen merkkimies oli Friedrich Schiller, joka esikoisteoksellaan *Rosvot (Die Räuber, 1781)* herätti kaikki sorron vastustajat ja vapauden kaipaajat. Vaikka jo aikalaiset ymmärsivät, että rosvoja ei todellisuudessa ollut joka kulmassa ja puun takana Italiassakaan, kyseessä oli monin tavoin itsesuggestio: vapaina yhteiskunnan velvoitteista ja arjen raskaudesta elävät ryövärit symboloivat riippumattomuutta myös porvarillisesta arvomaailmasta ja sen konventioista.<sup>813</sup>

Roistokuvaukset myös kiihottivat miellyttävällä tavalla jännitystä kaipaavien romantikkojen mielikuvitusta, eivätkä kotimaahan kirjoittavat taiteilijat ainakaan vähätelleet roomalaisrosvoja.<sup>814</sup> Rosvojen renttusymboliikka lisäsi piilotajuisesti myös roomalaisessa taiteilijayhteisössään elävien taiteilijoiden gloriaa, sillä he edustivat pitkälti samaa vapautta ja itsenäisyyttä ympäröivästä yhteiskunnasta kuin rosivotkin – eräänlaisia sovinnaisuuksien lainsuojattomia kummatkin.<sup>815</sup> Taiteilijoiden veljeskunnan voidaankin nähdä muodostaneen taiteilijoiden mielissä eräänlaisen utopistisen yhteiskunnan, jossa elettiin taiteilijaidentiteetin ehdoilla, ja jossa oli vaikeata hyväksyä ulkopuolisia vaatimuksia tai sääntöjä.<sup>816</sup>

---

<sup>812</sup> Vrt. Ehrensvärdin kuolematon kritiikki yksitoikkoista roomalaismaisemaa kohtaan: ”Kaikista tšekäläisistä seuduista mikään ei ole niin ruma kuin Rooman ympäristö, mutta se muuttuu kauniiksi jos sitä verrataan Turun ympäristöön”, Ehrensvärd 1786. Mm. Alexander Lauréus mainitsee luonnossa näkemensä maisemien muistuttavan häntä Salvator Rosan maisemista, Alexander Lauréuksen kirje C. J. Fahlcrantzille 22.12.1820 Rooma, Stjerschantz 1914, 223. 1800-luvun kauneuskäsityksistä ja ”oikean” sekä ”hyvän” taiteen ominaisuuksista, taiteen ”kauneus-postulaatista” mielenkiintoinen aatehistoriallinen analyysi on Büttner 1990. Maisemamaalauksen eri suuntauksista ja konventioista 1800-luvun alkupuolen Italiassa ks. Boime 1993; Keinänen 1986; Stjerschantz 1914, 122–123.

<sup>813</sup> Rosvoromantiikasta ja sen vaikutuksesta kirjallisuuteen ks. Hirn 1941, erit. 55–56, 75–85; yleisesti mielikuvista myös Brill 2003.

<sup>814</sup> Italialaisrosvoja selvästi myös liioiteltiin kirjeissä kotiin, sillä ne olivat sopivaa eksotiikkaa, jolla kelpasi kauhistuttaa siskoja ja äitejä kaukana kotona. Ks. erit. Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 23.5.1872, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>815</sup> Kuvataiteilijat innoittivat muita myös oman elämänsä esimerkillä, ja monet pohjoismaalaiset kirjailijat käyttivät roomalaistuneita taiteilijoita esikuvinaan teoksissaan, kuten Bergsøe Thorvaldsenin aikalaista Carl Holbechiä suositussa kirjassaan *Fra Piazza del Popolo* (1866); Nordhagen 1981, 70.

<sup>816</sup> Ks. esim. Morowitz – Vaughan 2000.

## TAITEILIJAN ELÄMÄÄ

Taiteilijoiden elämä Roomassa erosi huomattavasti Suomessa ja Pohjolassa totutusta, vaikka ammatillisesti arki oli monin tavoin samanlaistakin. Roomassa taiteilijoiden oli nopeasti, käytännössä heti juna- tai hevosvaunuista astuttuaan, otettava kantaa siihen, millaisia taiteilijoita ja millaisia roomalaisia he olisivat. Mentoringin, asuinpaikan, elämäntyylin ja läheisimpien ystävien valinta suuntasi osaltaan uuden identiteetin muodostumista. Taiteilijayhteisön voimakkaan kollegiaalisuuden vuoksi sen jäseneksi oli helppoa päästä, mutta yhteisön sisäistä dynamiikkaa ohjasivat erilaiset kirjoittamattomat lait ja varsin vahva osallistumisen velvoite. Roomassa ei ollut helppoa vetää rajaa työnteon ja huvitusten välille, niin sulassa sovussa arki ja juhla limittyivät toisiinsa taiteilijoiden elämässä.<sup>817</sup> Elämän eri puolia elettiin myös samojen ihmisten kanssa samassa yhteisössä, joka suomalaistaiteilijoille oli hyvin selväpiirteisesti rajautunut Roomassa asuvien pohjoismaalaisten piiriin.

Samaan aikaan katolisen Välimeren maan tavat ja perinteet, uskonto ja taikausko, ruokakulttuuri ja luonto loivat väistämättä uudenlaiset puitteet elämälle Roomassa. Taiteilijat eivät kuitenkaan pitäneet uusia tapoja liian erikoisina tai ahdistavina, eikä erityistä epäluuloa vierautta kohtaan tunnettu – ainakaan siitä ei kirjoitettu kotimaahan. Ennemminkin suomalaistaiteilijat tuntuvat sopeutuvan hämmästyttävän hyvin roomalaiseen elämänmenoon, jossa suurimpia vastoin käymisiä aiheuttivat oikeastaan vain rahapula – vanha tuttu jo kotimaasta –, liian kuuma tai kylmä sää sekä sairastumiset. Koettelemusten vastapainona roomalais-tuneita taiteilijoita kannatteli toisaalta vahvoin sitein yhteen liittynyt toveripiiri. Eri kansallisuuksista eri tavoin koostuneet taiteilijayhteisöt viettivät Roomassa so-puisaa rinnakkaiseloa, jossa yksittäisten taiteilijoiden avunanto, sydämellisyys ja toveruus ajoivat useimmiten kilpailun ja kateuden edelle.

---

<sup>817</sup> Nordhagen 1981, 113.

*”Tack för sist i Rom!”*

*Hunna på vår färd i Söder  
Fram till Konstens helgedom,  
Tog Du mot oss såsom bröder,  
Gaf oss Sverge midt i Rom.  
Hemmets drag och hemmets seder,  
Nordiskt kraft och tro och heder  
Togo mot vår Svenska flock  
Mellan Gudars marmorblock.*

*Och en port vid Babuina  
Gästfri öppnades för oss.  
Oden sågo vi der skina  
Och Apollo med sitt bloss.  
Skald i marmor! Glans för Norden!  
Tack för sist på södra jorden!  
Tack för hvad Du der oss var,  
Mästare och Vän och Far!*

TILL BENGT FOGELBERG den 19 Juli 1845

## KAIKKIEN KANSOJEN KAUPUNKI – KANSAINVÄLINEN IDENTITEETTI?

Kotimaassaan aikansa arvostetuimmalle kuvanveistäjälle Bengt Erland Fogelbergille kirjoitettiin oheinen runo hänen Ruotsiin paluunsa kunniaksi.<sup>818</sup> Runo kuvastaa niitä monipuolisia rooleja, joita pohjoismaisella taiteilijalla oli 1800-luvulla Roomassa: hän oli kaupunkiin saapuvien maanmiesten opas, opettaja, ystävä – jopa isään vertautuva suojelija. Hän antoi kotoaan turvaa vieraan todellisuuden kohtaaville Pohjolan pojille, joille kotimaan luotettavat tavat ja piirteet keskellä Roomaa tuntuivat lohdullisilta. Vieraanvaraisuus, taiteen ”pyhän” maailman esitteleminen ja – ”voimakas” pohjoismaalaisuus olivat ne piirteet, joita vieraat eniten arvostivat roomalaistuneessa taiteilijassa. ”Kiitos viimeisestä Roomassa” -runo kuvaa osuvasti sitä maailmaa, miljöötä ja niitä käsityksiä, joiden piirissä myös suomalaistaiteilijat elivät Roomassa 1800-luvulla, henkisesti kahden kulttuurin, Rooman ja Pohjolan, välimaastossa.

Rooma saattoi muodostua taiteen todelliseksi ideakeskukseksi 1800-luvun alussa, kun eri puolilta Eurooppaa kaupunkiin hakeutuvat taiteilijat toivat mukanaan uusia aatteita, jotka Roomassa kohtasivat parhaimmat perinteet – siten

---

<sup>818</sup> Skulptören B. E. Fogelbergs papper, GUB.

Rooma tarjosi elinvoimaisen kasvupohjan uudelle taiteelliselle kehitykselle.<sup>819</sup> Taiteella ja kulttuurielämällä oli monia kasvoja kaupungissa, jossa monet eri kansallisuudet viihtyivät rinnatusten.<sup>820</sup> Roomaa kaupunkina pidettiin tavallaan omana maanaan, sillä se oli aivan erilainen suhteessa muihin maihin, valtioihin tai kaupunkeihin, samoin roomalaiset ja roomalaisuus olivat aivan erilaisia kuin muut kansallisuudet tai kansakunnat.

1700–1800-lukujen vaihteessa taiteilijoiden keskuudessa Roomassa korostui ammatillinen yhteys eikä kansallisuudella ollut suurta merkitystä. 1800-luvun mitaan, kun Italiassa ja Roomassa alkoi Napoleonin sotien jälkeen nousta nationalistisia aatteita, myös taiteilijoiden keskuudessa kansallinen ryhmittyminen muuttui näkyvämmäksi. Eri taiteilijaryhmistä alettiin myös puhua ensisijaisesti kansallisuuteen viitaten, toisin kuin aiemmin.<sup>821</sup> Vaikka vuosisadan jälkipuoliskolla Euroopassa oli Rooman kanssa kilpailevia taidekaupunkeja, jotka myös alkoivat houkutella kansainvälisiä taiteilijoita, raportoi saksalainen taidelehti *Kunstblatt* vuonna 1845, että Roomassa oli 405 ulkomaista taiteilijaa. Suurin ryhmä olivat saksalaiset, joita oli 158. Pohjoismaista oli 51 tanskalaista sekä 15 ruotsalaista ja norjalaista. Samaan aikaan italialaisia taiteilijoita oli Roomassa 542.<sup>822</sup> Olivat luokemat määritelmiltään miten kiistanalaisia hyvänsä, ylipäättään pyrkimys näin tarkkaan luokitteluun kuvaa, miten tärkeänä ja lukijoita kiinnostavana tällaista kansallista ryhmittelyä pidettiin.

Mielenkiintoista on, miten Roomassa vuosia, mahdollisesti vuosikymmeniä eläneet taiteilijat identifioivat itsensä kansallisesti. Tunsiko Roomassa 40 vuotta asunut Bertel Thorvaldsen itsensä vahvasti tanskalaiseksi, tai puolet nuoresta elämästään ulkomailla, mistä kolmanneksen Roomassa, viettänyt Johannes Takanen itsensä suomalaiseksi – tai mahdollisesti Venäjän autonomisen suuriruhtinaskunnan kansalaiseksi?<sup>823</sup> Miten kansallisuus ylipäättään ilmeni taiteilijoille monikansallisessa Roomassa vuosisadalla, jonka aikana Euroopan kansallisvaltiot vasta muotoutuivat ja kansallisromantiikka roihusi voimakkaimmin pienen sivistyneistöpiirin sydämissä? Millaisia tuttavuuksia suomalaistaiteilijat solmivat, ja miten heidän identiteettinsä muovautui heidän Roomassa ollessaan; kuuluivatko suomalaistaiteilijat johonkin suurempaan yhteisöön, veljeskuntaan tai taiteilijatasavaltaan?

---

<sup>819</sup> Gunnarsson 2003, 46–48.

<sup>820</sup> Stig Missin mukaan tosin Rooman kansainvälisyys vaikuttaisi olleen suurinta 1700-luvulla, kun taas Napoleonin sotien jälkeen nationalismin kasvun myötä kansallisten erityispiirteiden korostamisesta tuli tyypillisempää. Ks. Miss 1992, 61. En näkisi tilannetta näin yksinkertaisena eikä käyttämäni lähteen valossa vaikuta siltä, että 'nationalismi' olisi ollut sen voimakkaampaa Roomassa taiteilijapiireissä 1800-luvun jälkipuolella kuin vuosisadan alussakaan.

<sup>821</sup> Miss 1992a, 7–8; Miss 1992b, 61.

<sup>822</sup> *Kunstblatt* 18.3.1845, Nr. 22, 92. Bobén esittämien samalta vuodelta (ilman alkuperätietoa) olevien tietojen mukaan saksalaisia oli peräti 206, tanskalaisia 31, muita skandinaaveja 18, englantilaisia 34 ja ranskalaisia 25, Bobé 1942 (III), 26.

<sup>823</sup> Roomassa oli hyvin paljon taiteilijoita, jotka elivät kaupungissa käytännössä koko elämänsä. tanskalaisyyntyisille Bertel Thorvaldsenille ja Johan "Giovanni" Bravolle tai saksalaisyyntyiselle Emil "Emilio" Wolffille tuskin oli aivan kristallinkirkasta, mihin kansallisuuteen he kuuluivat. Samoin ruotsalaiset J. N. Byström (Roomassa 1810–1848) ja B. E. Fogelberg (Roomassa 1821–1854) elivät kaupungissa suurimman osan elämästään, suomalainen Johannes Takanen 12 vuotta 35 ikävuodestaan.

Taiteilijoiden vapaata yhteisöllisyyttä Roomassa 1800-luvulla verrattiin taiteilijoiden omaan yhteiskuntaan. Sitä kuvattiin eufemistisesti ”roomalaiseksi taiteilijan tasavallaksi” – mikä oli suora rinnastus varhaisemmalle valistuksen ”intellektuellitasavallalle”.<sup>824</sup> Nationalismitutkija Eric Hobsbawmin mukaan kansakunta on mikä tahansa riittävän suuri yhteisö, jonka jäsenet pitävät itseään ”kansakunnan” jäseninä.<sup>825</sup> On kiehtovaa kehittää ajatusta roomalaisesta taiteilijatasavallasta pittemälle, ja rinnastaa kansakunta-ajatuksen mukaisesti taiteilijoiden Roomassa kokema voimakas keskinäinen yhteys ja identifioituminen alitajuisesti kokemukseksi kansallisuudesta, siis erityisesti ”taiteilijakansallisuudesta”.

Kansallisen identiteetin ja matkustamisen vuorovaikutusta tutkinut Marjorie Morgan on havainnut yksilön kansakuntakäsityksen määrittävän myös matkustaessa huomattavalla tavalla arkisten kokemusten kuten maiseman, ruoan, uskonnon ja tapojen kautta. Nämä näennäisen pienet ja mikrotasoiset ainekset voivat muodostaa valtiolähtöisiä rituaaleja ja seremonioita tärkeämmät perustat kansallisen identiteetin ymmärtämiseen. Kansallisen identiteetin rakentaminen ja rakentuminen ei tapahdu vain joinakin tiettyinä hetkinä vaan jatkumoina ja uusien merkitysten antamisena vanhoille stereotyyppioille.<sup>826</sup> Tätä ”kansallisen mielikuvaston” taustaa vasten roomalaistuneiden taiteilijoiden arkielämä ja rutiinit näyttäytyvät erityisen mielenkiintoisina analysoitaessa taiteilijoiden kokemusta Rooman kohtaamisesta ja Roomassa luodusta perustasta taiteilijayhteisöille.

## TAITEILIJATASAVALLASTA VELJESKUNTIIN

Egron Lundgren kiteytti monen taiteilijan tunnot kirjoittamalla, miten ”Rooma oli taiteilijalle enemmän kuin kukaan osasi odottaa”.<sup>827</sup> Tärkeimpänä elementtinä kaupungin taiteilijaluonteessa korostuivat elävinä kukoistavat vapaus ja veljeys. Yhtenä osoituksena taiteilijoiden keskinäisestä tasa-arvoisuudesta pidettiin arvostettujen ja asemansa vakiinnuttaneiden taiteilijoiden ystävällistä suhtautumista nuorempiin ja mitättömämpiin virkatoverihinsa: esimerkiksi sveitsiläinen Friedrich von Amerling maalasi ateljeessaan päivittäin ruhtinaita, ministereitä ja kardinaaleja, mutta piti silti joka ilta *soiréen*, jonne taiteilijatoverit saattoivat mennä ilman frakkia ja valkoisia käsineitä tapaamaan tuttuja ja seurustelemaan. Bertel Thorvaldsenin luokse sai mennä joka sunnuntai, ja hän kävi puolestaan tervehtimässä nuoria taiteilijoita näiden ateljeissa ”kuin veljiä konsanaan”.<sup>828</sup>

---

<sup>824</sup> Schoch 1992, 13.

<sup>825</sup> Hobsbawm 1992, 8–9.

<sup>826</sup> Morgan 2001, erit. 4–5.

<sup>827</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 23.8.1842 Venetsia, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>828</sup> Ks. esim. von Beskow 1833, 246–247. Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 23.8.1842 Venetsia, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB. Kiinnostavaa kyllä, ihannoidussa roomalaisessa taiteilijayhteisössä on vertauskuvallisesti paljon samaa kuin aristotelisessä ”hyvässä elämässä”: Aristoteleen mukaan ihmisillä on luonteenomainen kyky elää yhteisössä, jonka jäsenet viljelevät moraalisia ja henkisiä hyveitä ja elävät järjen ohjaamaa sosiaalista elämää. Kuka tahansa ei kuitenkaan voi päästä osalliseksi tästä hyvästä elämästä, vaan se on mahdollista lähinnä kaupunkivaltion

”Taiteilijatasavaltaa” voisi ajatella käsitteelliseksi ylärakenteeksi tai sateenvarjoksi, jonka alla Roomassa elävät ulkomaiset taiteilijat ajautuivat tai järjestäytyivät edelleen pienempiin ryhmiin ja seuroihin. Nämä yhteisöt, eräänlaiset veljeskunnat, olivat joskus kansalliset rajat ylittäviä, mutta useimmiten eivät.<sup>829</sup> Taiteilijoiden elämään Roomassa vaikuttikin väistämättä se, millainen oma yhteisö heille muodostui tai millaisiin piireihin he pääsivät. Lyhyempien välimatkojen päästä Roomaan matkustavat taiteilijat olivat siinä onnellisessa – tai näkökulmasta riippuen onnettomassa – asemassa, että he saattoivat piipahtaa lyhyemmäksi aikaa kuin tuhansien vaivalloisten ja kalliiden kilometrien päästä Pohjolasta. Siten saksalaisten ja ranskalaisten Rooman-matkoilla oli varsin erilainen leima kuin pohjoismaalaisten ”siirtolaisten” pitkäaikaisella maastamuutolla.<sup>830</sup>

Taiteilijayhteisöjä ja veljeskuntia syntyi Roomassa osittain käytännön sanelemana: eurooppalaiset taideakatemit määräsivät taiteilijoiden työskentelystä, taloudellisesta selviytymisestä ja ammatillisesta edistymisestä teosten näytteille asettamisen sekä palkintojen ja stipendien kautta. Taiteilijoiden muodostamat veljeskunnat rakentuivat sen sijaan yhteisölliselle elämäntyyliille, joka korosti kollegiaalisen ryhmän voimaa yksilön apuna kotimaan taidevaikuttajista välittämättä.<sup>831</sup> Vaikka Rooman pohjoismaainen taiteilijayhteisö ei ollut yhtä tiedostavan radikaali tai reaktionäärinen kuin vaikkapa saksalaisten veljeskunta, varsinkin tanskalaistaiteilijoiden kokoontumisessa Roomaan on tulkittu olleen tarkoituksellista akatemiasta vapautumisen symboliikkaa.<sup>832</sup>

Taiteilijayhteisöjen lisäksi Roomassa oli runsaasti myös niiden ulkopuolelle rajautuvia, mutta voimakkaasti roomalaiselämässä näkyviä kansallisia ryhmiä. Pohjoismaalaisille taiteilijoille eri kansallisuudet Roomassa merkitsivät eri asioita.<sup>833</sup> Italialaiset tunnettiin lähinnä roomalaisuuden kautta; taiteilijat eivät juuri pohtineet roomalaisten ja muiden italialaisten alueiden eroja. Rooman asukkaat loivat perustan käsityksille ja stereotyypioille italialaisista. 1800-luvulla pohjoismaalaisten suhde Italiaan vaikuttaa olleen yksiselitteisen ihaileva mutta näkemykset italialaisista hyvin ristiriitaisia.

---

mieseliitille, joka oli vapautettu materiaalisen elämän huolista ja huolehtimisesta. Erot roomalaiseen taiteilijayhteisöön ovat marginaalisia!

<sup>829</sup> Pettersson 1997, 24–33. Veljeskuntien määrittelemisen tekee vaikeaksi niihin liitetty myytnmuodostaminen. Kuka määrittelee, mitä veljeskunta merkitsee? Veljeskunnan sisäiset erot, ryhmän sisäinen ’toiseus’ ja yksilöiden erilaiset tulkinnat tekevät muuten varsin homogeeniseksi tulkittujen yhteisöjen määrittelemisestä vaikeata, ks. Rosenfeld 2000.

<sup>830</sup> Esim. William Turner viihtyi ensimmäisellä Rooman-matkallaan vain lyhyesti, mahdollisesti sen vuoksi, ettei kaupungissa ollut tuolloin aktiivista brittiläistä taiteilijayhteisöä, Powell 1987, 71. Alppien pohjoispuolisille taiteilijoille pääsyä Roomaan pidettiin ainoana mahdollisuutena kehittyä taiteilijoina, ks. esim. von Beskow 1833, 246–247.

<sup>831</sup> ’Sisarkuntia’ ei Morowitz – Vaughanin mukaan syntynyt naistaiteilijoiden keskuudessa kuten ’veljeskuntia’ miestaiteilijoiden parissa. Taiteilijayhteisöistä ja -veljeskunnista yleensäkin ks. Morowitz – Vaughan 2000.

<sup>832</sup> Constantin Hansenin maalausta *Et selskab af danske kunstnere i Rom* (1837) on pidetty tanskalaisten taiteilijoiden akatemian vastaisuuden symbolina; tanskalaistaiteilijoiden akatemiavastaisuudesta ks. erit. Ragn Jensen 1998. Hansenin taiteilijapiiristä Italiassa ks. Rohde 1977. Pohjoismaista näkökulmaa 1800-luvun taiteellisen yhdistymisliikkeen taustoihin luovat esim. Jansson 1985 ja Pettersson 2000.

<sup>833</sup> Carl Jacob Lindstömin karikatyyrit (nyk. Nationalmuseumissa Tukholmassa) eri kansallisuuksien taiteilijoista Roomassa antavat erinomaisen kuvan kansallisuusstereotyyppisoinneista pohjoismaalaisten piirissä Roomassa. Lindwall 1981, 80.

Suomen lehdistössä kirjoitettiin Kirkkovaltion asukkaiden köyhyydestä jo aivan 1800-luvun alussa. Lähinnä jonkinlaisena etäisenä kehitysmaana pidettyä, lähes pakanallisen katolisen kulttuurinsa keskellä elävää Roomaa sääliteltiin pohjoisen ”oikein elävän” hyvinvointiperiferian näkökulmasta.<sup>834</sup> Vielä 1800-luvun loppusakin Pohjolassa ajateltiin, että Italia itsessään on rikas historiastaan ja henkisistä aarteistaan, mutta sen kansa tulee aina pysymään köyhänä – kuten suomalaiset. Uskottiin, ettei Italialla ole mahdollisuuksia varsinaiseen kehitykseen, eivätkä suurteollisuus ja kansan vaurastuminen koskaan tule italialaisten osaksi.<sup>835</sup>

Vain harva suomalaistaiteilija tunsi muita italialaisia kuin omat kauppiaansa, kahvilanpitäjänsä tai mallinsa, joten aristokraattisia roomalaisia arvioitiin lähinnä vain Corson sunnuntaiajeluiden kautta, ja realistinen käsitys italialaisten elämästä tai ominaispiirteistä uupui useimmilta. Stereotypiat nälkäisestä ja tautien runtellemasta, pinnalliseen uskontoonsa turvautuvasta köyhästä paikallisväestöstä olivat yleisiä, mutta samaan aikaan aitoa kansanelämää ihailtiin ja pidettiin ihanteellisena yksinkertaisessa vaatimattomuudessaan.<sup>836</sup> Fredrik Cygnaeuksen ”Grannarne”-runo ”puolivilleistä trastevereläisistä” kuvasi lyyrisesti roomalaisia kerjäläisiä ja köyhälistöä, joiden esteetikko arveli olevan suoraan vanhojen roomalaisten jälkeläisiä.<sup>837</sup> Myyttinen antiikin jumalarten perimä toistui ”Förslag till verldseröfring”-runon säkeessä roomattarelle, maailmanvaltiattarelle:

*Romaninnor! Herrskarrätt förvärfva  
Åt en gudadrottningens gestalt  
Och en blick, som ärfvdes från Minerva –  
Utom Afrodites gördel – allt.*<sup>838</sup>

Läheisimmiksi oman yhteisön ulkopuolelta pohjoismaalaisten keskuudessa koettiin saksalaiset, joita lienee ollut koko vuosisadan ajan myös eniten ulkomaalaisten taiteilijoiden piirissä Roomassa.<sup>839</sup> Saksalaisyhteisössä ei kysytty kansallisuutta, vaan saksankielisyys riitti yhdistämään taiteilijat: siten itävaltalaisia, baltteja sekä tanskalaisia ja sveitsiläisiä pidettiin saksalaisten joukkoon tasaveroisesti kuuluvina.<sup>840</sup> Saksalaisten taiteilijoiden valtava määrä Roomassa johti siihen, että heil-

<sup>834</sup> Åbo Tidning 8.3.1809, no 19. Brandes 1893, 29.

<sup>835</sup> ”Italien är rikt, men Italienare äro fattiga; och de skola, som Runeberg sjunger om Finland, så bli.” Pontus Fahlbäckin kirje Carl Snoilskylle 7.12.1890 Capri, Bref till Carl Snoilsky från skilda korrespondenter, KBS.

<sup>836</sup> Schoch 1992, 12. Bergsøe 1881, 22–53. Brandes 1893, 4–9.

<sup>837</sup> Cygnaeus 1884, 169.

<sup>838</sup> Cygnaeus 1884, 174.

<sup>839</sup> Saksalaisten ja skandinaavien yhteydestä toisiinsa Roomassa ks. Lönnroth 1997 ja Henningsen et al. 1997. Myös saksalaisten ja Thorvaldseinin yhteyttä on tutkittu laajasti ja aiheesta on pidetty useita näyttelyitäkin, ks. esim. Parlasca 1991 ja *Künstlerleben in Rom* 1991. Saksankielisiä matkustavia oli Roomassa hyvin runsaasti myös muulta kuin kuvataiteen alalta, ks. esim. Haufe 1987.

<sup>840</sup> Geller 1952, viii. Saksalaistaiteilijoita Roomassa lienee tutkittu kaikista kansallisuuksista eniten. Laajinta perustutkimusta edustaa Noack 1907 ja Noack 1974 sekä Noackin laatimien tutkimuskorttien pohjalta luotu hakemisto *Schedarium der Künstler in Rom* tuhansista saksalaisista ja muista taiteilijoista Roomassa Biblioteca Herzianassa, <http://db.biblherz.it/noack/noack.xq?artist=^E>. Ks. myös Gellerin monipuoliset taiteilijatutkimukset kuten Geller 1947; Geller 1952; Geller 1960 ja Geller 1961. Saksalaisten kuvanveistäjien Rooma-suhteesta ks. Springer 1990 ja Nitsche 1992. Saksalaisten suhteesta 1800-luvun Italiaan yleisesti ks. Esch – Petersen 2000. Saksalaistaiteilijoiden Italia-myyttistä ks. museojulkai-

lä oli monia pienempiä ryhmittymiä. Berliiniläiset muodostivat vahvan oman joukkonsa, samoin saksit, joita Dresdenin Akatemian anteliaat matka-avustukset tukivat. Vuonna 1845 Roomaan perustettiin Deutscher Künstlerverein, joka oli avoin myös pohjoismaalaisille ja hollantilaisille.<sup>841</sup> Järjestön tarkoitus oli pitää juhlia ja näyttelyitä, tilata saksalaisia lehtiä ja ylläpitää kirjastoa sekä hoitaa kassaa taoudellisesti ahdingossa olevien saksalaisten taiteilijoiden auttamiseksi. Saksalaisilla on tulkittu olleen Roomassa enemmän nationalistista toimintaa kuin muilla kansoilla, koska Napoleonin sodat ja myöhemmin Saksan yhdistämisspyrkimykset aiheuttivat niin voimakasta kansallista liikehdintää.<sup>842</sup>

Kuuluisin saksalaistaiteilijoiden ryhmä muodostui kuitenkin taiteellisaatteellisille taustoille. Nazareenien ryhmä oli perustettu alun perin Wienissä Lukas-Bund -nimellä jo vuonna 1809 tarkoituksenaan etsiä taiteellista totuutta vanhojen ideaalien sijaan.<sup>843</sup> Vasta ryhmän saavuttua Roomaan se muuttui nazareeniksi vanhan roomalaisen nimityksen mukaan, ”*allo Nazareno*”, Jeesus Nasaretilaisen tyyliin: taiteilijat ryhtyivät pitämään pitkää Jeesus-mallista tukkaa keskijauksella.<sup>844</sup> Yhteisö asui Roomassa S. Isidoron luostariin sulkeutuneena keskittyen ihannoimansa keskiajan jäljittelyyn freskomaalausta opiskelemalla ja Dürerin piirrosjälkeä ihailamalla.<sup>845</sup>

Toinen saksalaistaiteilijoiden kokoonpano tunnettiin Ponte Mollen nimellä samannimisen sillan, antiikin *Pons Milviuksen*, mukaan. Tämä taiteilijaelämän pinnallisempiin puoliin keskittyvä piiri toivotti uudet taiteilijat tervetulleiksi Roomaan, järjesti läksiäisjuhlia pois matkustaville ja ennen kaikkea kuuluisia taiteilijajuhlita Cervaran luolilla. Pian kaikille taiteilijoille avautuneet juhlat muodostuivat roomalaista kansainvälistä taiteilijayhteisöä yhdistäviksi.<sup>846</sup> Näihin eri saksalasiin taiteilijakoulukuntiin, *Neudeutsch-religiös-patriotische Künstler* versus *Altdeutsch-gottlos-cosmopolitische Künstler*, suhtauduttiin uteliaalla kiinnostuksella, ja heidän toimiaan seurattiin Roomassa innokkaasti. Niinpä kaupunkiin saapuneita pohjoismaalaisia saatettiin kuljettaa katsomaan näitä saksalaismestareita kuin nähtävyyksiä konsanaan.<sup>847</sup>

Roomaan saapuvista matkustavaisista englantilaisia oli epäilemättä eniten, mutta heihin taiteilijat eivät juuri tutustuneet; *Milordi inglesi* tunnettiin Roomassa varsin ärsyttävänä, liian monilukuisina, liian äänekkäinä ja liian vaateliaina, jotta paikalliset ja paikallisiin samastuvat taiteilijat olisivat jaksaneet ymmärtää heitä. Tunne oli ilmeisen molemminpuolinen, sillä englantilaiset suhtautuivat puoles-

---

su ”*Deutsch-Römer*” 1988. Itävaltalastaiteilijoiden Rooma-suhteesta ks. *Artisti austriaci a Roma dal Barocco alla Secessione* 1972.

<sup>841</sup> Protokoll für Deutscher Künstlerverein, 29 November 1845, sit. Pettersson 1997, 24–33. Rooman merkityksestä saksalaisyhteisöjen koulutuksessa ks. Bloch et al. 1990.

<sup>842</sup> Ks. Pettersson 1997.

<sup>843</sup> Nazareeneista yleisesityksiä ovat esim. Gallwitz 1981 ja Piantoni 1981.

<sup>844</sup> Miss 1992b, 63.

<sup>845</sup> Zeitler 1992, 18.

<sup>846</sup> Cervara-juhlista ks. Grassi – Zangarini 1989. Miss 1992b, 67–68. F. W. Scholander kirjoitti eloisan runomuotoisen kuvauksen ”*Ur Cervarofest*” näistä kansainvälisistä juhlita, Cornell 1935, 127–129.

<sup>847</sup> von Beskow 1833, 190.

taan kielteisesti katolisuuteen.<sup>848</sup> Englantilaismatkailijat Italiassa eivät ärsyttäneet vain ulkopuolisia, vaan myös englantilaisia itseään. Byron lykkäsi omaa Italianmatkaansa kuultuaan brittimatkustavaisista: *“I wished to have gone to Rome; but at present it is pestilent with English – a parcel of staring boobies, who go about gaping and wishing to be at once cheap and magnificent.”*<sup>849</sup> Nimekkäitäkään englantilaistaiteilijoita Roomassa ei juuri tunnettu John Flaxmania ja William Turneria lukuun ottamatta. Kuningas Yrjö IV halusi kuitenkin suoda englantilaisillekin taiteilijoille paremmat olosuhteet Roomassa työskentelemiseen, joten heille perustettiin oma taidekoulunsa vuonna 1823 Via Marguttalle.<sup>850</sup> Lähteiden perusteella pohjoismaalaiset eivät olleet Roomassa englantilaisten tai heidän taidekoulunsa kanssa minkäänlaisissa tekemisissä.

Ranskalaisiakaan pohjoismaalaiset eivät Roomassa juuri tunteneet: 1700-luvun taiteilijayhteisössä ranskalaiset olivat olleet keskiössä mutta 1800-luvun mittaan he eristyivät yhä enemmän Villa Medicin akatemiaansa. Muut kansallisuudet olivat toki tervetulleita Villa Mediciin mutta ranskalaisilla ei puolestaan koettu olevan erityistä annettavaa näyttelyitään lukuun ottamatta; varsinkin ranskalaista kuvanveistoa pidettiin mitättömänä aina 1800-luvun jälkipuolelle asti.<sup>851</sup> Myöskään espanjalaisia ei käytännöllisesti katsoen koskaan mainittu taiteilijoiden kirjeissä tai muistelmissa, vaikka kansalla oli ikiaikaiset suhteet Roomaan, ja taiteilijakortteleiden ydinkin sijaitsi kirjaimellisesti Espanjalaisilla portailla.<sup>852</sup>

Lähdemaininnat venäläisistä olisivat erityisen kiinnostavia suomalaisesta näkökulmasta, mutta suomalaistaiteilijat eivät viitanneet venäläisiin Erland Stenbergin junamatkalla tapaamia tuttavuuksia lukuun ottamatta.<sup>853</sup> Venäläisillä oli kuitenkin vahva oma taiteilijasiirtokuntansa Roomassa koko 1800-luvun ajan, ja Pietarin taideakatemian 3- ja 6-vuotisilla matkastipendeillä tuettiin jatkuvasti kuvataiteilijoiden Rooman-matkoja. Venäläistaiteilijoilla oli Roomassa oma ”valvojan-

---

<sup>848</sup> Muños 1939, 19. Englantilaisia Italiassa on tutkittu paljon, mutta eniten yleisestä matkustavaisten ja *grand tourin* näkökulmasta kuten erinomaisella tavalla Black 1985, Black 1992 ja Chaney – Ritchie 1984, eikä aivan yhtä paljon taiteilijamatkojen näkökulmasta. Yksi parhaista englantilaistaiteilijoita valottavista tutkimuksista on Liversidge – Edwards 1996. Kiinnostava bibliografia briteistä Italiassa on Pine-Coffin 1974; 1700-luvun englantilaisista ja irlantilaisista matkustavaisista ks. myös Ingamells 1997.

<sup>849</sup> Lordi Byronin kirje Thomas Moorelle 25.3.1817, Venetsia, Quennell 1950, 399.

<sup>850</sup> Muños 1939, 21.

<sup>851</sup> Egron Lundgrenin kirje M. G. Anckarsvärdille 25.4.1845, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Ks. myös Miss 1992b, 61. Suomalaisista taiteilijoista Lauréus tunki nähtävästi ranskalaisia Roomassa eniten; myös Stenberg väistämättä tutustui joihinkin ranskalaisiin osallistuessaan Accademia di Francian kursseille lyhyen Rooman-oleskelunsa aikana. Esim. H. V. Bissen ehdotti pojalleen, että tämä voisi apua tarvitessaan käydä pyytämässä sitä vieressä sijaitsevasta Ranskan akatemiasta, mutta äänensävyästä päätellen ehdotus tiedettiin jo etukäteen turhaksi, Bloch 1927, 175. Augusta Hisinger olisi tarvinnut Runebergin perheeltä suosituksia ranskalaisesta perheestä Roomassa, mutta muisti sitten, että *”--jag alltid hört Eder säga att Ni knappast alls hade något umgänge bland franska familjer”*. Augusta Hisingerin kirje Walter Runebergille 15.10.1888 Helsinki, WRS, HLA/ SLS.

<sup>852</sup> Espanjalaisista taiteilijoista Roomassa yleisesti ks. Fleres 1939.

<sup>853</sup> Erland Stenbergin kirje Zacharias Castrénille 21.9.1876 München, St471/ TKK, KKA. Kiintoisa henkilöhahmo on lähinnä Saksassa ja Firenzessä asunut venäläis-suomalainen taidemaalari Wladimir Swertschkoff, jonka kanssa Fredrik Cygnaeuksen tiedetään viettäneen aikaa Italiassa vuoden 1845 aikana. Nervander 1892, 200.

sa”, joka huolehti akatemian eduista ja taiteilijoiden edistymisestä.<sup>854</sup> Rooman vahvasta venäläisedustuksesta huolimatta on hämmästyttävää, että suomalaiset hoitivat nähtävästi kaikki virka-asiansa tanskalais-ruotsalaisen konsulin eivätkä Venäjän edustajan kanssa.<sup>855</sup>

Vaikka amerikkalaisia matkusti Roomaan vuosisadan mittaan yhtä suuremmin joukoin, eivät pohjoismaalaiset mainitse heitäkään juuri koskaan.<sup>856</sup> Lähteiden perusteella suomalaisten ja muiden pohjoismaalaisten kiinnostus Roomassa kohdistui kansallisesti hyvin pitkälti ”omiin” eli hyvin yhtenäiseksi koettuun Pohjolan taiteilijakuntaan. Toisaalta pohjoismaainen taiteilijakoloniakin joutui Roomassa olemaan jatkuvassa yhteydessä ajankohtaisiin virtauksiin osana sitä kosmopoliittista ympäristöä, jota kutsuttiin Roomaan taiteilijatasavallaksi.

### *DE GENTIBUS SEPTENTRIONALIBUS*

Pohjoismaalaiset olivat oma lukunsa Rooman taiteilijaveljeskuntien joukossa. Kaukaa Pohjolasta matkustavat skandinaavit olivat huomattavasti harvalukuisempia verrattuna mannereurooppalaisiin kansoihin, mutta – tai kenties juuri sen vuoksi – Roomaan asti päätyneet pohjoismaalaiset tuntuvat aina löytäneen toisensa. Keskiajalta alkaen Roomassa olleet pohjoismaalaiset muodostivat yhteisöjä, ja 1800-luvulla kehitys jatkui yhä intensiivisempänä taiteilijoiden keskuudessa. Jo 1830-luvulla kutsuttiin tanskalaisten kesken Roomassa asuvaa yhteisöä ”roomalais-killaksi”.<sup>857</sup> Pohjoismaisista kansallisuuksista, joita 1800-luvun roomalaisessa taiteilijayhteisössä laskettiin olevan neljä – tanskalaiset, ruotsalaiset, norjalaiset ja suomalaiset – olivat tanskalaiset jatkuvasti runsaslukuisimmin edustettuina Roomassa. Ruotsalaisia oli säännönmukaisesti noin puolet tanskalaisten määrästä, ja norjalaisia sekä suomalaisia kumpaakin aina korkeintaan muutamia kerrallaan.<sup>858</sup> Tanskalaisilla itsellään oli vankka käsitys siitä, miten ”tanskalaiset ovat melko varmasti suosituin kansallisuus Kirkkovaltiossa”.<sup>859</sup> Pohjoismaisessa taiteilijayhteisössä oli ylipäätään tunne, että Roomassa skandinaavit osattiin sijoittaa Euroo-

<sup>854</sup>Venäläissiirtokuntaan kuului myös kirjailijoita, muusikoita, aristokraatteja ja muita Rooman-matkaajia. Venäläisistä Roomassa ks. erit. Lo Gatto 1971 ja Strada 1995. Kiitän fil.lis. Rainer Knapasta erityisesti roomanvenäläisiin taiteilijoihin liittyvien yksityiskohtien saattamisesta tietooni.

<sup>855</sup>Esim. Robert Stigellin passin italiankielinen käännös oli tehty Ruotsin-Tanskan konsulaatissa ja todistettu oikeaksi siellä – vaikka passi sinällään oli myönnetty keisari Aleksanteri II:n alamaiselle. Robert Stigellin passi, myönnetty 10.9.1870, italiankielinen käännös 6.11.1873, RSK, KKA.

<sup>856</sup>Amerikkalaisista Roomassa 1800-luvulla ks. erit. Vance 1989; myös Amfiteatrof 1980, Richardson – Wittman 1951 ja Brooks 1959. Amerikkalaisista kuvataiteilijoista ks. Soria 1982, Gebbia 1985 ja Crane 1972. Amerikkalainen naiskuvanveistäjä Vinnie Ream työskenteli Roomassa 1870-luvulla ja kävi myös Walter Runebergin ateljeessa. Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 19.3.1871, Runeberg 1971, 324.

<sup>857</sup>Dikter, K2.2. (26), SF.

<sup>858</sup>Tanskalaisia taiteilijoita Roomassa on myös tutkittu eniten pohjoismaalaisista, ja heistä on kirjoitettu hyvin paljon niin tieteellisiä tutkimuksia kuin populääriteoksia ja näyttelyluetteloita. Tärkeitä yleisesityksiä ovat esim. Bobé 1935–1942, Moestrup – Nyholm 1989 ja Olsen 1985. Kiinnostavia, lähinnä taidehistoriallisia tutkimuksia puolestaan ovat esim. Monrad 2003, Ragn Jensen 1998, Rohde 1982, Helsted et al. 1983 ja Henschen 1983. Tanskalaisista kirjailijoista Roomassa ks. Klem 1989 ja Hansen 1956.

<sup>859</sup>Brandes 1893, 10.

pan kartalle varsin hyvin, ja jopa pohjoismaalaisista nimistä ”vähänkään koulutettummat” roomalaiset saivat selvää.<sup>860</sup>

Vuosisadan mittaan pohjoismainen taiteilijayhteisö Roomassa muuttui rakenteellisesti: aluksi pohjoismaalaiset taiteilijat kerääntyivät tiettyjen voimakkaiden keskushahmojen ympärille, kun taas vuosisadan jälkipuoliskolla taiteilijayhteisö oli selkeämmin yhtenäinen ryhmä ilman itseoikeutettuja johtajia. Luonteva selitys kehitykselle ovat Roomaan saapuneiden taiteilijoiden kasvaneet määrät ja Skandinaviska Föreningenin perustaminen. Tanskalaisia Roomassa tutkinut Bobé on jakanut vuosisadan vielä tarkemmin kolmeen jaksoon: 1800–1845 Thorvaldsenin aika, 1845–1860 skandinavismien aika, 1860–1885 Skandinaviska Föreningenin kulta-aika.<sup>861</sup> Muiden skandinaavien osalta vastaavaan jaotteluun lienee taiteilijoiden vähäisemmän määrän vuoksi turhaa pyrkiä, mutta Skandinaviska Föreningen muodostaa vedenjakajan selvästi myös muiden kohdalla.<sup>862</sup>

Pohjoismaisia, saati tanskalaisia taiteilijoita 1800-luvun Roomassa on mahdollonta käsitellä mainitsematta kuvanveistäjä Bertel Thorvaldsenia. Thorvaldsen asui Roomassa vuosina 1797–1838 vakiintuen yhdeksi uusklassismin tärkeimmistä kuvanveistäjistä; hänen on arvioitu olleen omana aikanaan kuuluisampi muualla Euroopassa kuin omassa kotimaassaan Tanskassa. Roomassa Thorvaldsenin ympärille kerääntyi laaja piiri kansainvälisiä taiteilijoita ja matkustavia Byronia myöten. Hänen kotinsa Casa Buti sijaitsi edullisesti keskellä taiteilijakortteleita, ja siitä muodostui eräänlainen taiteilijapensionaatti.<sup>863</sup> Thorvaldsenin ateljee Piazza Barberinilla oli ihailtu näyttelytila mutta myös tärkeä opiskelupaikka Roomaan saapuville kuvanveistäjäopiskelijoille: Thorvaldsenilla on arvioitu olleen jopa noin 50 saksalaista oppilasta Rooman-aikanaan.<sup>864</sup> Taidemaalareista puolestaan C. W. Eckersberg oli varhaisimpia suuria tanskalaisnimiä, jonka Rooman-vuosista tuli esikuvallisia myöhemmille sukupolville.<sup>865</sup>

Yksi pisimpään Rooman taiteilijapiireissä 1800-luvulla vaikuttaneista tanskalaisista oli Johan Bravo, josta tuli Thorvaldsenin jälkeen tanskalaisia ja sittemmin kaikkia pohjoismaalaisia merkittävällä tavalla yhdistänyt hahmo. Jo vuosisadan alkupuolella taiteilijauransa hylännyt Bravo nimitettiin Tanskan, ja sittemmin myös Ruotsin konsuliksi Roomaan. Tässä virassaan hän hoiti kaikkia mahdollisia ja mahdottomia asioita, joita pohjoismaisen siirtokunnan elämään Roomassa il-

---

<sup>860</sup>Tosin ranskalaisia ruotsalainen lehtimies-Spada haukkui heidän olemattomasta maantiedon tuntemuksestaan, sillä he eivät pystyneet sijoittamaan ruotsalaisia mihinkään, vaan arvailivat yleensä saksalaisia ruhtinaskuntia tai venäläisiä provinssseja. Janzon 1911, 145.

<sup>861</sup>Ks. Bobé 1935–1942. Tanskalaisen 1700–1800-lukujen vaihteen taiteen merkityksestä kansalliselle identiteetille ks. Kryger 1991.

<sup>862</sup>Ks. tarkemmin alaluku ”Skandinaviska Föreningen i Rom”.

<sup>863</sup>Isäntänsä ohella Casa Butin tunnetuimpia asukkaita ovat olleet mm. saksalaiset Christian Daniel Rauch, veljekset Wilhelm ja Rudolf Schadow ja Emil Wolff sekä tanskalaiset Ernst Herman Freund ja Christoffer Wilhelm Eckersberg. Jørnaes 1992, 53–60. Ks. esim. Bobé (II), 1937, 332–342.

<sup>864</sup>Thorvaldsenista Roomassa ks. esim. Jørnaes et al. 1992, Jørnaes 1990b, Kragelund – Nykjaer 1991, Tesan 1998. Laaja katsaus Thorvaldsenin Rooman-aikaan on *Künstlerleben in Rom* 1992. Erittäin kiinnostava tutkimus Thorvaldsenin persoonasta hänen Rooman-kotinsa kirjaston kautta on Ericsson 1985. Giuliani 1991.

<sup>865</sup>Eckersbergistä ks. erit. Helsted – Henschen – Jørnaes 1983. Tanskalaistaiteilijoiden Rooma-vaikutuksesta yleisesti ks. Nørregaard-Nielsen 2005 ja *Pittori danesi a Roma nell'Ottocento* 1977.

maantui. Myös suomalaistaiteilijat asioivat aina *consule Danese-Svedese* Bravon kanssa passin uusimisesta postin hakuun.<sup>866</sup> Kaikki tunsivat Bravon ja Bravo tunki kaikki, eikä ollut asiaa, jolla häntä ei olisi vaivattu. Taideteosten rahdeista Roomassa kuolleiden pohjoismaalaisten testamenttien vahvistamisiin ja lainakassan hoitajasta yleisenä tietotoimistona toimimiseen, kaikki pohjoismaisten taiteilijoiden asiat kulkivat Bravon kautta.<sup>867</sup>

Vaikka tanskalaisilla oli tällaiset laajasti taiteilijoita ja pohjoismaalaisia yhdistävät keskushahmot Roomassa 1800-luvun alkupuolella, myös ruotsalaiset taiteilijat kokoontuivat kahden maanmiehensä ympärille. Kuvanveistäjät Johan Niclas Byström ja Bengt Erland Fogelberg olivat pisimpään Roomassa asuneita ruotsalaisia – ja tunnetuimpia kotimaassaan. Byström asui kunnostamassaan Villa Maltassa, josta tuli ruotsalaisten ja laajemmin muidenkin skandinaavien kokoontumispaikka. Byström vuokrasi talosta huoneita, joissa moni taiteilija asui vuosienkin ajan. Suomalaisista Alexander Lauréus oli Byströmin tuttavina, vaikkei ollutkaan erityisen ihastunut Villa Maltan taiteilija-*amateurien* yhteisöön.<sup>868</sup>

Byströmin jälkeen ruotsalaisten keskushahmoksi nousi Fogelberg, joka oli sekä hyvin menestyksellä taiteilija että innokas toimimaan pohjoismaalaisten taiteilijoiden hyväksi Roomassa. Hänen taiteilijakortteleiden keskellä sijainneet ateljeensa ja kotinsa Roomassa tulivat tunnetuksi monelle skandinaaville. Fogelbergiä kunnioitettiin suuresti, kuten käy hieman surkukupaisasti ilmi R. W. Ekmanin nöyrystä ja hieman huolestuneista anteeksipyyntöistä hänen unohdettuaan hyvästellä suuri Fogelberg matkustettuaan pois Roomasta.<sup>869</sup> ”Isäksi ja ystäväksi” verrattua Fogelbergiä ylistettiin maasta taivaisiin siitä vieraanvaraisuudesta, jota tämä osoitti kaikille maanmiehillään näiden vieraillessa Roomassa. Suorastaan liikuttava osoitus tällaisen keskushahmon merkityksestä on Fogelbergin Ruotsissa käynnin kunniaksi järjestetty suuri kansalaisjuhla, jonne suunniteltu hieno ohjelma sisälsi myös taiteilijalle omistetun runon ”*Tack för sist i Rom!*”.<sup>870</sup> Vastaavasti myös Fogelbergin paluu Pohjolasta takaisin Roomaan inspiroi runoilijoita: Fredrik Cygnaeus kirjoitti kahdeksansivuisen runon Fogelbergille, joka esitettiin tämän Roo-

---

<sup>866</sup> Esim. C. E. Sjöstrand joutui heti Roomaan saavuttuaan lainaamaan ”Consulilta” 50 scudia, kun matkassa oli kaikesta säästävyydestä huolimatta huvennut. C. E. Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 14.2.1860, Rooma, Sjö337/TKK, KKA. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 27.9.1875, Rooma, RSK, KKA. Walter Runebergin kirje Johan Bravolle 30.8. s.a., Brev till J. Bravo, KBK. Ks. myös Bull 1961, 114.

<sup>867</sup> Esim. Jonas Lien kirje Johan Bravolle 14.7.1872 Rocca di Papa; Vilhelm Bissenin kirjeet Johan Bravolle, Brev till J. Bravo, KBK; Carl Hartmannin kirje Johan Bravolle 25.5.1870, sit. Sørensen 1999, 960: Hartmann lähetti Bravon kautta terveisiä tanskalaistuttaviensa lisäksi Walter Runebergille. Bravo oli syntynyt vuonna 1797 Altonassa, ja hänen isänsä oli portugalilais-juutalainen; sittemmin monet hänen parhaista ystävästään olivat saksalaisia, ja hän asui yli 50 vuotta Roomassa kuolemaansa asti. Bravon oma kansallinen identiteetti lienee ollut mielenkiintoinen. Johan Bravosta ks. Testa 1993.

<sup>868</sup> Ks. molemmista ruotsalaistaiteilijoista erit. Pettersson 1998a ja Pettersson 2003. Byströmistä ks. myös Nyman 1939. Lauréuksen suhtautumisesta ks. luku ”*Fenni in Urbe*”.

<sup>869</sup> R. W. Ekmanin kirjeet G. W. Palmille 6.6.1842 Napoli ja 18.7.1842 Firenze, G. W. Palms samling, AFK.

<sup>870</sup> Ks. runo luvun alussa. Skulptören B. E. Fogelbergs papper, GUB. ”*Fogelberg har mycket anseende bland artisterna i Rom.*” Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 5.1.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB. Fogelbergista ks. myös Böttiger 1880. Ruotsalaisten taiteilijoiden Rooma-vaikutteista ks. myös *La Svezia e Roma* 1980.

maan paluun kunniaksi järjestetyssä taiteilijajuhlissa ”Aquila Nera” -osteriassa Pantheonin lähellä vuonna 1845.<sup>871</sup>

Norjalaisia ja suomalaisia taiteilijoita oli Roomassa yhtäaikaan aina niin vähän, ettei kansallista ryhmittymää olisi voinut syntyä. Silti kummallakin kansalla oli omat keskushahmons, jotka ehkä eivät niinkään keränneet ympärilleen juuri omia maanmiehiään, mutta jotka nousivat pohjoismaisessa yhteisössä kaikkien tuntemiksi ja arvostamiksi. Norjalainen kirjailija Henrik Ibsen oli Roomassa useampaan otteeseen 1860-luvulta alkaen, ja sai aina ympärilleen suuren pohjoismaalaisten ihailijoiden joukon.<sup>872</sup> Toinen huomattava norjalaishahmo Roomassa oli niin ikään kirjailija: runoilija, nobelisti (1903) ja Norjan kansallishymnin kirjoittaja Bjørnstjerne Bjørnson asui Roomassa vuosien ajan perheineen, ja tuli monelle skandinaaville siellä läheisesti tutuksi.<sup>873</sup>

Suomalaisten keskuudesta tunnetuimmaksi skandinaavien parissa nousi epäilemättä kuvanveistäjä Walter Runeberg, joka myös asui pisimpään Roomassa. Hänet mainitaan pohjoismaalaisten matkakuvauksissa useimmin, ja hänen mittava tuttavapiirinsä ja kirjeenvaihtoverkostonsa osoittavat syvällistä ja laajaa tunnettuutta käytännössä koko Pohjois-Euroopassa – nimenomaan Rooman-vuosina syntyneiden tuttavuuksien pohjalta. Monissa kaupungeissa asunut kosmopoliitti Runeberg oli muille Roomaan saapuville suomalaisille itsestään selvä keskushahmo, jonka luokse hakeuduttiin aina visiitin alussa neuvoja saamaan, mutta jonka kotona tai ateljeessa myös kymmenet ja kymmenet skandinaavit viettivät miellyttäviä seurustelutuokioita Roomassa ollessaan.<sup>874</sup> Suomalaistaiteilijoista jäi puolestaan roomalaisten mieliin parhaiten selvästi vauhdikas nuori kuvanveistäjäkaksikko, Robert Stigell ja Johannes Takanen, joilla oli laaja italialainen ystäväpiiri.<sup>875</sup>

## ME JA MUUT

Pohjoismaisella kolonialla Roomassa oli suuri merkitys jo heti tulokkaiden sopeuttamisessa – tai nykytermein jopa kotouttamisessa. Usein heti uuden taiteilijan saavuttua kaupunginportista sisälle tai laskeuduttua junasta asemalle, oli siellä jo vastassa paikalle hälytettyjä pohjoismaalaisia kollegoita.<sup>876</sup> Kirjeissä oli kirjoitettu

---

<sup>871</sup> ”Till Fogelberg” -runo. Cygnaeus 1884, 117.

<sup>872</sup> Ibsenistä Italiassa ks. erit. Dietrichson 1896; Dietrichson 1901; Bergsøe 1907; Knudtzon 1927 ja Nordhagen 1981. Norjalaisista Italiassa ks. Bonafede 1981. Norjalaistaiteilijoista varhaisimpia merkittäviä Italian-kävijöitä oli taidemaalari J. C. Dahl. Ks. J. C. Dahl i Italien 1967 ja Lødrup Bang 1987.

<sup>873</sup> Bjørnsonista ks. esim. Keel 1999. Ibsenin ja Bjørnsonin kansallismielisyydestä ks. Sørensen 1994b.

<sup>874</sup> ”–en roll i den nordiska kretsen spelade endast han [Walter Runeberg]”, Steinby 1995, 46. Ks. myös Steinby 1993 ja 1994. Steinbyllä on tosin liian vaatimaton ja yksipuolinen lähdemateriaali väitteensä tueksi, mutta oma lähdetutkimukseni vahvistaa käsitystä Walter Runebergistä nimenomaan pohjoismaalaisten parhaiten tuntemana suomalaistaiteilijana Roomassa.

<sup>875</sup> Ks. Suvikumpu 2000, 176–178. Italialaisia ystäviä pidettiin hieman epäilyttävänä muiden suomalaisten silmissä, esim. Eliel Aspelin hämmästeli Takasen ”hankkimaa omituista, perin roomalaista tuttavapiiriä ulkopuolella skandinaavisen asutuksen”. Aspelin 1888, 112. Robert Stigell kävi laajaa kirjeenvaihtoa Roomasta poismuuttonsa jälkeen ystäväpiirinsä kanssa, johon kuului parikymmentä italialaista, RSK, KKA.

<sup>876</sup> Ks. esim. Walter Runebergin päiväamäton muistilappu Petrus Nordmanille, 2.62, WRS, HLA/ SLS. Ks. tarkemmin myös luku ”Suosituskirjeitä ja ciceroneja”.

ahkerasti, keitä skandinaaveja kaupunkiin oli saapumassa. Saapuvista ja lähtevistä kerrottiin melko yhtäläisesti riippumatta siitä, tunnettiinko heidät vai ei; oli siis ylipäättään kiinnostavaa, keitä pohjoismaalaiseen siirtokuntaan Roomassa milloinkin kuului.<sup>877</sup> Tästä oli käytännön hyötyä, sillä matkustavaisten mukana kulkivat niin tiedot kuin tavarat postia tehokkaammin ja varmemmin.<sup>878</sup> Viimeistään konsuli Bravon luokse tiensä löytänyt matkailainen lastattiin neuvoilla, uutisilla ja tiedolla siitä, mistä ravintolasta pohjoismaalaiset sinä iltana löytyisivät.<sup>879</sup>

Kotoisaksi tunnettu skandinaaviyhteisö oli epämuodollinen ja sen ”jäsenyyden” saavuttamiseksi riitti käytännöllisesti katsoen ruotsin kielen taito. Tutustuttuaan yhteen pohjoismaalaiseen saattoi pitää koko yhteisöä ystävinään.<sup>880</sup> Lähteiden perusteella vaikuttaa siltä, ettei ketään suljettu yhteisön ulkopuolelle tai pidetty epäsovivana toverina, vaikka persoonallisuus- ja säätyerot saattoivat olla hyvinkin suuria. Juuri tasa-arvoisuudestaan ylistettyä yhteisöllisyyttä pidettiin niin kodikkaana, että Roomassa oli helppoa kuvitellakin olevansa todella kotona eikä satojen kilometrien päässä ”rakkaasta synnyinmaasta. Kaikki olivat kuin veljiä ja sisaria, ja se teki sanoin kuvailemattoman hyvän vaikutuksen.”<sup>881</sup> Kaupungissa oleviin skandinaaveihin viitattiin ”hyvinä tovereina” ja ”älykkäänä seurana”.<sup>882</sup>

Talvella 1862, Walter Runebergin saapuessa ensi kertaa kaupunkiin, laskettiin Roomassa olevan viitisenkymmentä pohjoismaalaista.<sup>883</sup> Piiri oli siis verrattain laaja, ja oli todennäköistä löytää joukosta useampiakin hengenheimolaisia; yksin Rooma oli omiaan yhdistämään tuntemattomatkin. Tuttavuuksia syntyi Roomassa helposti myös jo aiempien verkostojen pohjalta, kun kaupungissa kohtaavilla pohjoismaalaisilla huomattiin olevan yhteisiä tuttavuuksia. Suhteellisesti Eurooppa oli hyvin pieni: taiteilijoiden ja muiden matkustavaisten keskuudessa oli mahdollista – jopa todennäköistä – löytää jokin yhteys, vaikka oltaisiin kotoisin eri maista.<sup>884</sup>

Kansallisuutta käytettiin tarpeellisenä apukäsitteenä pohjoismaalaisten kesken. Oli tavallista, että tekemisistä ja läsnäolijoista mainittiin kirjeissä juuri kansallisuuden määritelmällä: esimerkiksi ”*en svensk arkitekt, en finsk bildhuggare*” oli tyyppillinen kuvaus mukana olleista ilman sen tarkempaa nimeämistä – korkein-

<sup>877</sup> Esim. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 27.5.1872 Rooma, RSK, KKA. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 23.10., 4.11., 13.–14.11., 24.–25.11.1863, 10.5. ja 13.9.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>878</sup> Kuvaava ote skandinaavien raportoinnista on Lina Runebergin kirjeessä Augusta Hisingerille 2.6.1870 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS: ”*Om skandinaverna intet enkom, annat än det att Falkman reser hem om par dar och att en landsman hitkommit. Denne är ingen annan än arkitekten Decker, förlofvad med Adèle Borgström. Han är mycket snäll och lärer vara begäfvad, en ofantligt stadgad ung man för resten.*” Samalla hengenvedolla saatiin kerrottua Rooman uutiset mutta myös kotimaan seurapiirijuorut.

<sup>879</sup> Ljunggren 1871, 11.

<sup>880</sup> Esim. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 27.5.1872 Rooma, RSK, KKA.

<sup>881</sup> Lauritz Priorin kirje H. P. Priorille 14.11.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>882</sup> ”–i de öfriga skandinaverna här skall du finna goda kamrater och intelligent unga män”, Frithiof Kjellbergin kirje Albert Gellerstedtille 14.10.1863 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>883</sup> Lauritz Priorin kirje H. P. Priorille 14.11.1862 Rooma, X Lauritz Priors samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>884</sup> Augusta Hisinger oli viettänyt aikaa saksalaisten Düringien kanssa, jolloin kävi ilmi, että Hisinger oli kääntänyt erään kirjan saksasta ruotsiksi. Düringit kysyivät minkä, ja Hisingerin vastattua varmana, etteivät nämä olleet koskaan kuulleetkaan kyseessä olevasta A. Steinista, nämä olivat aivan hämmästyneitä. Kävi ilmi, että hän oli sukua perheelle naimisen kautta ja asui näiden naapurissa; hänen oikea nimensä oli Grete Wolff. Augusta Hisingerin kirje perheelleen 13.10.1869 Lausanne, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

taan taiteen laji saatettiin lisätä tarkennukseksi.<sup>885</sup> Kansallisuuksiin liitettiin jonkin verran stereotypisointia tietyistä tyypillisinä pidetyistä ominaisuuksista, joskin pohjoismaalaiset *taiteilijat* nähtiin varsin samankaltaisina keskenään. Hupaisa esimerkki suomalaisten suhtautumisesta tanskalaisiin on kirjattu Lina Runebergin kirjeenvaihdossa veljensä kanssa: Fredrik Elfving, tuleva botaniikan professori, vertasi tanskalaisia Sven Dufvaan. Roomassa moniin tanskalaisiin tutustunut sisar korjasi, että tanskalaiset olivat hyvin korkealla muihin pohjoismaisiin kansoihin verrattuna – jos eivät älykkydessä, niin ainakin kehityksessä.<sup>886</sup> Tanskalaisten ”johtoasemaa” Roomassa kritisoitiinkin, ja lehtimies Spada ihmetteli muita pohjoismaalaisia määrävien tanskalaisten saavuttaman aseman syitä – päätyen heidän innokkuuteensa ja suureen määräänsä.<sup>887</sup>

Kansallisuus saattoi merkitä hyvin monenlaisia asioita. Kuten ’äidinkieli’, ei ’isänmaakaan’ ollut itsestään selvästi kansallisen identiteetin peruskivi. Osuva esimerkki kansallisuuden ymmärtämisestä on Hovingin veljesten näkemys identiteetistään. Kun Roomassa kuolleen taidemesenaatti Victor Hovingin hautakiveen ei-katoliselle hautausmaalle piti miettiä piirtokirjoitusta, halusi Walter-veli välttää heidän alkuperäisen synnyinpaikkansa, ruotsalaisen Salemin mainitsemista harhaanjohtajavana: ”--om Sverige och är vårt fädernesland är dock Finland vårt fosterland.”<sup>888</sup> Niinpä Walter Runebergin veistämään Victor Hovingin hautakiveen Roomassa on hakattu kotipaikaksi ”Wiborg, Finland”. On mielenkiintoista, että suomalaistaiteilijoilla oli hyvin vähän mainintoja Roomassa tuntemastaan kotikävystä tai kaipuusta Suomeen; toisaalta pohjoismaalaisittainkin ’isänmaata’ ja ’synnyinmaata’ kaivattiin käytännössä vain muiden kuin kuvataiteilijoiden piirissä.

Etelän ja pohjoisen erot olivat Roomassa pohjoismaalaisten matkustavaisten mielissä usein, mutta näkemykset vaihtelivat kokijasta riippuen huomattavasti. Norjalainen säveltäjä Edvard Grieg pohti pohjoismaalaista kansanluonnetta verraten sitä Roomassa näkemäänsä ja kokemaansa. Hänen näkemyksensä mukaan skandinaavit olivat luonteeltaan raskasmielisiä, joille oli tarpeellista omaksua etelän kulttuurista ja elämäntyylistä vapaampi, monipuolisempi näkemys maailman ja taiteen ymmärtämiseksi kokonaisuutena.<sup>889</sup> Ruotsalainen kirjailija Karl August Nicander päätyi matkoillaan Italiassa toistuvasti vertaamaan pohjoista etelään, ja hänen kirjoituksensa olivat täynnä viittauksia kotimaahan ja isänmaahan. Roomasta palaajan runo ”*Romfararens återkomst*” ylisti etelän ihanuutta ja siellä koettua kauneutta, mutta lopullinen totuus etelän ja pohjoisen välisestä paremmuudesta toisti paavillisen viisauden, *Ubi bene, ibi patria*, protestanttisemmassa muo-

<sup>885</sup> Esim. Severin Falkman nimesi osan ystävistään, osaa luonnehti vain muotoilulla ”*två danska artister*”, Nervander 1902, 183. Alexander Carlsson kuvaili kirjeessään tuttavaansa ”*en norрман*”, ja mainitessaan nimeltä vanhan ystävänsä, Janssonin, hän lisää tämän olevan ”*en finne*”. Alexander Carlssonin kirjeet sisarilleen 23.5.1872 ja 24.12.1877 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>886</sup> Tosin Lina Runeberginkin usko tanskalaisen palvelustyttönsä älynlahjoihin oli kovalla koetuksella, sillä Elise oli ”kovin kiltti, mutta tuntui olevan aivan toiselta planeetalta”. Lina Runebergin kirje Fredrik Elfvingille 11.5.1878 Pariisi, VII Familjen J. F. Elfving's brevsamling, WRS, HLA/SLS.

<sup>887</sup> Janzon 1911, 145.

<sup>888</sup> Walter Hovingin kirje Walter Runebergille 12.2.1878, WRS, HLA/SLS.

<sup>889</sup> Grieg 1957, 236. Pohjoismaalaisten kirjailijoiden Rooma-kokemuksia on kartoittanut Lokrantz 2001.

dossa: ”Att godt är här, men bäst är hemma vara – Och Norden seger öfver Södern vinna!”<sup>890</sup>

Pohjoismaalaisten taiteilijoiden tapaamisissa ja erilaisissa yhteistilaisuuksissa Roomassa mainitaan usein puhutun ruotsia, vaikka läsnä olisi ollut moninkertainen määrä tanskalaisia. Yleis-skandinaviskana toimi ilmeisesti käytännöllisimmin selkeä ruotsi, jota eri puolilta Pohjolaa saapuneet taiteilijat saattoivat helpoiten ymmärtää. Pohjoismaisessa yhteisössä kaikkien puhuma ja ymmärtämä kieli olikin yksi voimakkaimmin yhdistävistä tekijöistä Roomassa, sillä italiaa vain harva taiteilija osasi, saati että olisi voinut ilmaista syvempiä ajatuksiaan sillä.<sup>891</sup> Jo H. C. Andersen oli runoillut skandinaavien yhteisyydestä Roomassa nimenomaan ”yhdessä kielen mainiten”: ”I Roma knøttes atter sammen/ Eet Sprog, eet Hem os Himlen gav/ Og Broder er hver Skandinav!”<sup>892</sup>

Kieli määrittäsi siis kiinnostavalla tavalla kansalliset rajat ylittävää identifioitumista: kuten saksa yhdisti Roomassa oleskelevia laajasti Reiniltä Baltiaan ja saksalaisruhtinaskunnista Sveitsiin, oli ruotsi – tai ylipäätään skandinaviska – samanlainen side kaikkien pohjoismaalaisten välillä. Suomalaistaiteilijoiستakin ainoa ummikko oli Johannes Takanen, jonka kielitaitoa sääliteltiin jo hänen matkustaessaan Kööpenhaminaan opiskelemaan.<sup>893</sup> Myöhemmin usein kielitaidottomaksi haukuttu Takanen oppi kuitenkin suvereenisti niin skandinaviskan kuin italiankin, vaikka alussa Roomaan saavuttuaan totesikin, miten ”--täällä kun on niin monta Skandinavialaista nin ei ole täytymys oppia Italiaa.”<sup>894</sup>

Niitä harvoja norjalaisia ja suomalaisia taiteilijoita, jotka kulloinkin olivat Roomassa, pidettiin itsestään selvästi tasaveroisina jäseninä pohjoismaisessa yhteisössä, vaikkei näillä ”kansoilla” ollutkaan samaa valtiollista suvereniteettia kuin ruotsalaisilla ja tanskalaisilla. Kuitenkin pohjoismaalaisille itselleen oli päivänselvää, mitä kansallisuutta kukin edusti: norjalaisia ei sekoitettu ruotsalaisiin eikä suomalaisia venäläisiin.<sup>895</sup> Suomalaisuutta mainittiin vain harvoin varsinaisesti kansallisessa yhteydessä; taiteilijakirjeissä esimerkiksi Suomen kansalliseen tilanteeseen poliittisessa mielessä ruvettiin viittaamaan vasta vuosisadan viimeisellä neljänneksellä, silloinkin hyvin harvakseltaan.

Kulttuuristen ja historiallisten siteiden ohella muiden pohjoismaalaisten suhtautumista Suomeen ja suomalaisiin taustoittaa osaltaan skandinavismi. Pohjolas-

---

<sup>890</sup>Nicander 1863, 383–385. Jälkimmäinen Nicander-sitaatti, Lokrantz 2001, 47.

<sup>891</sup>Bergsøe 1905, 14–15. Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 5.–6.6.1876 Frascati, sit. Kortelainen 2001, 209.

<sup>892</sup>H. C. Andersenin runo skandinaaveista Roomassa 1833, Janssen 1930, 11.

<sup>893</sup>Kööpenhaminaan juuri matkustaneen Takas-”poikareppanan” täydellistä kielitaidottomuutta sääli August Bergbom kirjeessään Walter Runebergille 11.10.1867 Helsinki, WRS, HLA/ SLS.

<sup>894</sup>Johannes Takasen kirje Vilhelm Thomsenille, 8.6.1873 Rooma, Brev till Vilhelm Thomsen, KBK. Thomsenia on pidetty kaikkien aikojen taitavimpana lingvistinä, ja hän osasi sujuvasti myös suomea, joten Takanen saattoi kirjoittaa tälle tanskalaiselle tukijalleen äidinkielellään.

<sup>895</sup>Suomalaisiin viitattiin aina ennemmin ruotsalaisina kuin venäläisinä: ”Jeg har i Sommer gjort Bekjentskab men en Landsmand af Dig en Grev Snoilsky fra Upsala, det er sandt Du er jo ikke Svensk, men jeg kan ikke betragte Dig som Russer, og Du maa derfor finde Dig i at jeg seer feil engang imellem.” Tanskalaisen Henri Werlinin kirje Walter Runebergille 22.9.1863, WRS, HLA/ SLS. Suomalainen arkkitehti Jac. Ahrenberg herätettiin junan saapuessa Firenzeen iloisten tanskalaisten huutaessa: ”Hör nu herr svensk, stig upp--”. Ekellund 1943, 55.

sa iti 1800-luvulla eurooppalaisia aatevirtauksia mukaillen skandinavismien aate, jonka mukaan skandinaaviset maat kuuluivat ikaikaiselta historialliselta taustaltaan yhteen. Yhtenä ajatuksena oli myös saada liitettyä Suomi poliittisesti osaksi yhteistä Skandinaviaa.<sup>896</sup> Ideoita haettiin Saksasta, missä monet ajan intellektuellit olivat opiskelleet, ja Italiasta, missä valtiollinen yhdistymiskehitys oli meneillään esimerkillisesti. Perustava syy ruotsalaisten *risorgimento*-kiinnostukselle olikin ollut ajatus ottaa Ruotsille sama rooli skandinaavisen yhteyden luomisessa kuin Sardinialla oli Italiassa.<sup>897</sup>

Vuoden 1845 skandinavistien Kööpenhaminaan kokoontumisen yhteydessä luettu opiskelijaliberalismin keulahahmon C. V. A. Strandbergin runo *Vaticinium* tulkitsi Suomi-tunnot:

*Finland! Så jag ville ropa  
Och från eder allihopa  
Få ett svar af hjertats grund  
--  
Vår är än den finska släkten.*<sup>898</sup>

Kaikille skandinavisteille Suomi-kysymys ei ollut näin ihanteellinen, ja esimerkiksi *Aftonbladetin* toimittaja August Sohlman arvioi kirjoituksissaan suomenkielisten suomalaisten kuuluvan itse asiassa alempaan rotuun, ja uskoi näiden vajoavan aasialaiseen barbariaan ilman ruotsalaisen kansanosan johtamista.<sup>899</sup>

Skandinavismien lopullinen kriisi tapahtui 1864 Preussin vaatiessa Tanskalta Slesvigiä hyökkäyksellä Ruotsin katsoessa tilannetta passiivisena vierestä. Skandinavismi muuttui myös, kun ymmärrettiin, että mikäli aatteen haluttiin todella elävän, se piti tuoda pois akateemisesta ja poliittisesta maailmasta ja tehdä siitä kaikkien pohjoismaalaisten yhteinen kansanliike.<sup>900</sup> Parhaiten skandinavismien sannottiinkin toteutuvan Roomassa, säätyrajat ylittävässä Skandinaviska Föreningenissä: ”Är Skandinavismen der hemma en dröm, så är den deremot här full verklighet...”<sup>901</sup>

Roomassa pohjoismaalaisten taiteilijoiden kesken tunnettiin syvää Pohjolan maiden maantieteelliset rajat ylittävää yhteenkuuluvuutta ilman, että tunnetta olisi välttämättä nimetty nimenomaisesti skandinavismiksi, jolla oli liian poliittinen kaiku sopiakseen taiteilijoille. Tässä ”yhteispohjoismaisessa” hengessä Suomi laskettiin itsestään selvästi mukaan niin taiteilijoiden alati muotoaan muuttavaan

<sup>896</sup>Skandinavismien taustalla vaikutti puolestaan 1800-luvun alussa herännyt muinaisskandinaavisuuden ihailu, jonka ilmentymänä oli perustettu mm. ”Götiska förbundet” ja kannustettu taiteessakin gööttäläisten muinaisjumaluuksien kuvaamiseen. Kiinnostavia näkemyksiä kansallisen historian rakentamisesta Ruotsissa eri näkökulmista ovat mm. Stenroth 2005 ja Grandien 1987.

<sup>897</sup>Suomalaisista innokkaimpia aatteen kannattajia olivat Emil von Qvanten, joka pseudonyymillään Peder Särkilax oli kirjoittanut 1855 kuuluisan esseensä ”Fennomani och skandinavi” sekä tutkimusmatkailijana tunnettu A. E. Nordenskiöld. Ks. skandinavismista ja suhteesta Italiaan erit. Furlani 1977; yleisesti Holmberg 1946.

<sup>898</sup>Hellstenius 1997, 11–15.

<sup>899</sup>Sohlmanin teos *Det unga Finland* (1855) herätti ristiriitaisia tunteita. Elvander 1961, 368–370.

<sup>900</sup>Furlani 1977, 411–412. Tutkimuksissa on myös esitetty, etteivät Skandinavian maat välttämättä olleet erityisen yhtenäisiä ennen ensimmäisen maailmansodan päättymistä. Jansson 1998, 8.

<sup>901</sup>C. R. Nyblom, sit. Grandien 1981, 87–92.

yhteisöön kuin Skandinaviska Föreningeniin: ”I Rom kallades nemligen alla skandinaver landsmän. Det är det enda ställe, der skandinavismen är förverkligad, och der till på köpet Finland är upptaget i Skandinavien.”<sup>902</sup>

## SKANDINAVISKA FÖRENINGEN I ROM

Virallisesti vuonna 1860 perustettu Skandinaviska Föreningen i Rom -yhdistys sai toimintavaransa lähinnä Tanskan ja Ruotsin valtioilta, jotka tukivat pienillä vuotuisilla summilla yhdistyksen huoneiston vuokraa ja osa-aikaisen henkilökunnan palkkaamista; alussa konsuli Bravo johti toimintaa. Niin monet vaikutusvaltaiset pohjoismaalaiset olivat käyneet Roomassa ja perehtyneet sikäläisiin oloihin, että ymmärrystä ja poliittista tahtoa oman yhdistyksen ylläpitämiselle löytyi; hyvää tahtoa oli myös suhtautumisessa Suomeen, jonka ei tarvinnut osallistua tukimaksuihin, vaikka suomalaiset saivatkin kuulua yhdistyksen jäseniksi.<sup>903</sup> Yhdistys oli tarkoitettu kokoontumispaikaksi kaikille Roomassa käyville ja siellä vakituisesti asuville pohjoismaalaisille – käytännössä yhdistystä kansoittivat eniten kaupungeissa pisimpään asuvat taiteilijat.<sup>904</sup>

Monet tutkijat ovat tulkinneet Skandinaviska Föreningenin perustamisen liittyvän hyvin vahvasti juuri Tanskan ja Saksan tulehtuneisiin väleihin sekä poliittisiin tapahtumiin 1800-luvun puolivälin jälkeen. Kiristyneet suhteet saksalaisiin sai tanskalaiset – ja muutkin skandinaavit – hakeutumaan tiiviimmin yhteyteen toisten pohjoismaalaisten kanssa, jolloin kiinteä yhteydenpito herätti ajatuksen yhteisestä yhdistyksestä.<sup>905</sup> Väistämättä yhdistyksen perustaminen kertoo myös pohjoismaalaisten Roomassa asumisen institutionalisoitumisesta: ”roomalaisuudesta” oli tullut skandinaaveille instituutio. Samaan ajankohtaan yhdistyksen perustamisen kanssa liittyi myös skandinavismien murros. Poliittinen skandinavismi oli hiipumassa mutta kulttuuriskandinavismi puolestaan kukoisti hyvinkin vuosisadan loppuun saakka.<sup>906</sup>

Yhdistyksen perustaminen on selitetty myös käytännön syistä syntyneeksi: Roomassa oleville skandinaaveille oli tärkeitä saada jokin vakituinen tapaamispaikka ja oma kirjasto, minkä lisäksi haluttiin olla tekemisissä maanmiesten kanssa, lukea omankielistä kirjallisuutta ja tuntea taloudellista turvaa. Tutkija Lennart Petterssonin mukaan ei niinkään suuri idea yhdistyneestä Pohjolasta ajanut taiteilijoita yhteen Roomassa, vaan käytännölliset arkipäivän seikat.<sup>907</sup> Toisaalta tarkastelemalla skandinavismia nationalismina voitaisiin tulkita molempien ”syntyтари-

---

<sup>902</sup> Ljunggren 1871, 11.

<sup>903</sup> Sittemmin myös Norja tuli mukaan talkoisiin 600 kruunun vuosimaksulla. Tanskalainen taiteilija Louis Hasselriis vertasi kiinnostavasti Rooman yhdistystä Pariisin skandinaaviseen koloniaan, jonka avustaminen valtion tuella olisi hänen mukaansa aiheuttanut ikuisen taistelun ja riidan, koska sen kokoonpano oli niin heterogeeninen yhdistelmä taiteilijoita, liikemiehiä, *vagabondeja* ja turisteja. Louis Hasselriisin kirje C. R. Nyblomille 27.3.1887 Rooma, Brev till Carl Rupert Nyblom, UUB.

<sup>904</sup> Yhdistyksestä ks. Pettersson 1997; Eriksen 1997; Galschiøt 1923; Janssen 1930; Ritzau – Ascani 1982 ja Testa 1993. Tarkimmin yhdistyksen kirjastosta ks. Weilbach 1863 ja Lehn Petersen 1982.

<sup>905</sup> Ks. Bobé 1935–1942. Pettersson 2000, 32–33.

<sup>906</sup> Grandien 1981, 87–92.

<sup>907</sup> Pettersson 1997, 24–33.

noiden” limittyvän toisiinsa: arkipäivän kokemusten kautta määrittyvä kansallinen identiteetti sai konkreettisen ilmentymänsä pohjoismaisessa yhteisössä nimenomaan Skandinaviska Föreningenin perustamisessa.<sup>908</sup>

Vaikkei Rooman pohjoismainen taiteilijayhteisö etsinyt 1800-luvun jälkipuolella taiteellisia ja yhteisöllisiä esikuviaan keskiajasta asti kuten saksalaiset nazeerit, katsoi sekin menneeseen. Taiteilijoiden kulta-aikana pidettiin vuosisadan alkua, jolloin Roomassa ajateltiin olleen vielä ihanteellisempaa ja aidompaa, vielä kansainvälisempää ja yhteiselo vielä sydämellisempää ja toverillisempää. Osittain kaipuu menneeseen maailmaan ja nostalgia-ajattelu juontui vuosisadan jälkipuolen politisoitumisesta Pohjolassa, joka väistämättä heijastui myös skandinaavien taiteilijayhteisöön Roomassa. Kaupunkiin tuli jatkuvasti uusia matkustavaisia tuoreimpine tietoineen ja näkemyksineen sekä päivänpolitiikkaa huutavia sanomalehtiä, joiden uutiset eivät viikon vanhoinakaan vähentäneet niiden sanoman painavuutta. Ajateltiin, että ”ennen oli paremmin”, kun politiikka ei kuulunut taiteilijaelämään.<sup>909</sup>

#### PREUSSIN UHKA

Pohjoismaalaiset eivät välttämättä olleet suhtautuneet saksalaisiin yksinomaan myönteisesti ennen Tanskan – Preussin -sotaakaan. Martin-päivän illallisten ohjelmanumerona jo muutamaa vuotta ennen sodan syttymistä esitetty C. R. Nyblomin kirjoittama runo esitteli Skandinavian maat karrikoiden personifikaatioina, joita venäläiset ja saksalaiset saisivat uhata ilman haittaa:

*Svea: gamla pratsjuka gumman,  
-- Danmarks deilige Rige,  
--saa yndigt sett som en Pige,  
Men en Valkyrie er hun--;  
Nej, Norden har ingen fara.  
Och om det regnade Ryssar ned till oss,  
och dit Tyskar, så skulle dock vi slåss,  
tralalala,  
så det skulle spørjas här i verlden.*<sup>910</sup>

Suomalaistaiteilijat saivat Roomaan tanskalaistovereiltaan yksityiskohtaisia selostuksia Tanskan – Preussin -sodan vaiheista.<sup>911</sup> Suomessa tilannetta seurattiin kiinnostuneina, olihan kyseessä pohjoismaalainen kamppailu, jossa oli mukana myös suomalaisia vapaaehtoisia.<sup>912</sup> Roomassa suomalaiset alkoivat suhtautua

<sup>908</sup>Skandinavismista pohjoismaisena nationalismina ks. Sørensen 1994b, erit. 33–34.

<sup>909</sup>Ks. esim. Bergsøe 1881, 39–41.

<sup>910</sup>Carl Nyblomin runoluonnos ”*Mårten Gås i Rom*” 11.11.1862, 3.7.7., II.3., WRS, HLA/ SLS.

<sup>911</sup>Ks. esim. Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 16.5.1864, WRS, HLA/ SLS.

<sup>912</sup>Tunnetuimmat suomalaiset vapaaehtoiset olivat Rudolf Estlander ja Herman Liikanen, joka oli ollut mukana myös Italian yhdistymistaisteluissa Garibaldin joukoissa, ja siten tärkeä henkilö 1800-luvun roomansuomalaisille. Kotimaan sanomalehdet kirjoittivat suomalaissankareista todella ahkerasti vuonna 1864, esim. *Päivätär* kolmessa peräkkäisessä numerossaan 21.3. no. 12 ja 23.3. no. 13 sekä 2.4. no. 14, myös esim. *Helsingfors Dagblad*, *Suometar*, *Folkwännen*, *Hämäläinen*, *Åbo Underrättelser ja Oulun Wiikko-Sanomia* seurasivat suomalaisia vapaaehtoisia vuoden 1864 aikana.

kielteisesti saksalaisiin, ja esimerkiksi Walter Runeberg ylti vihassaan siihen mittaansa, että hän kutsui saksalaisia hunneiksi, ”*tyskarne de hunnerna*”. Kirjeissä kommentoitiin ahdistavaa tunnelmaa Roomassa pohjoismaalaisten parissa, jotka levottomina odottivat uutisia tilanteesta ja taisteluissa mukana olleista tuttavista.<sup>913</sup> Runebergin perheessä sotaa seurattiin erityisen innokkaasti, sillä Lorenzo Runebergiä poltteli kiivas halu osallistua taisteluun tanskalaisten puolella.<sup>914</sup> Tanskan ja Preussin sodan myötä skandinaavien sympatiat Roomassakin kallistuivat tanskalaisten puolelle, ja kun sitten Ranskan – Preussin -sota syttyi 1870, se johti pohjoismaalaisten parissa ennemmin ranskalaisympatiaan.<sup>915</sup> Jotkut kiihkoilivat, että Tanskan olisi pitänyt osallistua sotaan Ranskan puolella.<sup>916</sup> Roomalaiset suhtautuivat sotaan varsin diplomaattisesti, sillä George Brandesin kertoman mukaan oppaana Sabiniilaisvuorilla ollut munkki kertoi olevansa kotoisin Alsacesta tai Elsassista opastettaviensa kotimaasta ja kielestä riippuen.<sup>917</sup>

Taiteilijoiden tapaamispaikkoina olivat olleet lähinnä kahvilat ja *osteriat*, mutta perustamalla oma yhdistys saatiin myös luonteva keskuspaikka seurustelulle. Matkakirjallisuuden mukaan taiteilijoiden ravintoloihin eivät ”tavalliset” matkustavaiset välttämättä uskaltaneet, sillä käsitys taiteilijaelämän boheemisuudesta oli vankka, ja *osterioiden* palvelukin tapahtui lähinnä matkailijalle käsittämättömällä italialla. Päästyään siis oman yhdistyksen huomaan hotelleidensa salongeista olivat pohjoismaalaiset matkustavaiset tyytyväisiä. Siten yhdistys myös kasvoi samaa tahtia kuin matkustavien määrä Roomassa lisääntyi. Kukapa ei olisi Rooman-matkallaan kaivannut kotimaan lehtiä, kirjoja ja uutisia sekä mielenkiintoisia tuttavuuksia – siis kaikkea mitä ihminen Roomassa ollessaan saattoi tarvita.<sup>918</sup>

Kaiken seurustelun keskipiste, Skandinaviska Föreningenin huoneisto oli roomalaisessa *palazzossa*, jota nimestään huolimatta haukuttiin pimeäksi, epäsiistiksi röttelöksi. Aivan Piazza del Popolon läheisyydessä Via dei Ponteficillä sijaitseva Palazzo Correa oli käytännössä osa Augustuksen mauseoleumia, jossa järjestettiin avoimen taivaan alla myös kesäteattereita ja -konsertteja. Jäseniksi pääsivät vain pohjoismaalaiset miehet ja kirjoittautumismaksu oli hyvin vaatimaton. Suomalaiset laskettiin virallisesti pohjoismaalaisiin kuuluviksi ja siis jäsenkelpoisiksi perustamista seuraavana vuonna 1861.<sup>919</sup>

Yhdistyksen huoneisto oli varsin vaatimaton, ja se käsitti kaksi seurustelu-huonetta, kirjaston ja salongin. Huoneita koristivat satunnaiset maalaukset ja Thorvaldsenin kipsikopiot. Kodikkaan nuhjuiselta kuulostava kerhohuoneisto ei

<sup>913</sup> Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 30.-31.3.-8.4.1864 Rooma, WRS, ja Fredrika Runebergille 26.3.1864, FRS, HLA/ SLS.

<sup>914</sup> Lorenzo Runebergin kirje Walter Runebergille 16.3.1864 Helsinki, WRS, HLA/ SLS.

<sup>915</sup> Jørnaes 1990a, 86.

<sup>916</sup> Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 9.12.1870, WRS, HLA/ SLS.

<sup>917</sup> Brandes 1893, 1.

<sup>918</sup> Bergsøe 1881, 44-47.

<sup>919</sup> Inträdes-afgift och andra penningbidrag, C4 (102-106) ja Inskrivningsprotokoll F1 (3), SF. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 24.6.1872, RSK, KKA.

ollut epäsiistiydessään naisvieraiden makuun, joilla ei ollutkaan mahdollisuutta osallistua yhdistyksen toimintaan sen alkuaikoina kuin tiukasti rajattuina aikoina.<sup>920</sup> Naiset saivat tulla yhdistyksen salonki-iltoihin lauantaisin, jolloin puolestaan osa herroista erityisesti vältti siellä käymistä. Walter Runeberg suorastaan ilakoi, kun oli erehtynyt ensin päivistä ja luuli ”joutuvansa” pysymään poissa yhdistyksestä välttyäkseen naisseuralta. Hän kuitenkin havaitsi sekaannuksensa ja pääsi kuin pääsikin naisilta rauhassa viettämään iltaa yhdistykseen.<sup>921</sup>

Yhdistyksen huoneistossa Roomassa sijaitseva kirjasto muodostui alun perin kolmesta eri kirjastosta, kun ruotsalainen, norjalainen ja tanskalainen kirjakoelma yhdistettiin. Kirjaston alkuperäisin ydin oli jo 1820-luvulta periytyvä pieni kirjakokoelma, josta kaupungissa olevat pohjoismaalaiset saattoivat lainata lukemista Roomassa ollessaan. Nämä noin 100 ennen vuotta 1825 ilmestynyttä kirjaa olivat sijoitettuna milloin kenenkin kuten professori Bissenin ja monien muiden luokse. Kirjasto karttui mahtimiesten lahjoituksilla, joita toimitettiin laivoilla Tanskasta, ja Roomassa käyneiden – tai kuolleiden – pohjoismaalaisten jälkeensä jättämillä opuksilla.<sup>922</sup> Kirjasto ilahdutti roomalaistuneita skandinaaveja, sillä sen kautta oli helppoa saada hyvää lukemista.<sup>923</sup> Myös sanomalehtiä tilattiin yhdistykselle eri Pohjoismaista, sillä yksityishenkilölle lehtien posti- ja tullimaksut olivat liian kalliita.<sup>924</sup> Yhdistykseen tuli – vain viisi päivää ilmestymisensä jälkeen – pohjoismaalaisia päivälehtiä kuten tanskalaiset *Dagbladet*, *Berlingske Tidende* ja *Faerelandet*. Lehtien lukijakunta ei Roomassa ollut kuitenkaan kovinkaan laaja, sillä kiinnostus kotimaan asioihin hävisi uudessa ympäristössä varsin nopeasti.<sup>925</sup>

Seurustelutilan, kirjaston ja lehtien lisäksi yhdistyksellä oli ehdoton valtti: konsuli Bravo piti epämääräisen huoletonta kirjaa pikkuvipeistä, joita lainattiin rahan tarpeessa oleville, lähinnä taiteilijoille, yhdistyksen ”Hjelpkassasta”. Monen taiteilijan pelasti välittömältä nälkäkuolemalta tämä jo Atterbomin ja Byströmin ajoilta periytyvä apukassa, johon takaisinmaksukaan ei ollut erityisen tiukasti valvottua.<sup>926</sup> Kuitenkin suurin osa suomalaistaiteilijoista lainasi syystä tai toi-

---

<sup>920</sup>Yhdistyksen huoneistosta, toiminnasta ja tapahtumista ks. esim. Galschiøt 1923, 57–66. Dietrichson 1875, 65. Janzon 1911, 223. Ljunggren 1871, 11–14. Naisten suhtautumisesta huoneistoon ks. Grandien 1981, 12.

<sup>921</sup>Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.1.1863, WRS, HLA/SLS.

<sup>922</sup>Kuriositeettina mainittakoon, että J. L. Runebergin teoksia ei löydy yhdistyksen säilyneistä kirjaluette-loista. Liste över Bögerne i De Danskes Bogsamling i Rom, A4b (1–56), SF. Kirjastosta yleensä ks. Weilbach 1863, 1–16.

<sup>923</sup>”–här har ett bibliotek, ehuru hvarken den svenska eller någon annan litteratur der är särdeles talrikt representerad, men man finner dock åtskilligt godt och på en ort, så aflägsen från hemlandet, der man eljest föga kunde få svenska böcker, är ett sådant bibliotek en verklig skatt.” Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 6.9.1869 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/SLS.

<sup>924</sup>Esim. göteborgilaisen *Post- och Inrikes Tidningarin* kaksi näytenumeroa tulivat jo liian kalliiksi lunastaa yhtäaikaa jopa yhdistykselle tullimaksujen vuoksi, joita valtiontuesta ei korvattu. Johan Bravon kirje J. C. Hellbergille 26.1.1861, Postdirektör J. C. Hellbergs papper, GUB.

<sup>925</sup>Galschiøt 1923, 66; Ljunggren 1871, 14.

<sup>926</sup>Bergsøe 1881, 42–44.

sesta ennemmin tovereiltaan kuin yhdistyksestä;<sup>927</sup> kenties Hjelpekassassakaan ei aina ollut rahaa, kun sitä olisi tarvittu.

Vaikka lauantai-iltojen naisillekin vapaat salonkitilaisuudet eivät kaikille olleet mieleen, niihin osallistui varsin paljon väkeä. Lauantaisin yhdistyksen tiloissa järjestettiin ohjelmaa kuten konsertteja sekä viini- ja kakkutarjoilua. Ohjelma koostui yleensä kaupungissa olevien skandinaavien esityksistä, kuten ”norjalaisen neiti Munchin laulusta” tai Roomassa elävän tanskalaisen pianistin Nils Ravnkil-den soitosta, ja jopa jonglöörauksesta.<sup>928</sup> Tilaisuuden kulut katettiin keräämällä vapaaehtoisia maksuja nimilistoilla. Näillä satunnaisesti säilyneillä listoilla toistuvat säännöllisesti suomalaisista niin Walter Runeberg, Severin Falkman kuin Aline Bremerkin; samoin Henrik Ibsen, konsuli Bravo itse ja käytännössä kaikki taiteilijat sekä Rooman-matkakuvausten ja muistelmien kirjoittajat 1860–1870-luvulta. Illanvietot olivat epäilemättä mukava tapa katkaista viikon muita rutiineja.<sup>929</sup>

Yhdistyksessä pidetyt juhlat pysyivät perinteiltään samoina vuosikymmenestä toiseen. Joulupäivällisillä kaikilla oli päässään seppeleet, naisilla ruusuista, herroilla viiniköynnöksestä tai laakerista – tämän tavan on jopa epäilty antaneen inspiraation Ibsenin *Hedda Gablerin* ilmaukseen ”viininlehtiä hiuksissa”.<sup>930</sup> Juhlia pidettiin milloin mistäkin syystä kuten kaupunkiin saapuneiden tai sieltä lähtevien kunniaksi, mutta tarkkoja tietoja on säilynyt vain satunnaisista illanvietoista, joihin suomalaiset osallistuivat varsin aktiivisesti.<sup>931</sup> Suomalaisten aktiivisesta osallistumisesta pohjoismaiseen seuraelämään osoittaa myös heihin kiinnitetty huomio illanvietoissa. Usein yhdistyksen juhliin kirjoitettiin runoja tai lauluja, joissa esiteltiin roomalaista elämää mutta aina myös Pohjolaa. Runoihin alkoi tulla 1860-luvun puolivälistä alkaen mainintoja myös suomalaisista, ”joiden toivo jaettiin pohjoismaalaisissa sydämissä”, kuten tanskalaisen Carl Andersenin runoluonnoksessa ”*For Norden*”:

*Kan Du kjende hiint Land, hvor en Drapa fik Klang,  
Som for Verden har været dets Tolk  
Og har vidnet, det hørte til Norden engang?  
Send en Hilsen til Runebergs Folk!*

*Lad Din nærmeste Tanke faae Rum i Dit Raab,  
Saa hver Finne det grant maa forstaae!*

<sup>927</sup> Esim. Robert Stigell oli kroonisesti velkaa Johannes Takaselle. Ks. esim. Robert Stigellin kirjeet Johannes Takaselle 23.8. ja 6.12.1876 Helsinki, 16.2.1877 sekä 7.5. ja 11.5.1878 Pariisi, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>928</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 30.1.1863 Rooma, SLS. Saatettiin myös laulaa yhdessä tunnettuja pohjoismaisia lauluja kuten Bellmanin *Hvila vid denna källa* ja *Fäder Berg i hornet stöter*. Augusta Hisingerin päiväämätön [joulou 1869 / 1870] kirje perheelleen Roomasta, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>929</sup> Handlingar rörande De Danskas Bogsamling i Rom, A4a (25–30), SF. Satunnaisesti säilyneitä listoja ei ole juurikaan 1870-luvulta, mikä rajoittaa mahdollisuuksia löytää suomalaistaiteilijoiden nimiä. Samoin esimerkiksi C. E. Sjöstrand ei selvästi ehtinyt mukaan yhdistyksen viralliseen toimintaan, mutta hänes-tä on kuitenkin säilynyt valokuva skandinaavitaiteilijoiden keskellä Roomassa, Bobé (III) 1942, 45.

<sup>930</sup> Nordhagen 1981, 70.

<sup>931</sup> Suomalaisista yhdistyksen illanvietoissa viihtyivät useimmin Walter Runeberg perheineen, Aline Bremer ja Severin Falkman. Ks. esim. A4a (31), F1, SF.

*At der elsker hans Minder og deles hans Haab,  
Hvor de nordiske Hjerter mon slaae!*<sup>932</sup>

Koko 1800-luvun ajan tanskalaisia, ruotsalaisia ja muita pohjoismaalaisia yhdisti Roomassa voimakkaasti joulunvietto. Etelän lämmössä, kaukana pohjoisen valkeasta joulusta syntyi pakottava tarve viettää tätä vuoden perinteisintä juhlaa tradiitioiden mukaan kokoontumalla yhteen ja syömällä mahdollisuuksien mukaan myös pohjoisen perinneruokia. Ennen Skandinaviska Föreningenin perustamista kokoonnuttiin jonkun taiteilijan luokse, missä nautittiin yhteinen jouluateria puuroineen päivineen, kohotettiin maljoja Ruotsille ja Tanskalle sekä aistittiin vanhojen Pohjolan jumalien kadehtivan roomalais-skandinaavista jouluiloa. Käsi kädessä vierustovereiden kanssa tunnettiin, miten veri oli sama molemmin puolin Öresundia. Kotimaan sukuyhteisöstä erossa olevat taiteilijat hakeutuivat Roomassa joulunviettoon korvaavan ”heimonsa” pariin.<sup>933</sup>

Skandinaviska Föreningessä joulua vietettiin samoin perintein, ja osallistujia saattoi olla jopa puolensataa. Joulujuhlaa valmistelemaan valittiin vuosittain erityinen joulujuhlakomitea, johon Walter Runeberg valittiin heti Roomaan saavuttuaan.<sup>934</sup> Juhla oli muodollinen aina plaseerauksia myöten, mutta tunnelma lämmin ja hellämielinen.<sup>935</sup> Yhdistyksen huoneisto oli koristeltu kauniisti, ja milloin mistäkin puulajista keksityn joulukuusen alle oli sijoitettu jokaisen osallistujan mukanaan tuoma pieni paketti. Joulupuurojen ja italialaisittain sovellettujen perinneherkkujen kyytipojaksi laulettiin kaikkien tuntemia joululauluja.<sup>936</sup>

Vauhdikkaan kuvauksen yhdistyksen joulujuhlasta tarjoili biologi-kirjailija Vilhelm Bergsøe, jonka mukaan vaatimattoman ruokatarjoilun pelasti grottaferratilainen hyvä ja riittoisa viini, joka avasi läsnäolijoiden kielenkannat ja selvitti ajatukset. Taiteilijakillan tapoihin kuului, että sitä, jonka kanssa haluttiin juoda malja, heitettiin leipäpalalla. Mukana oli kuitenkin niin paljon osallistujia ja pöytä oli niin suuri, että leipäpalojenkin täytyi olla riittävän suuria osuakseen. Kun Bissen halusi juoda maljan salin toisessa kulmassa selin istuvan parhaan ystävänsä ja ateljeetoverinsa Runebergin kanssa, joutui hän heittämään kokonaisen ranskanleivän varmistukseksi tämän huomion. Vaikka Bissen tunnettiin hyvänä heittäjänä, päätyi leipä osumaan erääseen tanskalaiseen upseeriin. Taiteilijat vetäytyivät paheksunnan pelossa pöydän alle turvaan, mutta arvovaltainen tanskalainen nousi hiltitysti todeten, että tunnelma alkoi nyt kohota korkeammalle kuin henkilökunta toivoikaan. Todelliseksi symposioniksi muuttunut juhla päättyi iloisissa tunnelmissa, ja suurin osa läsnäolijoista osallistui vielä yölliseen messuun S. Maria Maggioren kirkossa.<sup>937</sup>

<sup>932</sup> Runon tarkoituksena on todistaa suomalaisille, miten heidän asiansa on koko Pohjolan yhteinen. Carl Andersen, päiväämätön runoluonnos *For Norden*, melodia *Vikingabalk*, 3.7.6., II.3., WRS, HLA/ SLS.

<sup>933</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 5.1.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB. Joulunvieton merkityksen muutoksesta 1800-luvulla ks. Salmi 2008, 72–73.

<sup>934</sup> Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 12.–15.12., 19.–23.12. ja 26.12.1862 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>935</sup> Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 16.12.1864, WRS, HLA/ SLS.

<sup>936</sup> Esim. Robert Stigellin kirjeet H. J. Stigellille 25.12.1872 ja 12.1.1874 Rooma, RSK, KKA.

<sup>937</sup> Bergsøe 1905, 44–49.

Joulunvietto Skandinaviska Föreningenissä muodostui lukuisten romantisoitujen, eri pohjoismaisissa sanomalehdissä julkaistujen lehtikirjoitusten ja matkakertomusten myötä vuosien mittaan jopa teennäiseksi, kun myyttisistä perinteistä oli pidettävä kiinni. On havaittavissa, että varsinkin pitkään Roomassa asuneet alkoivat vieroksua yhdistyksen maneereja, ja illanvieton epäaitoutta.<sup>938</sup> On myös ilmeistä, että pitkään Roomassa asuneet poikamiestaiteilijat alkoivat pitää yhdistyksen tunnelmaa ennen pitkää ennemmin tukahduttavana kuin inspiroivana. Tietty sovinnaisuus, vanhoillisuus ja yllätyksettömyys liittyivät yksilöllisempien ja boheemisempien taiteilijoiden mielikuviin seurustelusta Skandinaviska Föreningenissä.<sup>939</sup>

Rooman yhteisöllinen pohjoismainen seuraelämä ei miellyttänyt kaikkia, ja selvää on myös, etteivät kaikki voineet tulla toimeen kaikkien kanssa. 1880-luvulla, hyväntahtoisen konsuli Bravon jo kuoltua, Skandinaviska Föreningenissä kerrottiin olevan niin suuria ristiriitoja, että kaikesta päädyttiin tappelemaan kuin pienet lapset.<sup>940</sup> Kriitikot syyttivät skandinaaveja myös eristäytymisestä italialaisesta arjesta, ja totta onkin, etteivät monet pohjoismaalaisista olleet kertaakaan monivuotisen Rooman-oleskelunsa aikana käyneet italialaisessa kodissa tai tutustuneet kunnolla yhteenkään italialaiseen. Aktiivinen seuraelämä oli myös vaativaa, varsinkin sesonkiaikoina, jolloin matkustavaisia tuli ja meni joukoittain: juuri kun ehti ystäväystä uusien ihmisten kanssa, nämä jatkoivat jo matkaansa eteenpäin koskaan palaamatta.<sup>941</sup> Yksinkertaisille illanvietoille ja rauhallisille keskusteluille ei riittänyt tilaa tai aikaa, jos otti perinteisen seuraelämän vaatimukset vakavissaan.<sup>942</sup>

Norjalainen historioitsija P. A. Munch kirjoitti, miten kuvitelma ulkomaalaisten elämästä Roomassa perustui lähinnä tanskalaisten taiteilijoiden painetuille matkakertomuksille, jotka eivät kertoneet ”totuutta vaan olivat naiiveja, vääristeleviä ja affektoituneita”. Esimerkkinä Munch käytti H. C. Andersenin *Improviseatørenia*, joka oli hänen mielestään aivan todenvastainen, ”kuin sokea puhuisi värien nyansseista”.<sup>943</sup> Munchin oma elämänpiiri oli varsinkin kuvataiteilijoista hyvin poikkeava; Vatikaanin arkistoissa tutkimustaan tekevä historioitsija ei pitä-

<sup>938</sup>”*Jule i föreningen erbjuder enligt all beskrifning ingenting lockande men man måste väl för skams skull titta in der på en stund.*” Fredrik Runebergin kirje Fredrika Runebergille 18.12.1874, FR5; Augusta Hisingerin kuvaili joulunviettoaan Runebergeillä haluamatta edes verrata sitä Skandinaviska Föreningenin juhlaan, josta kuka hyvänsä voi lukea Berlingske tidenden kirjeenvaihtajalta. Augusta Hisingerin päivämätön [joulukuun 1869 / 1870] kirje perheelleen Roomasta, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/SLS. Ks. myös Walter Runebergin kirje F. V. L. Bentzenille 30.12.1868 Rooma, WRS, HLA/SLS. Kommentit vertautuvat kiinnostavalla tavalla yksityisen ja julkisen tilan funktioihin sekä lehdistön politisoimaan julkiseen elämään yksilötasollakin 1800-luvulla. Ks. Salmi 2008, 72–79.

<sup>939</sup>”*Om aftonen ha vi kommit öfverens om att vara tillsammans och gå vi således ej i ”föreningen” där det är bara främmande och fan så tråkigt.*” Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 24.12.1877, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>940</sup>Lilly Tikkasen kirje Walter Runebergille 6.2.1888 Rooma, WRS, HLA/SLS.

<sup>941</sup>Ks. esim. Alexander Carlssonin kirjeet sisarilleen 15.12.1872 ja 15.12.1875 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>942</sup>”*Vi -- lefva på sednare tider något med i världen och äro ibland trötta i anledning deraf, skulle önska att vi hade Eder här och kunde prata och läsa samman om aftnarna, tänk nu!*” Walter Runebergin kirje F. V. L. Bentzenille 30.12.1868 Rom, WRS, HLA/SLS.

<sup>943</sup>P. A. Munchin kirje rouva Josephine Rollille Genzanosta 2.9.1859, Larsen-Naur 1901, 132–135.

nyt ravintolaelämästä eikä seurustelusta suurissa kovaäänisissä seurueissa.<sup>944</sup> Historioitsijalta jäi ymmärtämättä, etteivät taiteilijat tulleet Roomaan päämääränään ymmärtää ”totuus” Roomasta ja opiskellakseen italialaisia ihmisiä kiireestä kanta-päähän. Roomaan tultiin elämään ja oppimaan elämästä.

Munch oli kuitenkin osittain oikeassa. Skandinaviska Föreningen tuki pelkällä olemassa olollaan nostalgiaa, kun yhdistyksen perinteiden välityksellä yhä uusille sukupolville tarjoi tarinoita ”vanhan kunnan ajan Roomasta” ja taiteilijain kaupungin kulta-ajoista. Yhdistys loi myyttejä ja vaali itse niitä. Pohjoismaalaisten yhdistyksessä ei myöskään tarvinnut tulkita ulkopuolista yhteiskuntaa, ajan ilmi-öitä tai oikeastaan reagoida juuri mihinkään ympärillä tapahtuvaan.<sup>945</sup> Kenties ky-seessä oli eräänlainen *ancien régime* viimeinen linnake: oli helpompaa vain olla kuten ”aina” oli oltu eikä liikoja politikoida tai kyseenalaistaa. Ikuinen Rooma ja tutun turvalliset skandinaavit ympärillä oli helppoa antaa ajankohtaisuudelle ja aktiivisuudelle kyytiä. Toisaalta liikenneyhteyksien parannuttua matkustavien pohjoismaalaisten määrä lisääntyi merkittävästi ja kaupungissa alettiin viipyä yhä lyhyempiä jaksoja. Kontaktien ja verkostojen merkitys muiden Roomassa asuvien kanssa menettivät merkitystään 1800-luvun lopulla – yhteydentunne ”rooman-skandinaavien” välillä alkoi hävitä.<sup>946</sup>

## TUTTAVA, YSTÄVÄ, VERKOSTO

Tuttavuuksien solmimista, ystävien löytämistä, sanalla sanoen verkostoitumista roomalaisessa taiteilijayhteisössä ei tehty vain huvin vuoksi. Ilman skandinaavisia suhteita suomalaistaiteilijoillakin olisi ollut huomattavasti vaikeampaa niin sosi-aalisesti kuin taloudellisesti. Samaan veljeskuntaan tai verkostoon hyväksyttiin kaikki pohjoismaalaisiksi laskettavat; taiteilijan ikä, taidemuoto ja äidinkieli olivat samantekeviä. Avunanto ja tuki tulivat kaikkien pohjoismaalaisten, myös muiden kuin taiteilijoiden osaksi.<sup>947</sup> Konkreettisimmillaan apua annettiin toisten sairasta-essa tai jopa kuollessa Roomassa; ajatus kuolemisenestä yksinäisyydessä vieraalla maalla oli raskas. Hautajaisjärjestelyt ja vainajan jälkeensä jääneiden asioiden hoita-minen oli hoidettava nopeasti eikä kotimaasta ehditty useinkaan riittävän nopeas-ti apuun. Myös Roomaan haudatuista vainajista kannettiin yhteisesti huolta: kaikki pohjoismaalaiset lepäsivät samalla hautausmaalla, mitä pidettiin lohdulli-sena.<sup>948</sup>

<sup>944</sup> Bobé 1942 (III), 52. P. A. Munchista norjalaisen kansallisen historian kirjoittajana ks. Sörensen 1994b.

<sup>945</sup> Myös Lewan on kiinnittänyt huomiota samaan välinpitämättömyyteen tutkiessaan ruotsalaisten kirjai-lijoiden Rooma-vaikutelmia 1800-luvulla, Lewan 1966, 301.

<sup>946</sup> Lewan 1987, 209.

<sup>947</sup> Esimerkiksi Walter Runebergin ja sittemmin myös tämän vaimon kanssa ystäväystyneet tanskalaiset Fredrik Wilhelm ja Anna Bentzen vaalivat ystävyssuhdetta loppuelämänsä ajan ”arvokkaana ja yllät-tävänä, että vielä aikuisiällä voi sellaisia solmia”. Walter Runebergin kirje Bentzeneille 23.4.[1864], Bentzen-samling, RAK. Samoin esimerkiksi Lorentz Dietrichsonin kanssa Runebergeilla oli lämpimät suhteet, joita ylläpidettiin kirjeitse. Lorentz Dietrichson, Händskriftsamlingen, NB; WRS, HLA/ SLS.

<sup>948</sup> ”Att äfven andra nordboar, landmän och danskar wärdat sig om den för dem obekante fremlingen, kunna wi ej nog högt skatta.” Walter Hovingin kirje Walter Runebergille 18.4.1876, WRS, HLA/ SLS. Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'Arte in Roman ohjelmassa on laadittu

Roomalaistuneiden taiteilijoiden käteiskassa ammotti usein tyhjyyttään, ja jokapäiväisistä menoista oli selvittävä myös silloin. Toisinaan kirpeät kauppiaat ja ravintoloitsijat velkoivat saataviaan tavallista kiivaammin, ja silloin turvaututtiin paikallisten kollegoiden apuun. Vaikka Johannes Takanen oli jättäytynyt ilmeisen tyystin Skandinaviska Föreningenin ulkopuolelle, hän tunsu Rooman pohjoismaalaiset taiteilijat hyvin ja saattoi kääntyä näiden puoleen hädän hetkellä. Pohjoismaalaisessa yhteisössä oltiin ilmeisen pitkämielisiä, sillä vaikka taiteilijatoverin olisi pitänyt jo maksaa vanha velka pois, uskallettiin pyytää vielä uuttakin lainaa.<sup>949</sup> Erland Stenberg onnistui kuitenkin hankkimaan itselleen hyvin huonon maineen lainaamalla kaikilta Roomaan saapuvilta skandinaaveilta rahaa maksamatta velkojaan koskaan takaisin. Muut suomalaiset olivat huolissaan koko kansaan kohdistuvasta huonosta maineesta, joten he maksoivat kollegansa velat miten parhaiten taisivat.<sup>950</sup>

Vanhoin ystävyysuhteita hyödynnettiin myöhemmin tiuhaan varsinkin matkustettaessa: tärkeimmistä Euroopan kaupungeista löytyi aina tuttavain, joiden luota vanha Rooman-tuttava sai taatusti yösijan ja lämpimän vastaanoton. Roomassa syntyneen ystävyyden vuoksi haluttiin myös matkustaa tapaamaan tuttavain, usein johonkin tiettyyn lomakohteeseen, kesälomille tai kylpylöihin.<sup>951</sup>

Roomasta pois matkustamiseen liittyivät myös muuttamisen hankaluudet, joissa ystävät olivat mielellään avuksi. Taiteilijoiden palatessa kotimaahansa tai jatkaessaan matkaansa lopullisesti pois Roomasta he joutuivat ratkaisemaan monivuotisen asumuksensa purkamisen aiheuttamat ongelmat. Useimmiten kaupunkiin jäävät taiteilijatoverit hyötyivät muutosta, ja varsinkin omia teoksia annettiin auliisti muistoksi tovereille kansallisuusrajojen yli. Tunnetun norjalaisen taidemaalari Janus La Courin tyhjentyessä Roomasta lähtiessään ateljeensa hän lahjoitti Lina Runebergille hienon Nemi-järveä kuvaavan maisemataulunsa.<sup>952</sup>

Roomassa solmitut ystävyysuhteet ja verkostoituminen vaikuttivat loppuelämän ajan myös suoraan taiteilijan työhön ja tilauksiin. Hyvä esimerkki on Ruotsissa suunniteltu Kaarle X Kustaan patsashanke, jonka suunnittelukilpailuun Walter Runebergkin kutsuttiin. Taiteilija vastasi solidaarisuudesta kuitenkin kun-

---

tietokanta koko ei-katolisen hautausmaan pohjoismaisista vainajista, missä tosin suomalaiset ovat suurelta osin Ruotsin kohdalla. Ks. <http://www.dkinst-rom.dk/dansk/homepage.htm> > Danmark og Italien > Den protestantiske kirkegård i Rom. Rahtz 2000.

<sup>949</sup>Johannes Takasen kirje Agnes Börjessonille 16.10.1879 [Vicolo delle] Lavandaie, Brev till Agnes Börjesson, UUB. Johannes Takasen kirje Pietro Krohnille 15.7.1877 Rooma, Brev till Pietro Krohn, KBK. Takanen itse lainasi jatkuvasti vähistä rahoistaan tovereilleen, jotka olivat huonoja maksamaan takaisin. Suomen asianhoitaja tämä piinasi, ja Robert Lydecken kirjoittikin kärttyisenä: ”Minä en ymmärrä miksi sinä lainat rahoja toisille vaikka sinulle itselle on tarvis, Wetterhoffilta vissi et ole sanut nitä lainatut 500 franckia takasin.” Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 5.10.1876, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>950</sup>Walter Runebergin kirje B. O. Schaumanille 26.9.1875 Perugia ja 12.3.1876 Rooma, Ru115 ja Ru117/TKK, KKA. ”--bildhuggar Stenberg reste härifrån i går, och det var verkeligen en lycka för oss, för han har uppå sätt och vis varit oss andra till Littet last”. Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 22.4.1876 Rooma, RSK, KKA.

<sup>951</sup>Ks. esim. Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 28.3.1867, WRS, HLA/SLS. Koko Walter ja Lina Runebergin kirjeenvaihto sopii erinomaisesti esimerkiksi tästä ystävyyden ylläpitämisestä.

<sup>952</sup>Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 10.4.1870 Rooma, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/SLS.

nioittavasti mutta kieltävästi, koska ”maassa on niin loistava kuvanveistäjä kuin professori John Börjeson”.<sup>953</sup> Runebergiä kutsuttiin usein myös asiantuntijaksi pohjoismaisiin patsastoimikuntiin ja -kilpailuihin.<sup>954</sup> Roomassa saattoi saada arvokkaita tuttavuuksia ja tukijoita myöhempää uraa ajatellen, käviväthän kaikki merkkihenkilöt Roomassa ja tutustuivat mielellään siellä työskenteleviin taiteilijoihin.<sup>955</sup> Roomassa tekemiensä velkojen ja epämiellyttävänä pidetyn luonteensa vuoksi huonon maineen taiteilijoiden parissa saavuttanut Erland Stenberg oli ehtinyt saada puolelleen merkittäviä tukijoita: suomalaiset kustantaja Oskar af Heurlinin ja arkkitehti Nestor Tallgrenin, jotka tunsivat laajasti vaikutusvaltaisia kulttuuripiirejä sekä norjalaisen professori Lorentz Dietrichsonin, joka oli hyvin korkealle arvostettu taideasiantuntija myös Suomessa. Nämä kaikki kirjoittivat Stenbergin puolesta kirjeitä eri tahoille pyrkien auttamaan tätä taloudellisesti ja myös urallaan Rooman jälkeen.<sup>956</sup>

Vaikka Rooman pohjoismaalainen taiteilijayhteisö oli kaikille kaupungissa asuville taiteilijoille tärkeä, sen sisällä oli luonnollisesti omia ristiriitojaan ja ongelmallisia henkilösuhteita – osin kuviteltuja, osin varmasti tosiakin. Juuri Erland Stenbergin tukija Oskar af Heurlin kielsi Emil Nervanderia *expressis verbis* kirjoittamasta lehtiin Stenbergin taiteellisesta kehityksestä ja menestyksestä Roomassa, ”sillä taiteilijoiden kateus on valtava, ja Roomassa se on suurempi kuin olisin voinut kuvitella.”<sup>957</sup> Samankaltaisia ajatuksia oli lähteiden perusteella vain ruotsalaisella Alexander Carlssonilla, joka katsoi muiden taiteilijoiden kadehtivan häntä lukuisten tilausten vuoksi.<sup>958</sup> Pääsääntöisesti Roomassa solmitut ystävyysuhteet nähtiin kuitenkin nuoruusnostalgian ruusunpunaisten lasien lävitse kuten koko Rooman-aika muutenkin.

”Onnellisina nuoruudenpäivinä” solmittuja ystävyksiä ylläpidettiin monin keinoin, vaikka osa tuttavuuksista etääntyi ja osan kanssa lähetettiin korkeintaan joulukortit. Monista roomalaisystävistä jäi kuitenkin elämänikäisiä ystäviä, joiden välisiä siteitä vahvistettiin nimenomaan aina roomalaisuuden kautta, muistuttamalla yhteisistä hetkistä Roomassa. Keinoina ystävyden ylläpitämiselle olivat luonnollisimmin henkilökohtaiset kirjeet ja terveisten lähettäminen tuttavien välityksellä. Hyvien ystävien kesken vaihdettiin keskimäärin kolme kirjettä vuodessa, joissa kerrottiin lähinnä uutisia yhteisistä tuttavista, lapsista ja omasta elämästä. Valokuvat, kuten suosittu käyntikorttikuvat olivat hyviä välineitä ystävyden vahvistamiseen. Valokuvia kerättiin albumeihin tai parhaat ystävät saatettiin laittaa jopa esille yhteiseen Rooma-asetelmaan – kuin kotialttarille, joka symboloi taakse

<sup>953</sup> Walter Runebergin kirje Arvid Fredrikson Posselle 1.2.1893, 2.66, WRS, HLA/ SLS.

<sup>954</sup> Esim. Uppsala Universitetskår pyysi Runebergiä juryyn Sten Sture -patsaan pystyttämiseksi, Walter Runebergin kirje ylioppilaskunnan puheenjohtajalle P. W. Adelbergille 2.1.1902 Helsinki, Skrifvelser till Studentkårens Ordförande under året 1902, UUB.

<sup>955</sup> Esim. kruununprinssi Oscar osti maalauksen Lauréukselta, Pettersson 1998a, 99, Sinisalo 2005. Vastavia ”julkkishankintoja” tehtiin monelta suomalaistaiteilijalta.

<sup>956</sup> Lorentz Dietrichsonin kirje C. G. Estlanderille 5.10.1876 München, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, He296/ TKK, KKA. Nestor Tallgrenin kirje B. O. Schaumanille 4.3.1875 Rooma, Tar17/ TKK, KKA.

<sup>957</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, He296/ TKK, KKA. KS. Runebergin ja Stenbergin suhteesta tarkemmin myös Suvikumpu 2000.

<sup>958</sup> Alexander Carlssonin kirje sisarilleen 30.1.1877 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

jääneitä, tyyppillisesti onnellisempia nuoruudenpäiviä ihanassa Roomassa, jossa ystävyyskin syntyi ikuisiksi.<sup>959</sup>

Kirjeiden ja valokuvien ohella ystävyyden siteitä vahvistettiin konkreettisesti myös kummiudella: taiteilijat olivat hyvin usein toistensa lasten kummeja, kastettiinpa jotkut lapset peräti rakkaimpien Rooman-tovereiden mukaan.<sup>960</sup> Myös käytössä uudelleen Roomassa muisteltiin siellä nimenomaan nuoruuden aikana solmittuja ystävyksiä; kauan unohduksissa olleille ystäville lähetettiinkin muistele-vasävyinen kirje. Monissa kirjeissä kerrottiin, miten tietyn paikan näkeminen Roomassa toi vanhat – eli nuoruuden – hyvät ajat mieleen, joista haluttiin muistuttaa toista. Samalla vakuutettiin, että vanha ystävyys kestää ikuisesti.<sup>961</sup> Taiteilijoilla nuoruuden muisteleminen liittyi siis käytännössä aina nimenomaan Rooman-päivien muisteleamiseen, sillä suurin osa vietti Roomassa juuri nuoruusvuosi-  
aan pätevytyessään taiteilijana. Ikääntymisen myötä muistoissa päällimmäisiksi nousevat rakkaat nuoruuden päivät antoivat siten Roomalle ja siellä eletyille kokemuksille vielä aivan erityistä hehkua.

Myös muille kuin taiteilijoille yhteiset Rooman-päivät olivat kuin käyntikortti tai suositus. Vuosienkin jälkeen oli helppoa kirjoittaa ja pyytää palvelusta tuttavalta, jolle saattoi viitata yhdessä koettuihin elämyksiin etelässä.<sup>962</sup> Juuri pientä palvelusta pyytäessään kreivi Carl Snoilsky muistutti C. G. Estlanderia, miten he tapasivat Sorrenton laulavilla rannoilla appelsiinipuun alla 16 vuotta sitten, ja miten heitä yhdisti ystäväenä myös Roomassa asunut taiteilija Severin Falkman.<sup>963</sup> Suuremmatkin palvelukset oli helpompaa esittää vetoamalla yhteisiin Rooman-päiviin, varsinkin jos tuttavuus oli etäisempää lajia. Siten Fredrik Cygnaeuksen pyytäessä Tukholman taideakatemian professorilta G. W. Palmilta kipeästi kaivatua taululahjoitusta Helsingin taideyhdistykselle, muistutti hän heti kirjeensä alussa yhteisistä Rooman-muistoista.<sup>964</sup>

Roomalaisuutta käytettiin kuten ”hyvää veljeyttä”, se oli yhdistävä tekijä ja nimittäjä, joka saatettiin nostaa esiin tarvittaessa. ”Roomalaisuudella” korostettiin

---

<sup>959</sup> Christopher Bruunin kirje Walter Runebergille 28.8.1868, WRS, HLA/ SLS. Runebergit solmivat erityisen paljon tiiviitä ystävyysuhteita muiden pohjoismaalaisten perhekuntien kanssa. Tanskalaisille Bentzeneille Runebergit olivat läheisiä läpi elämän kuten vilkas molemminpuolinen kirjeenvaihto ja Fredrik Bentzenin muistiinpanot osoittavat. Lina ja Walter Runebergin kirjeet Camilla Bentzenille; F. V. Bentzen, *Selvbiografiske optegnelser*, Bentzen 151, RAK.

<sup>960</sup> Lauritz Prior nimesi vanhimman poikansa Walteriksi parhaan ystävänsä Runebergin mukaan, ja ”muistoksi onnellisista päivistä, joista toverukset toinen toisensa rinnalla saivat nauttia taiteilijanuransa ensiaskelilla”. Walter Priorin kirje Walter Runebergille jouluna 1908, WRS, HLA/ SLS.

<sup>961</sup> Esim. Egron Lundgrenin kirjeet G. W. Palmille 7.7.1872 Perugia ja 5.12.1872 Rooma, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>962</sup> ”--Nu längta vi att få höra ifrån dig från Paris – om den nordiska målare- och skulptör kolonien derstädes, hvars bästa prydnader äro dina två landsmän Runeberg och Edelfelt. Helsingfors den förstnämnde om han ännu erinrar sig mig från samvaron i Roma för snart 20 år sedan.” Carl Snoilskyn kirje C. G. Estlanderille 13.12.1883 Dresden, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>963</sup> ”Jag har ju nu en glad visshet, att vår bekantskap som för 16 år sedan knöts vid Sorrentos sjungande stränder, under Villa Nardis orangeträd, hos dig kvarlemnade ett godt minne --Du känner naturligtvis Severin Falkman, artisten, som var samtidigt med oss i Rom.” Carl Snoilskyn kirje C. G. Estlanderille 11.11.1881 Firenze, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>964</sup> ”--jag, i ett bref af Herr Professorn hade den glädjen emottaga, jemte försäkran om vänlig hugkomst af vår gemensamma Romartid, löftet om en tafla för härvarande Konstföreningen--.” Fredrik Cygnaeuksen kirje G. W. Palmille 11.2.1856 Helsingfors, G. W. Palms samling, AFK.

lähes salaseuramaisesti aiempaa yhteyttä: kun kuvanveistäjä Frithiof Kjellberg onnittelua nimenomaan ”vanhana ystävänä ja roomalaisveljenä”.<sup>965</sup> Myös varsinaisten taiteilijapiirien ulkopuolella roomalaisuus oli kuin veljeskunta; jaetuilla Rooman-kokemuksilla oli kotimaassa erityistä merkitystä. Arkkitehti Nestor Tallgren halusi kirjoittaa maanmiehelleen B. O. Schaumanille erinomaisella italialla selvästi korostaakseen heidän kummankin kuuluvan samaan ”Rooma-puolueeseen” ja kirjailija Emil Nervander puolestaan allekirjoitti kirjeensä C. G. Estlanderille ”*Din tillgifne från Roma-tiden*”.<sup>966</sup>

Kysymys siitä, miksi juuri Rooma oli tällainen yhteinen nimittäjä, veljeyden osoittaja ja laatuvarmennus, liittyy suoraan koko Rooman-matkustamisen ja Rooman universaalien merkityksen ilmiöön. Roomalaisen taiteilijayhteisön tasarvoisuus ja muut yleisinhimilliset ihanteet välittyivät muillekin kuin vain taiteilijoille. Roomassa elettiin nuorten, innokkaiden ja lahjakkaiden ihmisten keskellä, jotka olivat tulleet Roomaan valmiina antamaan kaikkensa ja saamaan paljon. Asemalla ei ollut Roomassa samaa merkitystä kuin muualla; ”suuriksi” tulleet eivät myöskään unohtaneet olleensa pieniä. Tähän tasaveroisuuden vetovoimaan perustui osa sitä viehätystä, jota roomalaisessa taiteilijayhteisössä maistamaan päässeet eivät voineet unohtaa, ja jota muualta oli vaikeata löytää.<sup>967</sup>

## KANSALLISUUTENA TAITEILIJAJYHTYKSI

Vuosisadan alkupuolella taiteilijat Roomassa liittyivät kansainväliseen taiteilijayhteisöön, johon identifioitiin ammatillisesti, taiteilijan statuksen ja kollegiaalisuuden kautta. Vuosisadan jälkipuolella kieli alkoi yhdistää roomalaistuneitakin taiteilijoita: pohjoismaalaiset taiteilijat etsiytyivät entistä enemmän toistensa seuraan suureksi skandinaaviseksi yhteisöksi. Kansallistunteeseen vertautuva yhteisyyden kokemus ja eron tekeminen muihin kansoihin alkoi toteutua Rooman pohjoismaisessa taiteilijayhteisössä. 1800-luvun jälkipuoliskolla. Lähinnä yhdistelmä pohjoismaalaisuutta ja taiteilijan ammatillista statusta muodosti sen identiteetin Roomassa, jonka suomalaistaiteilijat omaksuivat. Siinä missä ensimmäisenä suomalaisena kuvanveistäjänä pidetty Eric Cainberg oli 1800-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä nähtävästi eniten tekemisissä saksalaisten ja italialaisten taiteilijoiden kanssa, ei Walter Runeberg seurustellut 1860–1870-luvuilla juuri muiden kuin pohjoismaalaisten kanssa. Pohjoismaalaisuus oli todellinen oma kansallinen identiteettinsä Roomassa, ja ”roomalaisuus” oli puolestaan elämänikäinen veljeskunta. Pohjoismaalaiseen roomalaisveljeskuntaan kuuluttiin automaattisesti, mi-

<sup>965</sup>”*Romerbroder*”. Frithiof Kjellbergin päiväämätön [1879] kirje C. R. Nyblomille, Brev till Carl Rupert Nyblom, UUB.

<sup>966</sup>Nestor Tallgrenin päiväämätön kirje B. O. Schaumanille, Tazo/TKK, KKA. Emil Nervanderin kirje C. G. Estlanderille 23.4.1893, C. G. Estlanders samling, HLA/SLS.

<sup>967</sup>”*För oss som derföre på det sättet någontid smakat på lifvet bland konstnärerna i Rom tror jag nästan att de flesta andra societeter skola förefalla fadda och tråkiga om man icke är nog elak att finna dem narraktiga.*” Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjäldille 23.8.1842 Venetsia, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjäld, UUB.

käli oli osallistuttu elämään Rooman skandinaavisessa yhteisössä. Verkostot luotiin Roomassa, mutta ne kestivät useimmiten eliniän ja vaikuttivat kansallisten rajojen ylitse.

Suomalaistaiteilijoilla ei ollut mitään syytä korostaa omia kansallisia erityispiirteitään Roomassa, missä pohjoismaalaisuus ja taiteilijan ammattistatus riittivät identifioinniksi itselle ja muille. Suomalaisten taiteilijoiden Rooman kohtaamisessa ja Rooma-suhteessa ei ole löydettävissä mitään erityisen suomalaista, muista kansallisuuksista poikkeavia suomalaisten erityispiirteitä. Suomalaisten valinnat ja käytännöt niin matkalla Roomaan kuin elämisessä perillä nivoutuivat tiiviisti kansainvälisiin, osin hyvinkin pitkäikäisiin tapoihin olla Roomassa ja tarkastella kaupunkia.

Koska suomalaistaiteilijat elivät Roomassa selkeästi ennen 1800-luvun loppua ja suomalaisen kansallisidentiteetin selkeätä vakiintumista, varsinaista valintaa ei edes tarvinnut tehdä ”olemattoman” suomalaisuuden ja roomalaisessa taiteilijayhteisössä voimakkaasti presentoituvan kosmopoliittisen identiteetin, ”taiteilijuiden” välillä. Toki kotimaalla ja isänmaalla oli merkitystä taiteilijoille Roomassakin, mutta ei syvällisessä kokemuksellisessa mielessä. Edes kansallisorunoilijan poika Walter Runeberg ei fennomaanisista piirteistään huolimatta ollut syvällisesti kiinnittynyt kotimaahansa, mitä jo hänen jatkuva ulkomailla asumisensa yli viiden vuosikymmenen ajan korostaa.

Toisaalta kansallisuutta, sen määritelmää tai olemusta sinällään pohdittiin hämmästyttävän harvoin taiteilijapiireissä, vaikka ajatus kansallisuudesta tai kansallisesta identiteetistä oli kaikkea muuta kuin yksiselitteistä 1800-luvun kansainvälisessä Roomassa. Lähteiden valossa vaikuttaa selvältä, että nationalismin vuosisadaksi leimatulla 1800-luvulla kansallisuudella ja kansallisella identiteetillä oli yllättävän vaatimaton rooli pohjoismaisten taiteilijoiden parissa Roomassa huolimatta siitä, että kansallisia määritelmiä käytettiin kuvaamaan tovereita ja skandinaavisia lauluja esitettiin toisinaan juhlissa. Roomassa kuuluttiin ensisijaisesti taiteilijoihin.

Rooman taiteilijayhteisön tarkastelu kansallisen identiteetin muotoutumisen näkökulmasta on kiinnostavaa. ”Roomalaisuutta” tuotettiin taiteilijoiden keskuudessa aivan kuten kansallisuutta: käytännössä materialisoituvien symbolein, rituaalein, myytein ja kertomuksin. Roomalaisen taiteilijaidentiteetin, roomalaisen taiteilijatasavallan symbolit ja kertomukset olivat 1800-lukulaisille elävää kulttuuria, jonka kautta jäsenettiin yhteisöön kuulumisen tai kuulumattomuuden tunteita. Kertomuksia ja myyttejä taiteilijoiden elämästä Roomassa toistettiin intiimeimmin kirjeissä ja tarinoissa, välillisesti mielikuvina ja yhteisenä muistitietona, laajimmillaan suosittujen matkakuvausten kautta kirjoissa ja sanomalehdissä. 1800-luvun kertomukset ”roomalaisuudesta” muodostuivat jaetuiksi: ne vakiintuivat, luonnollistuivat ja muodostuivat yhteenkuuluvuuden jäsentämisen välineiksi yhä uusille taiteilijasukupolville.<sup>968</sup>

---

<sup>968</sup>Vrt. kansallisen identifioitumisen määritelmät Gordon – Komulainen – Lempiäinen 2002b, 12; Smith 2003, 24–25.

Bernhard von Beskow oli vakuuttunut siitä, että ainoa keino taiteilijalle, joka epäonnekseen oli sattunut syntymään Pohjolaan, oli matkustaa etelään, Roomaan:

*Alppien ja Apenniinien eteläpuolella on kaikkien maiden taiteilija-tasavalta – vapain, itsenäisin ja kasvattavin maan päällä – joka jättää kehitykselle, ideoille ja valistukselle tilaa. Sillä totuus on, että taiteilija voi kuulua isänmaahan nimensä, kunniansa ja töidensä kautta, mutta hänen kotinsa, niin kauan kuin hän voi tuntea, nähdä ja työskennellä, on Italia.<sup>969</sup>*

---

<sup>969</sup>von Beskow 1833, 246–247.

*Sätt att se och känna som kommit konstnären till del,  
ger Gud endast åt de utvalda.*

JAC. AHRENBURG sit. LORENZ DIETRICHSON

*Elä Weikko idealissa ja etsi isnä rauha sinun sielulle,  
kyllä viimeseks sen taivalinen rauha löyvys!*

ROBERT LYDECKENIN KIRJE JOHANNES TAKASELLE 3.8.1876

## ELÄÄ IDEAALISSA – TAITEILIJAN AMMATILLINEN ELÄMÄNTAPA

Monelle taiteilijalle tärkein työntävä tekijä Rooman-matkalle oli tilanne kotimaassa. Opetuksen heikko tai olematon taso, vaatimattomat elämisen edellytykset ja sosiaalisten konventioiden ahtaus olivat painavia syitä hakeutua ulkomaille. Suurin osa taiteilijoista oli hyvin nuoria lähtiessään ensimmäiselle matkalleen, joten luonnollinen uteliaisuus oli yksi motiiveista. Myös taiteellinen itsemääräämisyksikeus oli tärkeätä, sillä ulkomailla oli mahdollista irtautua kotimaan painostavista odotuksista ja velvoitteista. Kaukana taloudellisten tukijoiden ja mahdollisten tilaajien silmälläpidosta ja tavanomaisista velvollisuuksista Roomasta saattoi kehittyä eräänlainen koekenttä taiteilijoiden ihanteellisille ajatuksille vapaasta taiteilijasta vapaan yksilön esimerkkinä.<sup>970</sup>

Taiteilijan asema ja identiteetti, taiteilijana oleminen Pohjolassa ja Roomassa erosivat toisistaan jo siitä yksinkertaisesta syystä, että kotimaassaan taiteilija oli tuttuuden, Roomassa taas vierauden ympäröimä – ainakin aluksi. Mitä itse asiassa merkitsi olla taiteilija kotimaassa tai Roomassa; mitä taiteilija oikeastaan teki Roomassa? Minkälaiset asiat vaikuttivat taiteilijan elämään ja asemaan? Kuvataiteilijoiden tarkastelemiseen liittyy myös kuvataiteen yhteiskunnallisen aseman muutos 1800-luvulla. Taiteilijoiden tausta, koulutus ja kokemukset vaikuttivat yhteiskunnalliseen asennoitumiseen. Eläminen ja työskenteleminen Roomassa olivat taiteilijoille keino vaikuttaa omaan asemaan. Toisaalta Rooma saattoi vaikuttaa taiteilijan käsitykseen itsestään ja asemastaan tavoilla, joita tämä itse ei edes huomannut.

### MIKÄ TAITEILIJ?

Koska kotimaassa ei ollut mahdollista saada korkeampaa koulutusta taiteilijana, ulkomaiset opinnot saivat erityistä merkitystä. Suomalaistaiteilijat itse pitivät

---

<sup>970</sup>Saksalaisia taiteilijoita tutkinut Schoch on pitänyt Rooman merkitystä taiteelle 1800-luvulla avaimena myöhemmän kulttuurikehityksen ymmärtämiseen. Schoch 1992, 13–14.

elämistä ulkomailla eräänlaisena itsestäänselvyytenä, ammattiin liittyvänä kohtalona. ”Kuvanveiston elämänuransa kohteeksi” valinneelle nuorelle Walter Runebergille oli selviö, ettei muualla kuin Roomassa voinut kehittää taiteellisia lahjoja.<sup>971</sup> Nuorena pätevytyminen ulkomaisin ansioin oli tärkeätä taiteilijan henkilökohtaiselle uralle ja menestykselle, ja se merkitsi lähes automaattisesti vakaata asemaa kotimaan hitaasti mutta varmasti kehittyvässä taide-elämässä. Ulkomaanopinnoilla saavutettava tietämys ja taito antoivat etulyöntiaseman kotimaassa: C. E. Sjöstrand piti Rooman-matkaansa nimenomaan astinlautana, jonka avulla ”hänen hyväntekijänsä onnistuisi saamaan hänet pian perustettavan taideakatemian professoriksi”.<sup>972</sup>

Ei vain taiteilijoilla vaan myös kotimaan taidevaikuttajilla oli sama käsitys ulkomaanmatkojen arvokkaasta merkityksestä. Osaltaan ajateltiin hyödyn näkökulmasta, että ulkomaisilla opeilla varustetut taiteilijat voisivat välittää tietämystään edelleen kotimaan nuorille taideopiskelijoille, osaltaan kyseessä oli klassillisen sivistysihanteen mukainen ihmisenä kasvaminen. Tämä humanistinen motiivi oli voimakas vaikutin, ja vaikka Eric Cainbergiä väitetään aikanaan moititun hitaudesta ja aikaansaamattomuudesta Roomassa, hänen oppi-isänsä J. T. Sergelin näkemykset tuntuivat osoittavan nimenomaan perusteellisuuden, *festina lente* -ajattelun arvostuksesta.

Pohjoismaisen taiteilijaidentiteetin vahvinta varhaista esikuvaa edustava Sergel piti taiteilijan ihanteenaan hitaasti tutkiskelevaa perehtyjää. Vuosi Cainbergin kotiinpaluun jälkeen Sergel kirjoitti akatemian uudelle Rooman-stipendiaatille Byströmille arvion tämän kotiin lähettämästä ensimmäisestä teoksesta *Sovande bacchantina* (1811). Mestari ylisti oppilaansa taitoa, josta saattaisi kehittyä vertaansa vailla oleva, mutta varoitti nuorukaista rahan ja kunnian himosta, halusta saada nopeasti suuri ateljee täytettynä omilla teoksilla. Tärkeintä oli syventyä tekemäänsä perusteellisesti eikä antautua kepeyden vaaralle alttiiksi. Taiteilijan täytyi olla valmis tekemään työnsä uudelleen ja uudelleen saavuttaakseen tavoitteensa.<sup>973</sup> Nöyryys oli siis kokeneen mestarin paras ohjenuora uraansa aloittelevalle taiteilijanuorukaiselle.

Käsitys taiteilijaihanteesta vaihteli arvioitsijasta toiseen, ja jokaisella oli omat näkemyksensä taiteilijan ominaispiirteistä – paitsi taiteilijoilla itsellään. Rooman-suomalaiset taiteilijat eivät juuri pohdiskelleet ammatillista identiteettiään ainakaan kirjeissään, vaan omaa ammatillista identifikaatiota muokanneet valinnat

---

<sup>971</sup> ”Med vunnens erfarenhet deraf att någon väsendtligare utbildning uti Skulpturen hvilken konst jag valt till föremål för min lefnadsbana svärligen står att vinna annarstädes än i Rom har min naturliga sträfvan varit att under en längre vistelse derstädes söka utbilda de konstnärns anlag jag möjligen kan besitta.” Walter Runebergin päiväamätön [n. 1867] kirje keisari Aleksanteri II:lle, 2.4., WSR, HLA/ SLS.

<sup>972</sup> Carl Eneas Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 10.4.1860 Rooma, Sj338/ TTK, KKA. Akatemiaa ei Suomeen tosin perustettu vielä vuosiin, mutta Cygnaeus oli selvästi ruvennut lupailemaan tällaista houkuttelevaa työpaikkaa Suomesta, kun Sjöstrand oli kirjoittanut pyrkivänsä Roomassa oleskelullaan tekevänsä itsensä niin tunnetuksi, että voisi jäädä täystyöllisenä kaupunkiin mahdollisimman pitkäksi aikaa. C. E. Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 18.1.1861 Rooma, Sj339/ TTK, KKA.

<sup>973</sup> ”–trakta icke för mycket efter att förtjena pengar och att visa en stor atelje fyllt med arbeten. Studera, vad Ni gör, med den största omsorg. Låt icke lättheten i handlaget taga överhand; det är stundom farligt. En konstnär måste göra och göra om igen, om han vill nå målet”. J. T. Sergelin kirje J. N. Byströmille 1811, sit. Lindwall 1981, 49.

tehtiin enemmän tai vähemmän tiedostamatta. Ulkopuoliset pyrkivät kyllä antamaan ohjeita ja valmiita ideaaleja taiteilijoille yrittäen vaikuttaa milloin näiden aihevalintoihin, milloin taiteilijaidentiteettiin. ”Kiertelemättömyyteen, hienotunteisuuteen ja yksinkertaisuuteen pyrkiminen ihanuutta kuvatessa” oli Eliel Aspelinin neuvo Johannes Takaselle – näillä ohjeilla ”pysyi todellisen taideniekan tiellä”. Aspelinin mukaan sama teeskentelemätön tunteellisuus ja selvyys olivat parhaat taiteilijan ominaispiirteet myös runoilijoissa.<sup>974</sup> Taiteellista ihanteellisuutta tai teeskentelemättömyyttä ei välttämättä edustanut Walter Runebergin keksintö ryhtyä kiillottamaan kansainvälistä taiteilijakuvaansa muotoilemalla tuntemiensa kuuluisimpien taiteilijoiden, kirjailijoiden ja muiden kansainvälisten merkkimiesten muotokuvia.<sup>975</sup>

Lyyrisimmillään ajateltiin, että taiteilija ei itse asiassa kuulunut yhteiskunnan hyödyllisiin jäseniin, vaan hän oli romanttinen individualisti, joka eli onnellista mielikuvituselämäänsä unelmien maailmassa, kaiken maallisen ja jopa kuoleman yläpuolella.<sup>976</sup> Myös taiteilijaelämän mystifointi oli tyyppillistä, ja tavallista työskentelyäkin romantisoitiin. Pääsyä taiteilijan ateljeehen pidettiin erityisenä elämyksenä.<sup>977</sup> Roomassa taiteilijat tarkkailivat itsekin yhteisöään valppaasti, ja arvottivat kollegoita myös heidän maineensa ja tunnettuutensa mukaan. Kotiin kirjoitettiin tovereista ja tuntemattomistakin, kuka menestyi mitenkään, kuka oli saanut millaisen tilauksen ja miten toiset olivat edistyneet laadullisesti.<sup>978</sup> 1800-luvun loppupuolella suomalaistaiteilijat alkoivat myös pitää itseään kelvollisina ja kyykkäinä arvioimaan itse taidekenttää systemaattisemmin. Hovingin testamenttilahjoituksen yhteydessä niin Walter Runeberg kuin Victor Hoving itse olivat päätyneet siihen, että suomalaistaiteilijat alkoivat olla valmiit hiljalleen itse osallistumaan maan taide-elämän johtamiseen.<sup>979</sup>

Kuitenkaan taiteilijan ammatillista asemaa ei oikeastaan tunnettu Suomessa yhteiskunnallisesti vielä 1800-luvun alussa. Taiteilijat rinnastettiin käsityöläisiin, joita arvioitiin ennen kaikkea heidän tekemistensä, heidän valmistamiensa objek-

<sup>974</sup> Eliel Aspelinin kirje Johannes Takaselle 24.10.1879 Helsinki, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>975</sup> Lina Runeberg keksi, että olisi edullista hänen miehensä uralle, jos hän voisi muotoilla kuuluisimman silloisen suomalaisen, tutkimusmatkailija A. E. Nordenskiöldin muotokuvan, Lina Runebergin kirje Elise Elfvingille 24.7.1877 Borgå, VII Familjen J. F. Elfving's brevsamling, WRS, HLA/ SLS. ”*Det har varit en af Walters favoritsidéer att då så ska kunnat, modellera de framstående personer han kommit i beröring med. Skada att han ej fick tillfälle att göra en byst af Wikner medan denne lefde.*” Lina Runebergin kirje Eva Andréetta Fryxellille 11.12.1889, Brev till och från Eva Andréetta Fryxell, UUB.

<sup>976</sup> Ekelund 1943, 84.

<sup>977</sup> ”*Jag längtar att se Rom och stenhuggaren i hans verkstad.*” Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 15.2.1876 Cannes, WRS, HLA/ SLS. Ahrenberg 1914, 241–244.

<sup>978</sup> Esim. Walter Runeberg raportoi Taideyhdistyksen johtohahmoille toisinaan hyvinkin yksityiskohtaisesti nuorempien taiteilijoiden tekemisistä Roomassa, ks. esim. Walter Runebergin kirjeet B. O. Schaumanille 16.5.1873 Rooma, Ru13 ja 26.9.1875 Perugia, Ru15/ TKK, KKA. Myös Egron Lundgren kirjoitti Ruotsiin tarkasti, ketkä olivat Roomassa tunnetuimmat taiteilijat: Fogelbergilla oli paljon arvostusta taiteilijoiden kesken, Overbeck tunnettiin myös hyvin. Sen sijaan Thorvaldsenin kuolema herätti vähemmän huomiota ”kuin olisi voinut luulla sellaisen hahmon jälkeen”. Egron Lundgrenin kirjeet Eva Heijkenskjöldille 5.1.1843 ja 20.5.1844 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>979</sup> ”*–jag ansåg att de finska konstnärerna nu småningom borde sjelfva sätta i tillfälle att deltaga i styrelsen af landets konst intressen. Han [Victor Hoving] afbröt då frågan genom att yttra Ja! Ja!*” Walter Runebergin kirjekonsepti C. G. Estlanderille 3.10.1876 Pariisi, WRS, HLA/ SLS.

tien kautta, eikä niinkään uutta taidetta luovina yksilöinä.<sup>980</sup> Konkreettinen esi-merkki on myös suomenkielen sana *taide*, joka tunnetaan nykymerkityksessään vakiintuneena suomen sanastoon vasta vuonna 1842, sana *taiteilija* puolestaan vasta vuonna 1870.<sup>981</sup> *Taidenieikka* lienee ollut vähällä jäädä vakituiseen käyttöön, ainakin sitä käytettiin lehdistössä ahkerasti.<sup>982</sup> Vastaavasti pelkkä *konst* merkitsi käsityötä ja *konstnär* käsityöläistä ruotsiksi 1800-luvulla. Vasta *fria konst* ja *sköna konst* tulivat merkitsemään kaunotaiteita 'taiteen' nykymerkityksessä.<sup>983</sup> Taiteilijan asemalle Suomessa on myös kuvaavaa, ettei titteleitä 'taidemaalari' tai 'kuvanveistäjä' käytetty vakiintuneesti sen paremmin lehtikirjoittelussa kuin taide-näyttelyluetteloissa vielä 1800-luvun jälkipuolellakaan; oli hyvin tavallista käyttää vain etuliitettä 'herra', 'neiti' tai 'oppilas' – kaikille oli selvää, kuka "herra Ekman" oli.<sup>984</sup> Taiteilijan ammatillinen asema ja identiteetti vaikuttavat olleen hieman hämärästi hahmottuneet kuvanveistäjä Johannes Takasen perheelle 1870-luvulla: ylpeiden vanhempien mielestä heidän poikansa osoitti, että Suomestakin tuli "taiteilijia, jotka osaavat muutakin kuin vain arkipäivän töitä."<sup>985</sup>

Suhtautuminen taiteilijoihin oli ristiriitaista: yhtäältä taiteilijoita pidettiin neroina, jotka olivat saaneet lahjansa jumalalta, toisaalta he olivat käsillään työtä tekeviä ammattilaisia, jotka olivat taloudellisesti riippuvaisina tilaajiensa ja suosioidensa armoilla.<sup>986</sup> Onkin kiinnostavaa, että Suomen Taideyhdistyksen näyttelyluetteloissa kerrottiin alusta asti, 1840-luvulta alkaen tarkasti, kuka esillä olevat työt mahdollisesti omisti, mutta itse taiteilijoista ei välttämättä ollut mainittu kuin sukunimi. Taiteilija oli kolmannella sijalla teoksensa ja sen omistajan jälkeen. 1860-luvun lopulta alkaen taiteilijastatus alkoi selvästi vahvistua, kun luetteloihin alettiin merkitä teosten tekijöiden silloisia asuinpaikkoja ja ulkomaanopintoja, mahdollisia nimikkeitä, kuten opettaja tai oppilas, sekä saatuja palkintoja ja kunniamainintoja – tosin vielä epäjohdonmukaisesti. Taiteilijan persoonasta alkoi tulla kiinnostava myös erilaisuuden kautta: vuonna 1865 merkittiin näyttelyn taiteilijaksi "*Torparesonen Takanen, från Urpala i Wiborgs län*". Muista taiteilijoista poikkeava alhaisempi säätytausta teki selvästi nuoresta Johannes Takasesta kiinnosta-

<sup>980</sup> Taiteilijan statuksen historiallisuudesta ks. Pevsner 1973, 223. Suomen säätyhierarkiasta ks. Wirilander 1974, taiteilijoista erit. 120–122. Varhaisten suomalaistaiteilijoiden asemasta ks. Ervamaa 2003 (1977) ja Reitala 1974.

<sup>981</sup> Suomen sanojen alkuperä 3, R-Ö: taitaa.

<sup>982</sup> Viimeistään vuodesta 1849 alkaen käytettiin suomenkielisessä sanomalehdistössä taiteilijoista, niin kuva- kuin muunkin alan taiteilijoista, nimitystä 'taidenieikka'. Käytäntö jatkui ainakin 1900-luvun alkuun asti. Ks. esim. *Suometar* 20.4.1849 no. 16; *Turun Lehti* 23.10.1900 no. 125.

<sup>983</sup> Suomenkielessä ei ylipäätään ole täsmällistä vastinetta latinan *ars*- tai ruotsin *konst* -sanoille. Wirilander 1974, 120–121.

<sup>984</sup> Ks. esim. Förteckning öfver Finska Konstföreningens Exposition i Helsingfors -luettelot, 1847–1884. Maissa, joissa oli omat taideakatemiensa saatettiin käyttää myös akatemiataiteen luokitteluita taide-maalareista, joita kutsuttiin esimerkiksi *historie*- tai *genre-målareiksi* taiteilijoiden tyylin mukaisesti. Ruotsissa käytettiin pitkään taiteilijasta myös sanaa *artist*. Lindwall 1982, 14. Kiinnostava distinktio on Jac. Ahrenbergin 1870-luvulla kirjoittamien kahden kuvataiteilijoina kuvaavan runon otsikoinneissa: ensimmäinen oli nimeltään *Artisten*, ja jälkimmäinen *Konstnären*. Ekelund 1943, 84.

<sup>985</sup> Johannes Takasen vanhempien päiväamäton kirje pojalleen [n. 1870-luvun puoliväli], Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>986</sup> Ahrenberg siteerasi Loretz Dietrichsonilta kuulemaansa määritelmää taiteilijasta: "*--sätt att se och känna som kommit konstnären till del, ger Gud endast åt de utvalda.*" Ekelund 1943, 84

van, taustatietoja edellyttävän kuriositeetin, joka erosi rinnalla olevista *mademoiselleista*.<sup>987</sup>

Vastaava ilmiö oli nähty Göteborgissa ennen vuosisadan puoliväliä, jolloin Ruotsin tunnetuin kuvanveistäjä B. E. Fogelberg oli käymässä kotikaupungissaan, missä korostettiin innokkaasti taiteilijan asemaa nimenomaan käsityöläisenä ja siis porvarina.<sup>988</sup> Kauppakaupungin arvomaailmaan sopi muokata taiteilijan statusta omien arvojen mukaisesti. Taiteilijan syntyperää, saatuja tunnustuksia tai muita puolia korostamalla aikalaiset saattoivat välittää itselleen sopivinta sanomaa. Toisaalta sääty-yhteiskunnan rakenteet vaikuttivat voimakkaasti vielä 1800-luvun lopulla, ja taiteilijoihin suhtauduttiin pitkälti heidän syntyperänsä mukaisesti taiteellisesta menestyksestä tai saavutetusta ammatillisesta asemasta huolimatta.<sup>989</sup>

Erittäin paljastava esimerkki on Jac. Ahrenbergin kuvaus kuvanveistäjä Robert Stigellin pitämistä juhlista kotonaan Helsingissä Lapinlahdenkadun asunnossaan, jonne oli kutsuttuna tuttavii laajalti lähinnä taiteilijamaailmasta. Alentuvaan sävyyn arkkitehti Ahrenberg tarkkaili hämmästellien, miten hänen ruotsalainen aatelissyntyinen vaimonsa saattoi tulla niin hyvin toimeen ”näiden yksinkertaisten kansanihmisten kanssa”. Aikanaan kateellisen ihailevasti Stigellin ja Takasen taiteilijaelämää Roomassa kuvannut ja kiihkeästi itse nimenomaan taiteilijaidentiteettiä kaivannut Ahrenberg arveli,<sup>990</sup> ettei ”ateljeekasvatus kenties sittenkään ollut niin halveksittavaa”. Niinpä hän nosti säädyn määrääviä ulkoisia ominaisuuksia tärkeämmiksi taiteilijoiden kyvykkyyden, taidon ja nerouden – jotka olivat jumalalta saatuja lahjoja.<sup>991</sup>

Taiteilijoilta odotettiin jonkinlaista oppisivistystä, sillä ilman minkäänlaista lukeneisuutta omien taideteosten osuvat aihevalinnat olivat vaikeita; teosten täytyi kertoa asioista, jotka aikalaisyleisö tunnisti ja joita se arvosti.<sup>992</sup> Suomalaisia sivistyspiirteitä osoittaa kiinnostavalla tavalla, että Kalevalan tuntemista pidettiin vielä 1870-luvullakin korkean sivistyksen merkinä eikä kansantaitona: kuvanveistäjä Erland Stenbergin kerrottiin osaavan Kalevalan ulkoa, ja ”muutenkin hän oli koulutuksessa paljon tavallisen taiteilijan yläpuolella”.<sup>993</sup>

Jos taiteilijaa saatettiin Suomessa pitää säätyjaon ulkopuolelle kuuluvana, millaisia ominaisuuksia taiteilijan asemaan, identiteettiin ja arvostukseen sitten liittyi? Pohjoismaalaista arvomaailmaa kuvastaa kiinnostavalla tavalla, että ainakin

---

<sup>987</sup> *Förteckning öfver Finska Konstföreningens Exposition i Helsingfors 1865*. Mahdollisesti tarkemmat merkintätavat omaksuttiin Tukholman näyttelystä 1866, jossa titteleistään ja oppiarvoistaan tärkeät taideakatemiaiset pitivät asemistaan kiinni: akatemian jäsenyys, *agrée*-asema tai professuuri olivat tärkeitä menestyksen mittareita.

<sup>988</sup> Rodell 2002, 28.

<sup>989</sup> Suku ja perhe sitoivat yksilöä kauemmin kuin mitkään muut sääty-yhteiskunnan yhteisöt. Wirilander 1974, 407–408.

<sup>990</sup> Ekelundin mukaan Ahrenberg oli ulkomaanmatkoillaan kiihkoromanttinen ja halusi muistaa nuoruusvuotensa nimenomaan taiteilijan näkökulmasta. Ekelund 1943, 84, 94.

<sup>991</sup> Ahrenberg 1914, 273.

<sup>992</sup> Kuvanveistäjä Alina Forssman ei tuntenut laajasti kirjallisuutta, mitä Runebergit pitivät erittäin suurena vaikeutena taiteilijalle. Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 11.–13.12.1873, Runeberg 1971, 413.

<sup>993</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, He296/TKK, KKA.

ulkomailla eläviä taiteilijoita arvioitiin paljolti näiden ahkeruuden kautta. Niin sanomalehtikirjoituksissa kuin aikalaisten kirjeissä käy selvästi ilmi, että mitä ahkerampi ja tuotteliaampi taiteilija oli, sitä parempana häntä suoraan verrannollisesti pidettiin. Kenties pohjoisen protestanttisen etiikan ihanteiden mukaisesti ahkeruus korvasi paljon jopa lahjakkuutta; ainakin ahkeruuden ajateltiin silottavan tietä seuraaville taiteilijasukupolville.<sup>994</sup> Jos taas valmiita teoksia ei nähty kotimaassa, epäiltiin taiteilijan käyttäneen aikansa turhuuteen ja siis haaskanneen lahjakkuutensa, taiteilijan ominaisuutensa. Taiteilijoiden pysyminen leivän syrjässä kiinni oli luonnollinen syy korostaa ahkeruutta: myytäviksi soveltuvia, pieniä ja edullisia teoksia toivottiin kotimaahan. Kuitenkin samaan aikaan pyrittiin vaalimaan myös taiteilijan sielunrauhaa. Arjen realiteettien tulkinnat aiheuttivat väistämättä ristiriitoja ulkopuolisten suhtautumisessa taiteilijoihin.<sup>995</sup> Taiteilijoita ei pidetty käytännöllisinä luonteina, ja kaukana Roomassa asuvat taiteilijat aiheuttivat paljon huolta kotimaan asianhoitajilleen ja läheisilleen. Epäkäytännöllisiä taiteilijoita pyrittiin ohjeistamaan yksinkertaisissakin talousasioissa, ja heidän käyttäytyessään ohjeiden vastaisesti, sitä oli selvästi lähes mahdotonta ymmärtää.<sup>996</sup>

Taiteilijoille uraan liittyvien päätösten tekeminen oli usein vaikeata: piirustuskouluissa vapautuneet opettajanpaikat olivat palkaltaan ja olosuhteiltaan vaatimattomia, mutta toisaalta tunnettiin velvollisuutta kotimaata kohtaan. Varsinkin ne taiteilijat, joille oli myönnetty julkisista varoista matkastipendejä, tunsivat olevansa velkaa kotimaalle. Ristiriita saattoi olla repiväkin, sillä taiteilija tiesi, että tuulensuunnan muutos kotimaassa saattoi merkitä tilausten ja tukien loppumista.<sup>997</sup> Ruotsalaissyntyisen kuvanveistäjä Sjöstrandin ryhtymistä vaatimattomin ehdoin opettajaksi pieneen Suomeen hämmästeltiin vilpittömästi suomalaistaiteilijoiden keskuudessa. Ajateltiin, että suomalaisilla taiteilijoilla oli velvollisuus turvata kotimaan taiteellinen kasvatusta, mutta eihän kukaan ollut vastuullinen huolehtimaan naapurin asioista vain *aus Liebe zur Kunst!*<sup>998</sup>

Taiteilijoiden monivuotinen ulkomailla asuminen johtuikin muiden syiden ohella myös kiinnostavammista töistä ja taloudellisesti paremmasta asemasta ul-

<sup>994</sup>Artister är att arbeta flitigt och dugtigt och skola de säkert själva bryta isen åtminstone för efterkommande.” M. G. Anckarsvärdin kirje C. J. Fahlerantzille 28.12.1820 Rooma, Gustaf Fredriksons brevsamling. KBS.

<sup>995</sup>Ks. erit. Lina ja Robert Lydeckenin kirjeet Johannes Takaselle, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA. Lydeckenit hoitivat Takasen raha-asioita kotimaassa, mutta eivät antaneet Takaselle rauhaa keskittyä suuriin veistoksiin, vaan toivoivat jatkuvasti ”hyvin myyviä pieniä pystejä”. Toisaalta Robert Lydecken puhui usein Takaselle myös tämän taiteilijan sielusta ja sen kaipaamasta rauhasta. Myös esim. Eric Cainbergiin suhtauduttiin hyvin negatiivisesti, kun kotimaassa ei nähty riittävästi hänen teoksiaan.

<sup>996</sup>Han [Johannes Takanen] är för opraktisk till att själv hålla sig fram, men nog har sämre konstnärer blifvit uppmuntrade än han.” J. J. Tikkasen kirje C. G. Estlanderille 15.11.1882 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>997</sup>Opettajanpaikkatarjouksen piirustuskoulusta saanut Magnus von Wright nuor. kirjoitti vaikeudesta ottaa paikka vastaan: ”För längre tid än en termin kan jag i intet fall, på förhand, förbinda mig att stanna i H:fors, emedan utsigten för att der kunna uppehålla mig äro särdeles kläna. Dock anser jag det för min skyldighet att försöka, när finska staten så frikostigt understödt mig under flere år. --ser jag att inkomsterna ej förslå till att anspråklöst lefva i hemlandet, så måste jag åter resa ut, antingen hit eller någon annanstans.” Magnus von Wrightin kirje C. G. Estlanderille 1.7.1878 Pariisi, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>998</sup>Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 24.11.1863, WRS, HLA/ SLS.

komaille saatavien tilausten ja tukien sekä elämisen suhteellisen edullisuuden vuoksi. Kotimaan olot olivat pitkään niin epävakaa, ettei edes Suomen harvalukuisille taiteilijoille riittänyt siellä sopivia töitä. Vaikka opettaminen taidekoulussa olisi parhaimmillaan taannut vakaamman toimeentulon kuin epävarma tilausten odottelemisen ulkomailla, ei taiteellisen luomisen rajoittaminen virkatyöllä syrjäisessä kotimaassa tuntunut taiteelliseen vapauteen tottuneista ex-patriateista houkuttelevalta.

Kaukana kotimaan tarkkaavaisten silmien ulottumattomilta vuosikausia asuvat taiteilijat olivat myös omiaan herättämään uteliaisuutta ja puheita kotimaan seurapiireissä. Taiteilijoiden oletetusta paheellisen boheemisesta elämästä ulkomailla leviteltiin mielellään kuulopuheita – olihan kiinnostavampaa juurta keksittyilläkin mutta mehevillä aiheilla kuin sillä, että joku oli erityisen menestyksekkäs tai ahkera. Taiteilijat itsekin tiedostivat tämän mystifioinnin, joskin toisinaan juoruilu herätti pahaa mieltä. Helsingissä oltiin tietävinään yhtä hyvin kuin mannermaalla, mitä siellä asuville kuului, ja vääristelevää ”huolettoman taiteilijaelämän” kuvaa lietsottiin mielellään.<sup>999</sup> Kotimaassa asuvat taiteilijat olivat lähinnä virkamiesmäisiä opettajia, joiden elämä oli nähtävästi liian lähellä ja liian tavanomaista herättääkseen samanlaisia tunteita.

Roomassa taiteilijat sen sijaan tunnisti heti jo ulkomuodon perusteella: taiteilijan olemukseen kuului usein tietynlainen pukeutuminen työn edellytysten vuoksi mutta Roomassa ammatti-identiteetti korostui entisestään myös ulkoisesti. Ainakin Pohjolan tapojen ja sääty-yhteiskunnan säätelemään tyyliin verrattuna välimerellinen tapakulttuuri oli muutenkin vapautuneempaa ja salli erilaisuuden helpommin.<sup>1000</sup> Roomalaistuneet taiteilijat tavattiin ateljeistaan vapaamuotoisesti pukeutuneina väljiin puseroihinsa tai vaatteita suojaaviin taiteilijaviittoihinsa.<sup>1001</sup> Taidemaalareilla vaatteiden siisteyttä uhkasivat maalit ja muut värit, kuvanveistäjillä savi, kipsi ja pöly; kuvanveisto oli raskaimmillaan myös hikistä työtä.

1800-luvun alun roomalaiselämää pidettiin esikuvana sittemmin myös ulkoisissa seikoissa ja vuosisadan jälkipuolen taiteilijat pyrkivät jäljittelemään legendaarisia taiteilijahahmoja uskoen, että taiteilijaelämään kuului puolivillinä esiintyminen rehottavine partoineen, hiuksineen ja tapoineen. Parran kasvattaminen kuului tyyppillisesti nuorten miestaiteilijoiden roomalaistumiseen – ehkäpä sen avulla osoitettiin miehistymistä ylipäättään. Perheelle kuvailtiin, miten nuorukaisesta oli lyhyessä ajassa sukeutunut partasuinen ukko, ”skäggig gubbe”.<sup>1002</sup> Kotiin kirjoitettiin omasta ulkomuodon muutoksesta ja ulkoisesta vapautumisesta ei

---

<sup>999</sup> ”Hvad konstnärerna göra här vet man ungefär lika väl i Helsingfors som här någongång välä med litet förgyllning men det skall så vara. Alla sträfva och arbeta och det ”lätta sorgfri konstnärns lifvet” är lyckligtvis såsom alla andra lif, med ett allvarligt mål, en kamp som kräfver sin man hel och hållen om något skall vinnas.” Walter Runebergin kirjelunnon Zachris Topeliukselle 4.5.1887 Pariisi. WRS, HLA/SLS.

<sup>1000</sup> Pemble 1987, 156.

<sup>1001</sup> von Beskow 1833, 190.

<sup>1002</sup> Walter Runeberg kuvaili itseään parrakkaaksi ukoksi kirjeessään Lina Elfvingille 15.7.1863 Rooma, WRS, HLA/SLS. Alexander Carlsson puolestaan kertoi kirjeessä sisarilleen ”näyttävänsä aika samalta kuin kotoa lähtiessäkin, paitsi olevansa iloisempi ja antaneensa parran kasvaa; sanovat sen pian pukevan minua”, 23.5.1872 Rooma, Allmänna Brevsamingen, AFK.

lainkaan noloissaan vaan pikemmin ylpeillen ja tärkeänä tästä ”kasvamisesta”.<sup>1003</sup> Rooman pohjoismaalaisten taiteilijoiden metamorfoosi boheemeiksi ei jäänyt muilta huomaamatta. Vanhemmat, vakiintuneemmat skandinaavit arvostelivat nuoria taiteilijoita kotimaan ulkonäkövaatimuksista katsoen. He pyrkivät silottamaan nuorten naurettavana pitämäänsä roomalaista rosoisuutta, pyrkimystä elää ”kuin vanhassa Roomassa”.<sup>1004</sup> ”Taiteellisen ulkonäön” merkit, erottuminen tavanomaisesta, muuttuivat vuosisadan mittaan varsin vähän, mutta muodin muutokset vaikuttivat tietysti taiteilijoidenkin peruspukeutumiseen.

Roomassa taiteilijoiden järjestäytymisellä oli pitkät perinteet, pitemmät kuin missään muualla. Taiteilijoiden omat järjestöt kuten ”La Compagnia dei SS. Quattro Coronati di Roma”, oli perustettu jo renessanssiaikana ja ammattikuntien ympärille muotoutunut yhteisö oli vahva tuki taiteilijan identiteetille.<sup>1005</sup> Taiteilijoilla oli ollut erityinen ammatillinen asema Roomassa vuosisatojen ajan, mutta kuten muuallakin maailmassa, he sijoittuivat sääty-yhteiskunnassa usein käsityöläisten rinnalle. Taiteilijat, taidemaalarit, kuvanveistäjät, kivenhakkaajat ja arkkitehdit olivat oma ammattikuntansa, mutta myös harjantekijät kuuluivat hallinnollisesti samaan kokonaisuuteen.<sup>1006</sup> Kirkkovaltion hallinnossa vielä 1800-luvulla taiteilijoiden ja käsityöläisten välinen statusero olikin hiuksenhieno: hallinnollisesti ”taiteilijoihin” kuului niin ilveilijöitä, kirjan- ja kuvanpainajia, puun kultaajia, hopeaseppiä, viulisteja, kameen leikkaajia, koristeveistäjiä kuin teurastajia.<sup>1007</sup>

## ATELIERIT, VERSTAAT, STUDIOT

Vaikka inspiraatiota ja oppia saattoi Roomassa saada myös vain katuelämää tarkkailemalla, varsinaista taiteellista työskentelyä varten täytyi hankkia ateljee. Edes ulkoilmamaalausta harjoittavat taidemaalarit eivät selvinneet ilman ateljeeta, jossa tehtiin tärkeimmät perustyöt ja säilytettiin välineitä; oma työhuone oli tärkeä myös statukselle, sillä ilman omaa ateljeeta taiteilijaa ei erottanut tavallisesta matkailijasta enää monikaan asia.<sup>1008</sup> Taiteilijoiden kaupungissa ateljeita ja studioita riitti joka lähtöön, mutta niin myös niitä havittelevia taiteilijoita. Arvostetuimmat työhuoneet sijaitsivat samoissa Pincion kukkulan alapuolisissa keskustan kortteleissa, joissa taiteilijat myös asuivat. Vaatimattomimpina ja terveydelle epä-

<sup>1003</sup> Alexander Carlsson ei halunnut lähettää itsestään kuvaa kotiin ennen kuin hän näytti ”riittävän tyyppilliseltä”! Alexander Carlssonin kirje sisarilleen elokuussa 1873 Rooma, Allmänna Brevsamingen, AFK.

<sup>1004</sup> Larsen-Naur 1901, 101.

<sup>1005</sup> Järjestön toimintaa on dokumentoitu viimeistään 1597 alkaen, Kolega 1992, 509–568. SS. Coronati -järjestöstä on säilynyt taiteilijan arkea 1600-luvulla esitteleviä kiinnostavia arkistolähteitä esim. 113/10 Camerale II: 10 – arti e mestieri, busta 33, ASR.

<sup>1006</sup> Taiteilijat, käsityöläiset ja teurastajat kuuluivat samaan hallinnolliseen kokonaisuuteen Kirkkovaltiossa: 68 pettinari; 69 pittori, scultori, scapellini, architetti; 70 pizzicaroli, salumari; 113/10 Camerale II: 10 – arti e mestieri, busta 33, ASR.

<sup>1007</sup> 266 Miscellanea artisti 1521–1810; Tribunale del governatore di Roma, ASR.

<sup>1008</sup> Esim. taidemaalari K. E. Jansson oli huolissaan Roomaan saavuttuaan, kun hän ei ensimmäiseen kahteen kuukauteen ollut löytänyt ateljeeta, joten siveltimen pitelemisestäkin oli yhtä pitkä aika. K. E. Janssonin kirje B. O. Schaumanille 3.4.1872 Rooma, Ja44/ TKK, KKA. Ulkoilmamaalauskkin edellytti ateljeeta moniin työvaiheisiin. Lindwall 1981, 98.

edullisimpina pidettiin puolestaan Tiberin lähellä kapeilla kujilla sijaitsevia, pieniä, pimeitä ja kosteita studioita, joihin joki tulvi helposti.

Ateljeiden hinnat vaihtelivat paljon, eikä hyvää ja edullista ollut helppoa löytää. Kuten asuntoja, myös ateljeita välitettiin ystävältä ystävälle, ja hyviä työhuoneita jätettiin myös ”perinnöksi” tutuille kaupunkiin saapuville taiteilijoille. Huhut hyvistä ateljeista kulkivat roomalaisessa taiteilijakoloniassa suusta suuhun: oli helppoa vuokrata sellainen ateljee, jossa joku toinen taiteilija oli viihtynyt.<sup>1009</sup> Varsinkin nuoret taiteilijat vuokrasivat ateljeen usein yhdessä toverin kanssa: jaetut kustannukset helpottivat taloudenpitoa ja toisaalta työtoveri viereisessä huoneessa tarjosi tarvittaessa seuraa ja apua työssä.<sup>1010</sup> Robert Stigell työskenteli ensin Roomaan saavuttuaan pelkästään toisten taiteilijoiden ateljeissa tehden näille pieniä töitä. Stigell piti järjestelyä käteväenä, sillä siten hänen ei tarvinnut maksaa studiosta eikä mallista, ja hän ”saattoi työskennellä kaikkien skandinaavien kanssa”.<sup>1011</sup>

Oma ateljee oli kuitenkin suuremmille omille töille välttämätön. Suomalaisen taiteilijoiden ateljeita tai studioita sijaitsi eri puolilla Rooman keskustaa niin hyvillä kuin huonommillakin seuduilla. 1800-luvun mittaan taiteilijakortteleiden suosio tai sijainti eivät muuttuneet oikeastaan lainkaan, joten nekin taiteilijat, joiden täsmällisiä studio-osoitteita ei tiedetä, olivat suurella todennäköisyydellä vuokranneet työtilansa samoilta seuduilta Pincion kukkulan alapuolelta.<sup>1012</sup> Kaikki kansallisuudet olivat edustettuina noissa monilukuisissa kortteleissa, joiden talojen pohjakerroksissa oli yleensä raskaiden työvälineiden ja materiaalien täyttämät kuvanveistäjien studiot ja seuraavassa kerroksessa mahdollisimman suurten ikkunoiden takana taidemaalarien ateljeet.<sup>1013</sup>

Ateljeen sijainnilla oli merkitystä myös muuten kuin vain taiteilijan oman mukavuuden kannalta. Edullisesti suosittu kadun varrella sijaitsevaan työhuoneeseen oli maanmiesten ja muiden taiteenostajien helppo löytää. Vaikkei sisään poikennut vierailija olisikaan ostanut juuri sillä kerralla mitään, saattoi hän taiteilijan teoksiin ihastuneena levittää tietoa valmisteilla olevista töistä, joista joku toinen voi innostua. Kuuluisin roomalaisateljeista, Thorvaldsenin valtava ateljee Piazza Barberinilla oli oikeastaan suuri näyttelytila, jossa ostajat saattoivat kierrellä tekemässä valintojaan ja kollegat ottamassa oppia mestariteoksista. Julkiset työhuoneet edesauttoivat sosiaalisia suhteita ja taiteilijan uraa.<sup>1014</sup> Kuitenkin ateljeen vuokra ja mallien hinta olivat yksittäiset ehdottomasti suurimmat lovet taiteilijan kukkarossa, joten pieneenkin ateljeeseen kannatti tyytyä edullisemman vuokran vuoksi.<sup>1015</sup>

---

<sup>1009</sup> Asta Nørregaardin päiväamätön kirje Walter Runebergille, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1010</sup> Esimerkiksi ruotsalainen kuvanveistäjä J. N. Byström vuokrasi Roomassa ateljeen yhdessä historiamaalari Gustaf Erik Hasselgrenin kanssa 1800-luvun alussa, Nyman 1939, 31.

<sup>1011</sup> Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 10.9.1872, RSK, KKA.

<sup>1012</sup> Cainbergin, Lauréuksen, Ekmanin tai Forssmanin ateljeista Roomassa ei ole säilynyt tarkempia tietoja.

<sup>1013</sup> Janzon 1911, 144.

<sup>1014</sup> B. E. Fogelbergin kirje M. G. Anckarsvärdille 2.11.1822, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>1015</sup> Ruotsalainen taiteilija Oscar Berg kirjoitti huolissaan kotimaahan rahapulassaan, kun ateljeen vuokra ja mallien palkkiot Roomassa tulivat niin paljon kalliimmiksi kuin hän oli osannut kuvitella. Oscar Bergin kirje Gunnar Wennerbergille 20.6.1874 Rooma, Brev till Gunnar Wennerberg, UUB.

Hieman etäämpää taiteilijakeskustan ytimestä löysi Rooman-ateljeensa kuvanveistäjä C. E. Sjöstrand 1850–1860-lukujen vaihteessa. Sopivan ateljeen löytäminen oli vaatinut aikaa ja vaivaa, mutta niinpä se olikin ”kolossaalinen” ja käytännöllinen. Kaukaisena pidetty sijainti Diocletianuksen termeillä vaikutti hintaan edullisesti, sillä taiteilija piti itse 100 scudin vuosihintaa ”täkäläisittäin edullisena”. Ateljee täytyikin vuokrata vähintään vuodeksi, sillä lyhyemmäksi ajaksi sitä ei suostuttu antamaan. Sjöstrandille se kuitenkin sopi, sillä sen aikaa Porthanmonumentin valmistumiseen vähintäänkin oli varattava aikaa. Itse ateljee oli käytännöllisesti jaettu verhoilla siten, että lepohetkinä ”voi päästä suuresta Opukseltaan ja miettiä muuta”. Taiteilija oli kovin ihastunut työverstaaseensa, missä hän tunsi selvästi olevansa voimainsa tunnossa.<sup>1016</sup>

Walter Runebergilla ehti olla yli 12 Rooman-vuotensa aikana monia eri ateljeita. Aivan ensimmäisen hän vuokrasi yhdessä opiskelu- ja matkatoverinsa, tanskalaisen kuvanveistäjä Lauritz Priorin kanssa. Samaan, ilmeisen viihtyisään ja työskentelyyn soveliaaseen kokonaisuuteen kuului kolme erillistä ateljeeta, joissa yhdessä veisti ikuista fauniryhmäänsä ruotsalainen kuvanveistäjä Frithiof Kjellberg.<sup>1017</sup> Via di San Basiliolla Piazza Barberinin lähellä sijaitseva ateljee ei olisi voinut olla taiteelliselta statukseltaan paremmalla paikalla: samalla aukiolla oli vuosikymmenten ajan totuttu näkemään *cavaliere* Thorvaldsen ja monia muita merkittäviä roomalaistuneita taiteilijoita. Ateljee sijaitsi 1800-luvun lopun muutostöissä sittemmin hävinneissä matalissa taloissa lähellä S. Maria della Concezione -luostaria. Rinnatusten sijaitsevien, omalla kamiinalla varustettujen ateljeehuoneiden lisäksi kokonaisuuteen kuului varastotiloja, erillinen marmorinhakkaushuone ja oma mukavuuslaitos pihan perällä. Kaiken kruununa oli pihalla soliseva suihkulähde, jossa asuvien kilpikonniin puuhailua taiteilijat seurasivat vapaahetkinään.<sup>1018</sup> Priorin muutettua pois ja Walter Runebergin itsensäkin käytyä välillä Suomessa avioitumassa oli Runebergin hankittava uusi ateljee.

Runebergin seuraavatkin työhuoneet löytyivät kuitenkin onnekaasti jälleen yhdessä toisen pohjoismaalaisen kanssa: ensin yhdessä opiskelutoverin, tanskalaisen kuvanveistäjä Vilhelm Bissenin kanssa tämän ateljeesta Via dei Due Macelliilta, ja tämän palattua Kööpenhaminaan, yhdessä ruotsalaisen kuvanveistäjän Johan (John) Börjesonin kanssa.<sup>1019</sup> Elämänikäisen ystävänsä Börjesonin kanssa Runeberg vuokrasi ensin ateljeen muutamaksi vuodeksi Via di San Nicola da Tolentinolla, joka sijaitsi heti seuraavalla kadulla Runebergin aivan ensimmäisestä työhuoneesta.<sup>1020</sup> Palattuaan kotimaanmatkaltaan 1873 Runeberg tarvitsi uuden ateljeen, joka löytyi jälleen yhdessä Börjesonin kanssa. Uuden päärautatieaseman lähellä sijaitsevalla Via Torinolla olevaan ateljeeseen tuli juokseva vesi ja huoneet olivat tilavat

<sup>1016</sup> Carl Eneas Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 14.2.1860 Rooma, Sj337/ TTK, KKA. C. E. Sjöstrandin kirje C. G. Estlanderille 4.2.1860 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>1017</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 15.–16.1.1864, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1018</sup> Lauritz Priorin kirje 5.12.1862 Anna Priorille, X Lauritz Priors samling; Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 15.–16.6.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1019</sup> Taiteilijapariskunnat Runeberg – Bissen viettivät joka ilta aikaa yhdessä sen lisäksi että herrat tekivät päivisin töitäkin yhteisessä ateljeessa. Walter Runebergin kirje Camilla Bentzenille 28.7.1868 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1020</sup> Ks. kuvaus ateljeesta Ljunggren 1871, 112.

ja käytännölliset.<sup>1021</sup> Kuvanveistäjillä oli syytä olla tyytyväisiä löydettyään tämän toimivan yhteiselteen, sillä vain muutamaa vuotta aiemmin Walter Runeberg oli valittanut, miten ateljeiden hinnat nousivat jatkuvasti: syyksi kaupungilla väitetiin kasvavaa amerikkalaistaiteilijoiden virtaa, joka pulleine lompakoineen täytti inspiroivan Rooman vastatakseen Amerikassa heränneeseen kotimaisen taiteen kysyntään.<sup>1022</sup>

Ateljeiden vaihtaminen oli yleistä Roomassa, sillä taiteilijat pyrkivät saamaan rahoilleen parasta mahdollista vastinetta ja varsinkin lämpimistä ateljeista oli selvästi pulaa etelän talvikoleassa ilmanalassa. Taidemaalari Severin Falkmanin ensimmäinen ateljee löytyi 1860-luvun puolivälissä keskeiseltä Via Sistinalta, mutta syystä tai toisesta se ei ollut sovelias, koska hän luopui siitä pian. Seuraavaan ateljeehensa hän oli todella ihastunut, sillä ihanan taiteellinen, rapistunut Villa Negroni lähellä Falkmanin kotia S. Maria Maggiorin kirkkoa oli täydellisen viehättävä. Upea palatsi oli kuitenkin niin kylmä ja vetoinen, että kolmen vuoden kuluttua Falkmanin oli jätettävä se, joskin vastentahtoisesti. Hän löysi uuden ateljeen kukkulalta Via Baccinolta, korkean talon ylimmästä kerroksesta, mutta seutu ei miellyttänyt Falkmania, joka palasi mieluummin Villa Negronin viileään rauhaan.<sup>1023</sup>

Yhteiselteen iloista pääsivät nauttimaan myös kuvanveistäjäparivaljakko Johannes Takanen ja Robert Stigell, jotka löysivät lähes kolmen kuukauden etsimisen jälkeen ateljeensa Tiberin vieriseltä pimeältä pikkukujalta, Vicolo delle Lavandaialta läheltä Piazza del Popoloa. Kerrottiin, että ateljee olisi kuulunut aiemmin itselleen John Flaxmanille, englantilaiselle uusklassisistiselle kuvanveistäjälegendalle. Tulvivalle Tiberille altis – ”aina Tiiperin paisuissa saamme ensimmäisen osan” – maalattiainen ateljee oli pimeä ja kostea eikä työskentely siellä ollut yksinomaan miellyttävää.<sup>1024</sup> Nuorukaiset viihtyivät samassa ”Atelier Stigello & Tacanellissaan” kuitenkin koko Roomassa oleskelunsa ajan, joten olosuhteet olivat selvästi riittävät eikä uuden ateljeen etsiminen houkuttellut.<sup>1025</sup> Vuokra piti maksaa vuodeksi eteenpäin ja oli ”kolmatta sataa liiraa”. Kuitenkin molemmille kuvanveistäjille tuo ateljee oli elämän ensimmäinen oma työhuone, ja siksi tärkeä.<sup>1026</sup>

Erlend Stenbergin ateljee sijaitsi 1874–1875 erinomaisella paikalla keskustan arvostettujen taiteilijakatuksen tuntumassa Via Vittoria no. 21:ssä. Nähtävästi venäläisten suosijoiden avulla löydetty ateljee oli myös käytännöllinen, koska taiteilija ehti lyhyessä ajassa valmistaa siellä monia töitä.<sup>1027</sup> Taidemaalari S. A. Keinäsen ateljee sijaitsi puolestaan aivan kadun korkeimpana sijaitsevan talon ylimmässä kerroksessa Via Capo le Casella, jonne seuraavaksi muutti tanskalainen taiteilija-

<sup>1021</sup> Walter Runebergin kirje Fredrika Runebergille 26.1.1874, FRS, HLA/ SLS. *Helsingfors Dagblad* 14.2.1874 no. 43. Hienon yhteiselteen hintaa pidettiin varsin kalliina, 200 Ranskan frangia. Walter Runebergin kirje Robert Stigellille 17.8.1874, RSK, KKA.

<sup>1022</sup> ”Man säger att det är för att Amerikanerna nu fallit på att vilja hafva inhemsk konst, och därför komma hit en hel mängd bildhuggare med fulla börsar ifrån den delen af verlden, och det är de som göra oss förfång.” Walter Runebergin kirje Fredrik Tengströmille 1.8.1869 Rooma, 2.8o, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1023</sup> Nervander 1902, 130–140. Nervander on kirjoittanut nähtävästi väärin ”Via Bocino”. Via Baccino sen sijaan sijaitsee samalla suunnalla kuin Falkmanin asunnot ja myös osittain korkealla kukkulalla.

<sup>1024</sup> Johannes Takasen kirje Vilhelm Thomsenille 15.11.1873 Rooma, Brev till V. Thomsen, KBK.

<sup>1025</sup> Ahrenberg 1914, 239; Aspelin 1888, 72, 75.

<sup>1026</sup> Johannes Takasen kirje Vilhelm Thomsenille 15.11.1873 Rooma, Brev till V. Thomsen, KBK.

<sup>1027</sup> Erlend Stenbergin kirje Augusta af Heurlinille 18.7.1875 Rooma, St475/ TTK, KKA.

tar Asta Nørregaard.<sup>1028</sup> Suomalaisten ateljeet – kuten asunnotkaan – eivät erottuneet mitenkään muun maalaisten taiteilijoiden valinnoista Roomassa.

Ateljeissa kuultiin usein myös kollegoiden ja tovereiden arviot – tai tuomiot – tekeillä olevista teoksista, sillä parannusehdotuksista oli helpointa keskustella muotoutumassa olevan aihion äärellä. Usein taiteilijat kuvailivat kollegoidensa ateljeissa näkemiä veistoksia hämmästyttävän yksityiskohtaisesti kotiväelle kirjeissä. Kuvailun kautta heijastettiin omia ajatuksia ja kehiteltiin mielipiteitä, sillä kaukana Pohjolassa oleville perheenjäsenille lienee ollut herttaisen yhdentekevää, missä vaiheessa tuntemattoman nuoren taiteilijan puolivalmis tekele juuri sillä hetkellä oli.<sup>1029</sup> Ateljeekriitikoita arvostettiin Rooman taiteilijapiireissä kovasti, sillä kaukana kotimaan yleisöstä oli vaikeata saada kunnollista palautetta. Konkreettisia korjausehdotuksia arvostettiin enemmän kuin turhaa myötäilyä.<sup>1030</sup>

Studioita ja ateljeita käytettiin myös muuhun kuin varsinaiseen työntekoon, sillä tilavat huoneet loivat erinomaiset puitteet myös juhlille. Steariinikynttilöitä seinille ripustaen karustakin ateljeesta luotiin tunnelmallinen juhlapaikka, jossa ruokailu, seurustelu ja tanssi voitiin tehdä kaikki samassa tilassa.<sup>1031</sup> Keskenäiset työt ja materiaalit siirrettiin syrjään seiniä vasten ja keskelle huoneita tuotiin suuret ruokapöydät, jotka koristeltiin pikkupysteihin, kynttilöihin ja kukkasiin.<sup>1032</sup> Myös varastointi oli tärkeä mahdollisuus riippumattomille taiteilijoille: ateljeehen saattettiin jättää vuosikausiksi tavaroita säilytykseen, kun itse käytiin kotimaassa tai matkustettiin toisaalle.<sup>1033</sup> Taiteilijoille ateljee oli enemmän kuin vain työhuone: sinne kutsuttiin ystäviä, siellä otettiin vastaan mahdollisia ostajia, juhlittiin, väiteltiin toverien kesken, luettiin ääneen, musisoitiin ja sanalla sanoen elettiin.

## TALTOIN JA SIVELTIMIN

Ateljeen ovi kävi varhain, sillä Roomassa taiteilijan työt alkoivat aikaisin aamulla. Silloin oli vielä viileätä ja työpäivän sai kestäämään pitempään. Useimmat taiteilijat sopivat aamiaistapaamisen lähimmän toverinsa kanssa suosikkikahvilaan. Jotkut tekivät sopimuksia ystävien kanssa: se joka myöhästyi tapaamisesta maksoi päivän kahvit. Nopean italialaisen aamiaisen, kahvin ja leivonnaisen, jälkeen suunnattiin työhuoneelle, missä ahkerointiin lounasaikaan, puoleenpäivään saakka. Iltapäivällä

<sup>1028</sup> Asta Nørregaardin päiväamätön kirje Walter Runebergille, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1029</sup> Runeberg esim. kuvaili tovereidensa Priorin ja Saabyen tekeillä olevia veistoksia yksityiskohtaisesti kihlatulleen. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 6.1.1863 ja 7.7.1864, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1030</sup> Esim. Victoria Åberg toivoi Aline Bremerin saapuvan hänen ateljeehensa Roomassa arvioimaan valmistunutta maalausta. Victoria Åbergin kirje Aline Bremerille 27.7.1872, VIII Aline Bremers samling, WRS, HLA/ SLS. Ks. myös Egron Lundgrenin kirje M. G. Anckarsvärdille 16.1.1845, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>1031</sup> Takasen ja Stigellin ateljeessa pidettyjä juhlia on kuvattu usein, ks. Ahrenberg 1914, 248–250. Janzon 1911, 226–227.

<sup>1032</sup> Runebergin ja Börjesonin tilavassa ateljeessa järjestettiin tanskalaisen muusikon Ravnkilden syntymäpäiväjuhlat 1875. Galschiøt 1923, 176.

<sup>1033</sup> Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 24.5.1876, RSK, KKA.

jatkettiin töitä iltaan asti, kunnes yleensä klo 18 jälkeen mentiin vielä mallikouluun piirtämään elävää mallia aina illalliseen saakka.<sup>1034</sup>

Maalaaminen ja kuvanveisto erosivat työnä toisistaan huomattavasti. Kuvanveistäjät harmittelivat omien työedellytystensä hankalia järjestelyitä verrattuna maalareihin, jotka saattoivat ryhtyä töihinsä missä vain.<sup>1035</sup> Veistäjät olivat myös paljon maalareita riippuvaisempia tilauksista voidakseen ostaa materiaaleja, jotka olivat paljon kalliimpia ja työpanos huomattavasti vaativampi kutakin työtä kohtaan.<sup>1036</sup> Vain harvoin veistäjä teki työn ilman tilausta; roomansuomalaisillekin tärkeimmät tilaajat olivat kotimaiset varakkaat yksityishenkilöt ja yhdistykset, ja myös keisarin ja senaatin tekemillä tilauksilla oli suuri ideologinen merkitys. Julkisia monumentteja kaupunkitiloihin alettiin tilata Suomeen vasta vuosisadan lopulla, lähinnä 1880-luvulta alkaen.<sup>1037</sup>

Veistos valmistui useissa eri työvaiheissa: ensin taiteilija luonnosteli teoksen kosteasta savesta yleensä metalli- tai puukehikko apunaan. Savimalli muotoiltiin seuraavaksi kipsiin, josta valmistettiin varsinainen muotti. Kipsimallista mitattiin tarkat pisteet harpin ja mittauslaitteiden avulla sopivankokoiseen marmoripalaan, ja tämän kolmiulotteisen mallinnuksen avulla arvokkaaseen kivimateriaaliin pystyttiin hahmottelemaan mahdollisimman tarkasti tuleva malli ennen varsinaista kiven työstämistä. Marmorია veistettäessä työvaiheita oli vielä useita, ja työkaluina käytettiin monimutkaisia neuloja ja kaivertimia talttojen ja vasaroiden ohella. Vaihtoehtoisesti lopullisena materiaalina saattoi olla metalli; tarkat seossuhteet parhaita pronssitöitä varten olivat pitkän kokemuksen mukanaan tuomia, ja lopullinen valanta jätettiin ilmeisesti lähes aina alan ammattilaisille. Kuvanveisto oli raskasta työtä, joka vaati hyvän kunnan ja terveyden ohella myös pitkäjänteisyyttä ja kärsivällisyyttä. Yhden veistoksen valmistamiseen kului helposti toista vuotta ja valmiin teoksen eri versioita saatettiin työstää vuosien ajan. Teoksen työvaiheesta riippuen yksittäinen työpäivä saattoi kestää yli 16 tuntia.<sup>1038</sup>

Roomassa kuvanveistämiseen liittyvät oheistyöt olivat tiukan hierarkkisia, ja jokaisen erityisalan asiantuntijat tekivät vain oman osansa kokonaisuudesta. Siten yhden veistoksen parissa työskenteli itse taiteilijan ohella yleensä vähintään neljä eri ammattilaista kuten valmistelija, punkteeraaja, hakkaaja ja muut spesialistinsa.<sup>1039</sup> Taiteilijoiden oli tunnettava apurinsa hyvin ja voitava luottaa heihin. Parhaat ammattilaiset olivat myös niin suosittuja, että heidät tuli varata hyvissä ajoin, mikäli teoksilla oli kiire valmistua tiettyyn ajankohtaan mennessä. Taiteilijoille syntyi parhaisiin apureihinsa luottamuksellinen suhde, jota vaalittiin parhaimmillaan elämän loppuun asti. Vaikka olisi muutettu pois Roomasta, pidettiin esimerkiksi taitavimpiin valajiin yhteyttä, ja heiltä saatettiin tilata monia töitä vielä vuo-

<sup>1034</sup> Esim. Walter Runebergillä oli sopimus tavata Vilhelm Bissen kahvilassa klo 7 aamulla, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 6.1.1863, WRS, HLA/ SLS. Stigellillä ja Takasella oli samanlainen sopimus samaan aikaan. Aspelin 1888, 71.

<sup>1035</sup> Werner Åkermanin kirje Johan Börjesonille 4.11.1890 Napoli, Johan Börjesons arkivet, Brevsamlingen, NM.

<sup>1036</sup> Pettersson 2003, 156.

<sup>1037</sup> Lindgren 2000, 21–23.

<sup>1038</sup> Robert Stigellin kirjeet H. J. Stigellille 14.4.1874 ja 9.5.1875, RSK, KKA.

<sup>1039</sup> Robert Stigellin kirje H. J. Stigellille 27.5.1872 Rooma, RSK, KKA.

sia myöhemmin; näin Rooman merkitys saattoi siis olla taiteilijoille todella konkreettinen.<sup>1040</sup> Samoja, taitavimpia apulaisia myös suositeltiin tuttaville, jotka ”perivät” hyvät suhteet näihin tärkeisiin käsityöläisiin. Ruotsalaisella J. N. Byströmillä oli apunaan marmorinhakkaaja, joka kertoi ”pitäneensä kovasti eräästä toisesta taitavasta ruotsalaisveistäjästä”, nimittäin J. T. Sergelistä.<sup>1041</sup>

Nuorimmat, kokemattomimmat ja varattomimmat kuvanveistäjät joutuivat kuitenkin tekemään kaikki työlääät työvaiheet itse, mikä hidastutti teosten valmistumista. Toisaalta omin käsin tekemisestä oltiin ammattimaisen ylpeitä; omin käsin tehdyssä oli oma tuntunsa. ”Amorini valmis marmorista jonka olen alusta loppuun omin käsin hakanut Punkteeranut ja valanut kipsistä aamupuolen päivää” ylpeili Johannes Takanen, vaikka samanaikaisesti pahoittelikin töidensä hidasta edistymistä rahapulassaan.<sup>1042</sup> Takasen tilanne harmitti Suomessa asti, missä odotettiin häneltä uusia töitä ja viivytykset harmittivat.<sup>1043</sup> Eri työvaiheissa tuli myös erilaisia haasteita, ja matkan varrella saattoi tulla monia yllätyksiä kuten läikkiä marmorissa, virheitä mittauksissa ja muita onnettomuuksia.<sup>1044</sup> Virheet marmorissa saattoivat tulla aivan yllättäen jo teoksen työstämisen loppuvaiheessa, jolloin niille ei enää voinut mitään. Tällöin teoksen hinta väistämättä aleni kuvanveistäjän kiusaksi.<sup>1045</sup>

Kesällä pidettiin taukoa töistä, jos suinkin mahdollista, sillä elokuisen helteisessä Roomassa varsinkin fyysisesti raskas kuvanveistäminen oli läikädyttävää. Tosin tässäkin oli eroja taiteilijasta riippuen: siinä missä Takanen hakkasi muiden töitä aamusta iltaan, saattoi jo menestyvämpi Runeberg pitää lomaa ja antaa marmorinhakkaajan silti edistää töitään.<sup>1046</sup> Toisinaan taiteilijan intohimo ei antanut rauhaa kesälläkään, ja Runeberg vuokrasi työhuoneen myös perheen kesäviettopaikalta – vaikka lyhyeksi ajaksi vuokrattu studio tulikin kalliiksi.<sup>1047</sup> Taiteilijan oli pakko pitää taukoa myös sairastuessaan. Kyseessä ei aina tarvinnut olla pelottava ”ilmastokuume”, vaan yksinkertaisesti sormen jääminen työvälaineiden väliin saattoi estää työskentelyn pitkäksi aikaa.<sup>1048</sup>

Jos kuvanveistäjistä tuntui, että maalarit pääsivät helpolla materiaaliensa ja työskentelyolosuhteidensa kanssa, taidemaalarit puolestaan pahoittelivat kuvanveistäjien ylivaltaa Roomassa. Taidemaalari eli Roomassa ikään kuin kuvanveistä-

<sup>1040</sup> Ks. esim. Adone del Perugian kirje Walter Runebergille 11.4.1901, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1041</sup> Nyman 1939, 32. Ajallisesti olisi siis mahdollista, että sama mies olisi tuntenut myös Eric Cainbergin, yhden J. T. Sergelin suosikeista.

<sup>1042</sup> ”–nyt kuin teen työtä ahkerutella aamusta varhain ilta myöhään ja kuitenkin täytyy usein mennä illallisetta makaamaan! se on niin totta Jumala nähköön.” Johannes Takasen kirje Wilhelm Hackmanille 11.7.1881, Hackman Handelsehuset, ÅAB.

<sup>1043</sup> J. J. Tikkasen kirje C. G. Estlanderille 15.11.1882 Rooma, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>1044</sup> Walter Runebergin kirje Fredrik Cygnaeukselle 4.2.1865 Rooma, Ru10/ TTK, KKA.

<sup>1045</sup> ”En luule sille (nim. Aamorille) olevan vaikean löytää ostajata, sillä mustien Flekkien takia möisin sen (1650) Frcs vaikka sen hinta oikeastaan olisi 2000 Frcs.” Johannes Takasen kirje Wilhelm Hackmanille 29.8.1881, Hackman Handelsehuset, ÅAB.

<sup>1046</sup> Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 8.8.1870 Capri, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1047</sup> ”Utmärkt roligt är att Walter kan arbeta här, ty bra ledsamt finge han eljest och dyrt blifve det äfven.” Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 8.9.1874 Siena, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1048</sup> Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 5.8. ja 25.–26.8.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

jän varjossa, sillä kaikkialla korostuivat linjat ja muodot värien kustannuksella. Silti etelän valossa värit olivat tarkkoja, ja maalarit oppivat Roomassa jäljentämään niitä kirkkaina ja ilman kompromisseja.<sup>1049</sup> Ulkoilmamaalaamista, nimenomaan *in situ* tehtyjä öljytutkielmia kehitettiin Roomassa, missä oli myös antoisia kohteita historiallisten maisemien kuvaamiseen; Pariisin taideakatemia alkoi myöntää vuodesta 1816 alkaen erityistä *paysage historique* -palkintoa, jonka voittaja pääsi Roomaan maalaamaan ulkoilmassa.<sup>1050</sup>

Kaikkia ulkoilmamaalaus ei viehättänyt: kuka vilustui, ketä ärsyttivät vaihtuvan valon aiheuttamat vaikeudet. Kiertääkseen värien vaihtumisen ongelman taiteilijat tekivät väritettyjä luonnoksia, joihin merkittiin tarkasti värit ulkoilmassa, mutta jotka tehtiin loppuun vasta ateljeen tasaisessa valossa.<sup>1051</sup> Silti roomalaisessa maisemassa luonnostelevat taiteilijat saattoivat vapauttaa itseään monista tavanomaisuuksista: he maalasivat todellisuutta oman näkemyksensä mukaan, ilman kompromisseja, omalla todellisuudenkäsityksellään.<sup>1052</sup> Muiden tapaan pohjoismaalaiset maalasivat mielellään Roomaa ympäröivillä vuorilla, missä maisemia koristivat yhtä hyvin rauniot kuin paimenet lammaslaumoinen tai kansanpukuiset neitokset.<sup>1053</sup>

Roomalaistaiteilijoiden *alla pittorescata*, taiteilijan tavasta, tulikin kokonaista maailmankuvaa edustava käsite, jolla kuvattiin taiteilijan silmin näkemistä. Taiteilijan näkemä todellisuus oli parempi kuin tavallisten ihmisten, ja taiteilija kuvasi näkemäänsä täydellisemmin kuin luonto. Taiteilija korjasi luonnon virheet, ja omalla esteettisellä näkemyksellään täydellisti maisemaa paremmaksi, ihanteellisemmaksi: sopiviin kohtiin tehdyt lisäykset tai poistot tai vaikkapa kuunvalon korostaminen vielä dramaattisemmaksi – kaikki oli oikeutettua kauniimman, paremman lopputuloksen aikaansaamiseksi.<sup>1054</sup>

Menneen ja nykyisen kauneuskäsityksen välillä on leveä aikakausia erottava kuilu. Yksityiskohtainen maalaus vaikkapa Forum Romanumista ymmärretään nykyään vähemmän kiinnostavana kuin 1800-luvulla, jolloin se edusti katsojalle uskoa historiallisen prosessin jatkuvuuteen; se ei ollut vain näkyvän toistamista tai topografinen tutkielma.<sup>1055</sup> Maalaus oli hyvä, jos se muistutti katselijaa antiikin auktoireista ja hyveistä mutta kuvasi samaan aikaan tunnistettavalla tavalla olemassa olevia näkymiä.<sup>1056</sup>

---

<sup>1049</sup> Lindwall 1981, 98–99.

<sup>1050</sup> Zeitler 1991, 27.

<sup>1051</sup> K. E. Jansson vilustui yrittäessään maalata Roomassa ulkoilmassa. K. E. Janssonin kirje B. O. Schau-manille 10.7.1872 Davos, Ja45/ TTK, KKA. Esim. William Turner kokeili ulkoilmassa värittämistä pitämättä siitä; hitaasti edistyvän maalaamisen aikana värit vaihtuivat liian nopeasti. Powell 1987, 50.

<sup>1052</sup> Lindwall 1981, 98.

<sup>1053</sup> Runebergin perhe ihaili esim. norjalaisen Janus La Courin maisemamaalauksia Sabiinilaisvuorilta. Lina Runebergin kirje Augusta Hisingerille 8.8.1870 Capri, IX Augusta Hisingers samling, WRS, HLA/SLS.

<sup>1054</sup> Pittoreskin käsitettä voidaan tulkita monista eri näkökulmista; tämän ”maiseman katsomisen” laajaan sosiaali-, taide-, kirjallisuus- ja kulttuurihistorialliseen ymmärtämiseen on hyvä johdatus Copley – Garside 1994.

<sup>1055</sup> Powell 1987, 126.

<sup>1056</sup> Egron Lundgrenin kirje M. G. Anckarsvärdille 20.4.1846, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

Roomalainen kuvanveisto ja maalaaminen erosivat toisistaan myös materiaalien suhteen. Siinä missä kuvanveistäjän jalointa materiaalia, marmorina, oli Italiasta saatavana parasta mahdollista laatua, eivät maalaustarvikkeet välttämättä olleet priimatavaraa. Toisaalta toisin kuin 1800-luvun alun Pohjolassa, taidemaalarit käyttivät mannermaalla jo valmiita värejä.<sup>1057</sup> Värien laatu kuitenkin vaihteli eikä ollut itsestään selvää löytää laadukkaita työvälineitä helposti Roomassa, niin taiteilijan kaupungissa kuin oltiinkin. Akvarelleja suomalaistaiteilijat eivät nähtävästi vielä ennen 1800-luvun loppua tehneet kuin teknisistä syistä harjoittelmina tai omaksi ilokseen: kun yleisö ei tuntenut ja arvostanut vesivärimaalauksia, ei niiden myyntikään kannattanut.<sup>1058</sup>

Marmorina tuotiin Roomaan etenkin legendaarisilta Carraran kaivoksilta, ja monet taiteilijat kävivät itse paikan päällä valitsemassa parhaat materiaalit ”siellä missä marmorin laulo meidän alla”.<sup>1059</sup> Jo Thorvaldsen kuljetti marmorinsa aina Carrarasta, ja hänen jälkeensä lukemattomat muut pohjoismaalaiset.<sup>1060</sup> Kun suomalainen kirjailijatar-seikkailijatar Adelaide Ehrnrooth vieraili ystävättärineen Carrarassa, heitä riemastutti kaivoksilla ruotsalainen työmies ukko-Lundberg lukemattomine taiteilijatarinoineen. Lundberg tunsikin Runebergin, Takasen kuin Sjöstrandinkin ja kertoi olleensa hanslankarina poikasesta saakka jopa Canovalle ja Thorvaldsenille.<sup>1061</sup> Carraran maine teki vaikutuksen myös kotimaisessa lehdistössä, joka tarkkaan raportoi kuvanveistäjä C. E. Sjöstrandin työskentelyä kuuluisilla kaivoksilla syksyllä 1873.<sup>1062</sup>

### *EFTER PUBLIKENS SMAK*

Miten taiteilijat sitten päätyivät tekemään teoksiaan juuri tietyistä aiheista Rooman lukemattomien mielikuvitusta kiihottavien esikuvien edessä? Varsinkin kuvanveistäjien aihevalintoja ohjasivat pitkälti tilaukset, joita ilman työhön ryhdyttiin todella harvoin; tilaajan toiveiden mukaan valittiin niin aihe kuin materiaalikin. Taidemaalareilla oli vapaammat kädet, koska materiaalikustannukset eivät ole yhtä merkittävät. Tilauksia taiteilijat saivat monella eri tavalla. Yksinkertaisimmillaan asiakas käveli taiteilijan ateljeehen sisälle ja valitsi sieltä jonkin jo val-

---

<sup>1057</sup> Sinisalo 2005.

<sup>1058</sup> Albert Edelfelt kannusti tuttavaansa neiti Ericsonia jatkamaan vesiväritekniikallaan, vaikka tämä ei ollutkaan saanut erityisen hyvää vastaanottoa. Edelfeltin mukaan tämä johtui siitä, että ”yleisöä, jolla olisi rahaa, ei taide kiinnosta”, ja suurelle yleisölle akvarellit ”olivat niin harvinaisia, ettei niihin osattu kiinnittää huomiota.” Albert Edelfeltin kirje neiti Ericsonille 14.11.1884 Helsingfors, Ericsons samling, AFK.

<sup>1059</sup> Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 22.10.1873, Runeberg 1971, 406. Fredrika Runeberg kirjoitti nimenomaan Sjöstrandin Carraran-käynnin saamasta huomiosta sanomalehdistössä, ja kommenttien sävy oli varsin hapan. Carraran merkityksestä kuvanveistäjille ks. Campori 1873.

<sup>1060</sup> Walter Runeberg kommentoi esimerkiksi tanskalaisten Bissenien marmorinhakumatkaa Carraraan ostamaan materiaalia isä-Bissenin Akilles-veistosta varten. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 19.–24.4. ja 30.4.–2.5.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1061</sup> Ehrnrooth 1886, 56–57.

<sup>1062</sup> Sjöstrand valmisteli teostaan pienestä paimentytöstä ja teki valmisteluja *Boccian-pelaajiin*. Ks. esim. *Vikingen* 22.10.1873 no. 85; *Vikingen* 13.9.1873 no. 74.

miina olevan teoksen, jonka otti suoraan mukaansa.<sup>1063</sup> Toinen tyyppillinen tapa oli etukäteinen tilaus: useimmiten kotimaassa päätettiin, että johonkin tiettyyn paikkaan tarvittiin taideteos, joka sitten tilattiin joko täsmällisellä aiheitoiveella tai annettiin taiteilijalle vapaat kädet päättää teoksen yksityiskohdista annetun rahasumman puitteissa.<sup>1064</sup> Kaikkia Roomassa asuneita suomalaistaiteilijoita – kuten muitakin pohjoismaalaisia Thorvaldsenia lukuun ottamatta – yhdisti se, että ehdoton enemmistö teoksista myytiin kotimaahan. Pohjoismaisten taiteilijoiden tärkein markkina-alue oli Pohjola; sama koski Roomassa kaikkia kansallisuuksia, joiden oli aina helpointa myydä teoksensa maamiehilleen.<sup>1065</sup>

Kuvanveistäjille oli tyyppillistä saada teostaan myytyä myös kopioina: tietyn teoksen nousu suosioon saattoi luoda tilausten tulvan, kun kaikkien oli saatava oma pystinsä.<sup>1066</sup> Kiinnostavaa on, että tällaiset tilaukset saattoivat olla hyvinkin kansainvälisiä, ja taiteilijoille kirjoitettiin eri maista tilauksia jostakin näyttelyssä olleesta, tuttavien luona nähdystä tai kirjan kuvituksena käytetystä veistoksesta.<sup>1067</sup> Vaikka pienillä kopiotöillä saattoi ansaita mukavasti, niiden tekeminen ei aina viehättänyt jo uusiin, tärkeämpiin töihin paneutuneita taiteilijoita. ”Ukkoloiden tekeminen” oli Johannes Takaselle ärsyttävää, vaikka hänen asianhoitajansa yritti saada häntä ymmärtämään tällaisten pienten salonkiveistosten merkitystä taiteilijan maineen levittäjänä. Köyhien taiteilijoiden täytyi toisinaan tehdä teoksia ”*efter publikens smak*, vaikka se maku olisi huonokin.”<sup>1068</sup> Veistosten myynti yksityishenkilöille oli huomattavan vaikeata: 1800-luvun Suomessa olivat harvassa ne kodit, joihin mahtui – ja tyyllisesti sopi – marmoriveistos.<sup>1069</sup> Useimmat kuvanveis-

<sup>1063</sup> Esim. Alexander Lauréus myi tällä tavoin spontaanisti ”ohikulkeneelle” kruununprinssi Oscarille yhden maalauksensa. Pettersson 1998a, 99; Sinisalo 2005. Walter Runeberg myi *Amorinsa* marmorin hakattuna ateljeehensa ilmaantuneelle ”vanhemmalle suomalaisdaamille”, Aline Bremerille, josta sittemmin tuli Runebergin hyvä ystävä. Walter Runebergin kirje Camilla Bentzenille 2.1.1869 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Walter Runebergin ateljeessa vierailut tanskalainen näyttelijätär J. L. Heiberg ”näki paljon sellaista, minkä olisi ostanut, jos siihen olisi ollut mahdollisuus”, J. L. Heibergin kirje A. F. Kriegerille 18.11.1874, Heiberg 1915, 200.

<sup>1064</sup> Esim. Helsingin rouvasväenyhdistys tilasi Walter Runebergilta veistoksen, ja ”kun tämä nyt oli taiteen kotimaassa, löytäisi sieltä jonkin sopivan itse valitsemansa aiheen.” Ainoana toiveena oli, että patsas olisi vapaasti seisova ja materiaalina olisi marmori. Sofie von Willebrandin kirjeet Walter Runebergille vuonna 1867–1874, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1065</sup> Schoch 1992, 13–14.

<sup>1066</sup> 1900-luvun alkuun tultaessa kansallismielisyys Suomessa oli noussut siinä määrin, että kansalliseksi miellettyä taidetta kaivattiin myös tavallisiin koteihin. Erityisesti Walter Runebergin *Lexinä* tunnettua veistosta haluttiin kopioida, jotta ihmiset voisivat ostaa ”ulkomaisen roskataiteen sijaan omaa taidettamme”. Victor Hovingin (nuor.) kirje Walter Runebergille 6.2.1905, WRS, HLA/ SLS. Kopioiden teki-äjoikeuksilla oli merkitystä taiteilijan elämän loppuun asti, ja vielä senkin jälkeen tämän perheelle. Esim. Johan Börjesonin Malmöön valmistama Kaarle X:n veistos olisi haluttu kopiona Tukholmaan, mutta malmölaiset vastustivat sitä. Taiteilijoiden mielestä tilanne oli absurdi, sillä jäljennöshän vain lisäisi veistoksen merkitystä. Walter Runebergin kirje Holga Börjesonille 10.9.1909, Johan Börjesons samlng, NM.

<sup>1067</sup> Esim. Walter Runebergin *Amor ja Bacchus* -ryhmä terrakottakopiona hänen tanskalaisten ystäviensä Bentzenien luona herätti erään rouvan tilaamaan itselleen saman veistoksen ”kahvin väriiseksi sävytetynä kipsijäljennöksenä”. Charlotte Iversenin kirje Walter Runebergille 28.8.1887, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1068</sup> Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 28.2.1877, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1069</sup> Edes varakkaan viipurilaisen Victor Hovingin kotiin ei mahtunut Walter Runebergin *Silenus*-ryhmä, joka Hovingin mukaan olisi helpompi myydä, jos se olisi esillä Helsingissä hänen veistokselle liian pienen asuntonsa sijaan. Victor Hovingin kirje Walter Runebergille 7.6.1873, WRS, HLA/ SLS.

täjät työskentelivätkin paljon myös mitalien, muotokuvarelievien, hautamuistomerkkien tai rintakuvien kanssa.<sup>1070</sup>

Mesenaattien ja taiteilijoiden ystävien kirjeissä pohdittiin usein omia mahdollisuuksia tukea taiteilijoita ostamalla näiltä veistokuvia, mutta käytännön edellytysten ohella tilauksiin vaikuttivat luonnollisesti henkilökohtaiset mieltymykset. Vaikka olisi ollut minkäläinen taiteentuntija ja -ystävä, se ei silti merkinnyt automaattisesti halua omistaa kaikkea taidetta.<sup>1071</sup> Kuvanveistäjä Erland Stenbergiä tukenut Oskar af Heurlin pohti veistotilauksen tekemistä, jonka esteenä oli kuitenkin hänen oma taidemakunsa – itse määritelty ”taulumania”.<sup>1072</sup>

Tilausten saaminen ei siis ollut helppoa, ja suotuisaan lopputulokseen oli vaikuttamassa usein monia tekijöitä, toisiaan sattumuksiakin, mutta vielä useammin tilausten takana oli laaja tuttavapiiri tai verkostoituneet taiteilijakollegat.<sup>1073</sup> Taidemaalareita helpotti Roomassa jatkuva matkustavaisten virta, joka halusi muistoksi lempimaisemansa ripustettavaksi kodin seinälle. Äärimmillään tämä into oli 1700-luvun loppupuolella, jolloin suosituimmat kansainväliset taiteilijat Roomassa, kuten sveitsiläissyntyinen Angelica Kaufmann ja italialainen Pompeo Batoni, saattoivat käytännössä määrätä omat hintansa, koska olivat niin kysytyjä.<sup>1074</sup> Usein ostajien mieltymyksiä ja yleistä makua ohjasivat aiemmin nähdyt tunnetut teokset, tai grafiikkasalkkujen painokuvissa toistettut näkymät, joista haluttiin suoria maalauskopioita.<sup>1075</sup> Vastaavasti kuvanveistäjille oli kannattavaa valmistaa kuuluisten ihmisten muotokuvia, sillä niillä oli kysyntää. Byronin mukaan eräs nuori amerikkalainen oli kertonut ostaneensa Roomasta Thorvaldsenin tekemän muotokuvan runoilijasta lähettääkseen sen kotiin Yhdysvaltoihin. Mairiteltu Byron päivitteli, ettei itse maksaisi Thorvaldsenin hintoja mistään teoksesta – paitsi korkeintaan Napoleonin muotokuvasta.<sup>1076</sup>

Teokset tuntuivat ostajan mielessä aina kalliilta, mutta niiden hinta muodostui arvokkaista materiaaleista, ammattimaisesta työnteekijästä ja ennen muuta aikaa vaativasta käsityöstä. Taiteilijoiden ei ollut helppoa laskea teosten hintoja. Johannes Takanen laski paljon alemman hinnan häneltä tilatulle J. V. Snellmanin

---

<sup>1070</sup> Vaikka kuvanveistäjät tekivät todella paljon hautamuistomerkkejä, ei niiden teettäminen kuvanveistäjällä ollut halpaa lystiä. Walter Runebergin arvion mukaan hänen tekemänsä marmorilevy ei ollut välttämättä yhtä hyvä ja silti neljä kertaa kalliimpi kuin kivenhakkaajan valmistama. Runeberg suositeli tuttavilleen Helsingissä tämän kaltaisia tilauksia varten aina Robert Stigellin isää, kivenhakkaaja H. J. Stigelliä. Walter Runebergin kirje Vendla Elfvingille 21.10.1874 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1071</sup> Veistotöiden myymisen vaikeutta päiviteltiin myös Ruotsissa: ”Ni kan troligen ej göra Eder en rätt föreställning om huru svårt det är att krama ur folk en beställning på ett skulpturarbete – ”Det kostar ju två tusen – tre – fyra tusen kronor minst!” Lars Gustaf Brattin kirje Agnes Börjessonille 4.12.1878 Göteborg, Brev till Agnes Börjesson, UUB.

<sup>1072</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, He296/ TTK, KKA.

<sup>1073</sup> Kiinnostava esimerkki on Walter Runebergin tuttavapiiriin kuulunut Alfred Nobel, joka kysyi Runebergiltä mielipidettä köyhästä, apua tarvitsevasta kuvanveistäjä Lindbergistä. Runebergin suosituksesta Nobel tilasi köyhältä Lindbergiltä teoksen, josta antoi 500 frangia etumaksua. Alfred Nobelin päiväämätön kirjelippu Walter Runebergille, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1074</sup> Morazzoni 1939, 19–20.

<sup>1075</sup> Schoch 1992, 13–14. Esim. Egron Lundgren laski voitonsa elää Roomassa, mikäli saisi myydä pieniä kopioitaita suosijalleen vapaaherratar Heijkenskjöldille. Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 23.8.1842 Venetsia, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>1076</sup> Lordi Byronin kirje Teresa Guicciolille 15.10.1821, Quennell 1950, 617–618.

rintakuvalle, 3 000 mk, kuin mihin kuopiolaiset tilaajat olisivat olleet valmiit. Lähes kolminkertaiseen summaan, 11 000 mk, oli varauduttu sen perusteella, kuinka paljon Erland Stenbergiltä Ouluun tilattu runoilija Franzénin vastaava muotokuva oli maksanut.<sup>1077</sup>

Nimenomaan taloudellisissa kysymyksissä kaikilla roomansuomalaisilla oli neuvonantajana kotimaassa luotettu asainhoitaja, ystävä, tuttava tai sukulainen, joka edusti taiteilijaa kaikissa yhteyksissä kotimassa.<sup>1078</sup> Tärkeätä oli vekseleiden lähettäminen tarvittaessa, stipendeistä, palkinnoista ja näyttelyistä ilmoittaminen sekä muiden juoksevien asioiden hoitaminen. Kun lähes koko tilaajakunta oli kotimaassa, oli selvää, että raha-asioita riitti Rooman ja Pohjolan välillä hoidettaviksi. Myös Taideyhdistys hoiti monia tällaisia luottamuksellisia asioita taiteilijoiden puolesta, ja monelle taiteilijalle yhdistyksen keskushahmoista tuli vuosien saatossa myös henkilökohtaisia ystäviä.<sup>1079</sup>

Vaikka kotimaan taidemesenaatit ja -vaikuttajat tekivät kaikkensa saadakseen Roomassa asuvat taiteilijansa selviytymään taloudellisesti, odotettiin myös taiteilijoilta itseltään ja heidän perheiltään suuria uhrauksia. Ei riittänyt, että taiteilija itse sijoitti viimeisetkin penninsä epävarmaan uraansa ja lähti ulkomaille opiskelemaan, samaa odotettiin myös hänen perheeltään, mikäli minkäänlaista varallisuutta tiedettiin kertyneen. Hupaisa esimerkki on Düsseldorfissa ansioitunut taidemaalari E. J. Löfgren, jonka Pariisissa asuvasta isoisästä Fredrik Cygnaeus oli onkinut tietoja: varakkaalta isoisältä ei kuitenkaan ollut odotettavissa tukea suomalaiselle taiteelle lapsenlapsensa auttamisen välityksellä, sillä hän ”keskittyi vain rakentamaan itseään”.<sup>1080</sup>

Taiteilijan toimeentulo ei kotimaisista tukipyrkimyksistä huolimatta ollut turvattu, vaikka taiteilija olisi ollut nimekäskin. Vuosisadan loppua kohden kilpailu alkoi kasvavien taiteilijamäärien vuoksi olla niin kovaa, ettei etabloitunutkaan taiteilija voinut luottaa menestyksensä tuovan myös mammonaa. Silti tunnettuuden ajateltiin olevan suoraan verrannollinen taloudelliseen menestykseen. Suomessa ajateltiin, että taiteilija saattoi tulla toimeen ammatillisesti vasta ollessaan niin nimekäs, että sai tärkeitä kotimaisia tilauksia. Niitä puolestaan ei ollut todennäköistä saada, ellei ollut tunnettu. Tämä noidankehä vain vahvistui ulkomailta asu-

---

<sup>1077</sup> Eliel Aspelinin kirje C. G. Estlanderille 5.11.1883, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS. Teoshintojen nykyarvot rahan ostovoima huomioon ottaen olisivat n. 12 700 € ja n. 46 500 €. Euro-arvo on laskettu vuoden 2008 mukaan Nordean rahanarvokerrointa käyttäen, <http://service.nordea.com/nordea-openpages/fi/calculators/moneyValue.action?language=fi>. Käytetty 1.9.2009.

<sup>1078</sup> Esim. R. W. Ekmanilla oli Pohjolaan palattuaan vuonna 1848 Victor Hartwallissa sellainen ystävä, joka ystävyuden ohella hoiteli myös taiteilijan raha-asioita ja kannusti tätä kehuillaan. Victor Hartwallin kirjeet R. W. Ekmanille 1848–1851, R. W. Ekmans samling, ÅAB. Walter Runebergin asioita hoiteli useampikin ihminen, esim. veljet Johan Wilhelm (Hannes) ja Fredrik. Ks. esim. Fredrik Runebergin kirjeet Walter Runebergille 24.4., 20.6., 23.9. ja 27.10.1876; 28.2.1877; 5.7.1878, ja kaikki Johan Wilhelm (Hannes) Runebergin kirjeet, WRS, HLA/ SLS. Samoin Takasella oli monia auttajia kuten viipurilaiset Robert Lydecken ja Wilhelm Hackman sekä Jac. Ahrenberg, ks. Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1079</sup> Esim. Walter Runeberg kiitteli ”sedän apua niin henkisesti kuin taloudellisesti Taideyhdistyksen kautta”. Walter Runebergin kirje Fredrik Cygnaeukselle 4.2.1865 Rooma, Ru110/ TKK, KKA.

<sup>1080</sup> Fredrik Cygnaeuksen kirje C. G. Estlanderille 7.6.1864, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

villa taiteilijoilla, jotka ilman uusia kotimaassa esiteltyjä teoksia saattoivat jäädä julkisuudessa taka-alalle.<sup>1081</sup>

Tilauksen saamisen jälkeen teoksen toteuttaminen jäi taiteilijan harteille. Teoksen ideasta ja yksityiskohdistakin voitiin kyllä keskustella kirjeitse tilaajan kanssa, mutta käytännön ratkaisuista päättäminen oli taiteilijan tehtävä. 1800-luvun jälkipuolella taiteilijat lähettivät kotimaahan usein valokuvan teoksen luonnoksesta ennen sen lopulliseen työstämiseen ryhtymistä, mutta myös piirroshahmotelmia käytettiin.<sup>1082</sup> Jo teoksen luonnosteluvaiheessa mallin saaminen oli olennaista. Oli sitten kyseessä veistos tai maalaus, taiteilijan mielessä olevan ajatuksen siirtäminen konkreettiseksi teokseksi vaati mallin, jonka mukaan ideoita saatettiin kokeilla ja kehitellä. Roomassa taiteilija löysi tarvitsemansa mallin useimmiten varsin helposti, sillä taidekeskuksessa ammattimalleja oli runsaasti.<sup>1083</sup>

Rooman mallimarkkinat olivat 1800-luvun jälkipuoliskolle saakka keskittyneet Espanjalaisille portaille ja niiden lähikaduille, missä aamuvarhaisesta asti erilaisiin rooliasuihin ja kansanpukuihin pukeutuneet mallit päivystivät tarjotakseen ulkonäköään taiteilijoiden inspiraatioksi. Kaikkia ikäluokkia, kansallisuuksia ja ulkonäköjä edustavien mallien joukosta oli mahdollista löytää sopiva hahmo mihin tahansa teokseen aina raamatullisista ryhmistä mytologiisiin kaunottariin.<sup>1084</sup> Kirkkovahtiassa pyrittiin toisinaan ankarallakin kädellä karsimaan julkista mallibisnestä, jonka moraalialia rapauttavasta vaikutuksesta oltiin huolestuneita: ammattimallien kiivaasti esittämästä rajanvedosta huolimatta ero mallin ja prostituoidun toimenkuvan välillä saattoi olla häilyvä.<sup>1085</sup> Suomessa, missä samaakin sukupuolta olevan alastonmallin piirtäminen oli kohuttua, pelättiin naismallin käyttämisen johtavan miestaiteilijan auttamatta liian suurelle houkutukselle alttiiksi.<sup>1086</sup> Ristiriitaisesti samaan aikaan päiviteltiin, miten Johannes Takasen veistämä kalevalainen *Aino* oli niin uhkean etelämaalainen matroona: miten siitä olisi voinut tulla

---

<sup>1081</sup> Erland Stenbergistä huolestunut Oskar af Heurlin ajatteli, ettei Stenberg selviäisi Roomassa ilman kotimaan tilausta: ”--*såvida han [Erland Stenberg] ej kan få några eller helst något extra beställning, hvilket han så mycket längtar efter, som han ännu aldrig fått göra något till hemlandet.*” Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, He296/ TTK, KKA. Muissa Pohjoismaissa tilanne oli hyvin samankaltainen Suomen kanssa, jopa hankalampi: tunnettuuskaan ei tuonut suoraan tilauksia ja rahaa. Esimerkiksi Johan Börjesonia on pidetty Ruotsin 1800-luvun lopun ensimmäisenä kuvanveistäjänä, mutta hänen taloudellinen tilanteensa oli ilmeisen katastrofaalinen vuosien ajan, Johan Börjesonin kirjeet Gunnar Wennerbergille 18.3.1889 ja 12.4.1891, Brev till Gunnar Wennerberg, UUB.

<sup>1082</sup> Ks. esim. Sofie von Willebrandin kirje Walter Runebergille 27.4.1868, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1083</sup> Vaikka tarjontaa oli runsaasti, hyvän mallin löytäminen oli aina iloinen asia. Esim. Walter Runeberg raportoi erikseen löytäneensä hyvän mallin Silenustaan varten, ja myös saaneensa hevosen malliksi kentauriaan varten. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 12.5., 19.5. ja 7.10.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1084</sup> Janzon 1911, 142.

<sup>1085</sup> Bergsøe 1881, 21. Ammattimallit saattoivat olla hyvin tarkkoja kuitenkin siitä, etteivät esiintyneet alasti muiden kuin toisten ammattilaisten eli taiteilijoiden silmien edessä. Ahrenbergin vieraillessa Stigellin ja Takasen ateljeessa, malli alkoi heti pukeutua kunnes taiteilijat vakuuttivat Ahrenberginkin olevan ”*scultore*”. Ahrenberg 1914, 241.

<sup>1086</sup> Walter Runeberg kertoi morsiamelleen, kun hänen täytyi käyttää naismallia. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 26.4.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Fredrika Runeberg hämmästeli miniänsä avarakatseisuutta, kun Walter Runebergin piti ruveta tekemään jälleen naismallin kanssa töitä *Amor ja Psykhe*-patsas varten: ”*Tål du det att han får en qvinnomodell!*” Fredrika Runebergin kirje Walter ja Lina Runebergille 11.4.1870, Runeberg 1971, 294.

virpimäisen hento suomalais-impä, kun alastonmallit herättivät Suomessa niin suurta pahennusta.<sup>1087</sup> Samaan aikaan kuitenkin tiedettiin, että uhkeilla naisveistoksilla oli selvästi parempi menekki.<sup>1088</sup>

Taiteilijoiden roomalaiset mallit tunnettiin hyvin: kuuluisimpia olivat Pasquicia, jonka kauneus vavahdutti Roomaa 1860-luvulla, ja Stella, joka oli suosiossa jo 1850-luvulta alkaen. Keskustan kirja- ja paperikaupoissa sekä valokuvausliikkeissä pidettiin suosituimpien mallien potrettivalokuvia näyteikkunoissa, sillä nämä mallit olivat myös aikansa tunnetuimpia julkisuuden henkilöitä Roomassa.<sup>1089</sup> Roomalaiskaunotarten sanottiin inspiroivan taiteilijan siveltimien ohella myös runoilijoiden kyniä, ja ainakin suomalaisen Karl Wetterhoffin runosuonta sykähdytti albanolaispukuinen, Feidiaan veistokselta näyttävä kapeaumainen Ninetta:

*Hur ögon glöda, purpurläppar svälla;  
Se hvilken skön profil! Det är Ninetta.*

--

*Hur kraftigt bygd och likväl hur elastisk  
Hur smidig hennes smala höft sög vrider  
Albanodräkten färgrik och fantastisk.*

--

*Hur skön, på en gång pittoresk och plastisk,  
I aquarell en bild av Phidias karyatider.<sup>1090</sup>*

Julkisuutta malleihin liittyi myös rikollisuuden kautta. Mallien yhteydet alamaailmaan olivat konkreettisia, ja toisinaan mallien käyttäminen saattoi olla taiteilijalle jopa hengenvaarallista: eräskin ranskalaismaalari kohtasi kuolemansa oman roomalaismallinsa käden kautta.<sup>1091</sup> Toisinaan saattoi sattua, että taiteilijan työ keskeytyi, kun malli yhtäkkiä katosi – joskus lyhyemmäksi, joskus pitemmäksi ajaksi. Tyypillinen katoamisen syy saattoi olla poliisin kynsiin joutuminen.<sup>1092</sup> Mallit saattoivat aiheuttaa ongelmia myös omista ”eettisistä” syistä johtuen. Tanskalainen taidemaalari Carl Bloch oli vaikeuksissa maalatessaan teostaan Simsonista filistealaisten vankina, sillä hän ei tahtonut saada ketään filistealaisten malliksi: hänen oli valehdeltava mallille maalaavansa tätä sankarillisena Simsonina, vaikka sitten muunsikin hänet huonomaineiseksi filistealaiseksi.<sup>1093</sup>

Vähemmän dramatiikkaa aiheuttivat malleiksi suostuvat ystävät ja tuttavat, joita roomalaisessa taiteilijayhteisössä riitti. Taiteilijoiden tyttöystävät ja vaimot sekä käymässä olevat sukulaiset otettiin mallinpenkille istumaan, ja niinpä taiteilijapiireihin ystävyystyneen kotirouva Camilla Bentzenin sisar päätyi orjattaren mal-

<sup>1087</sup> Fredrika Runebergin kirje Walter Runebergille 22.9.1876, Runeberg 1971, 489. Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 17.1.1876, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1088</sup> Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 31.3.1875, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1089</sup> Valokuvat Stellasta ja Pasquiciasta (nimi kirjoitettiin monella tavalla, myös mm. Pascuzzia), X Lauritz Priors samlng, WRS, HLA/ SLS. Nordhagen 1981, 67.

<sup>1090</sup> Karl Wetterhoffin päiväämätön kirje Pietro Krohnille, Brev till Pietro Krohn, KBK. Ks. myös Wetterhoffin *Auguratorium*-runo Roomasta 1873, Wetterhoff 1945.

<sup>1091</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 27.9.1864, myös 10.5.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1092</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 16.4.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1093</sup> Nordhagen 1981, 67.

liksi kuvanveistäjä J. A. Jerichaulle,<sup>1094</sup> ja toinen tanskalaistaiteilija Ole Henrik Olrik piti puolestaan nuorta Walter Runebergiä nukkuvan fauninsa mallina.<sup>1095</sup>

Tällainen oman seurustelupiirin kuvaaminen taideteoksissa lienee tyypillistä kaikille ajoille ja taiteilijaveljeskunnille, niin myös Roomassa 1800-luvulla. Pohjoismaalaisessa taiteilijayhteisössä kaikki olivat kaikkien malleina, ja edelleen näistä yhteisöllisyyden ajoista on ympäri Pohjolaa muistoina lukemattomia taiteilija- ja taiteilijaperhemuotokuvia.<sup>1096</sup> Kuuluisimmat maalaukset taiteilijatoveruksista Roomassa kuten Hansenin, Catelin ja Blunckin vuosisadan alkupuolen teokset saivat jatkumonsa Pariisiin pohjoismaisessa taiteilijasiirtokunnassa 1800-luvun lopulla. Suomalaisista henkilömuotokuvaan Roomassa erikoistui lähinnä Walter Runeberg, joka muotoili monien ystäväperheidensä kaikki jäsenet.<sup>1097</sup> Pelkästään muotokuvia Walter Runeberg tekikin omien laskelmiensa mukaan ainakin 35 kappaletta.<sup>1098</sup>

Ajan taideihanteet määrittivät henkilökuvia: muotokuvat olivat aina esittäviä, ja käytännössä aina idealisoivia. Kuvanveistäjillä oli taidemaalareita vaikeampaa toteuttaa ihanteita, sillä kolmiulotteisessa monumentissa jokainen yksityiskohta painoi monin verroin.<sup>1099</sup> Suurmiesten muotokuvissa puolestaan ihanteiden mukaisesti tarvittiin heeros, jonka kautta voitiin heijastaa aikansa ja ihmistensä intohimoja ja tarpeita. Siten yhteen taideteokseen ja sen yksityiskohtiin kiteytyi valtavasti piilomerkityksiä ja erilaisia viestejä. Samaan aikaan suositusmaalaus-taiteen lajissa historiamaalauksessa haluttiin ennemmin osoittaa ajattomien, klassillisten hyveiden ja paheiden stereotyyppiä.<sup>1100</sup>

<sup>1094</sup> Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 4.3.1866, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1095</sup> Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 5.3. ja 9.3.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1096</sup> Esim. Alina Forssman muotoili näyttelijätär J. L. Heibergerin tyttären Annan muotokuvan, jota äiti arvosti kovasti. J. L. Heibergerin kirje A. F. Kriegerille 24.12.1874 Rooma, Heiberger 1915, 213. Forssman teki myös kollegastaan Walter Runebergista reliefimuotokuvan, osto 26.5.1876, B I 44, Ateneum. Robert Stigell muotoili taiteilijan veljen Fredrik Runebergin muotokuvan nähtävästi Roomassa 1874–1875, lahja 1876, B I 98, Ateneum. Johannes Takanen muotoili tanskalaisen Pietro Krohnin muotokuvan, Albert Edelfeltin kirje Alexandra Edelfeltille 26.5.1876, sit. Kortelainen 2001, 207; B I 67, Ateneum. Takanen teki roomalaistuttavistaan muotokuvat myös Jac. Ahrenbergista, B I 192, Victor Hovingista, B I 56, Alexander Carlssonista, B I 66 ja C. G. Estlanderista, B I 64, Ateneum.

<sup>1097</sup> Walter Runeberg muotoili paljon tanskalaisystäviensä muotokuvia esim. Bentzenin perheenjäsenet ja Carl Andersenin vaimon. Walter Runebergin kirjeet Lina Elfvingille 12.12. ja 15.–16.12.1863 sekä 15.–16.1., 27.1. ja 28.2.–2.3.1864 Rooma; Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 3.6.1868, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1098</sup> Walter Runebergin kirjoittama luettelo kirjeen kääntöpuolelle: Asta Winther; Friherr. A. Bredberg, svenska; friherrinnan Coyet d<sup>ni</sup> Doktorinnan Hoving; Hufvudet af ”Vetenskapen” (Alexander II’s monument); Fru Eva Ahlström; Doktorinnan Nordblad; Professorskan Ali Krogius; Professorskan Bache, danska; Fru Camilla Bentzen, danska; Friherrinnan Hulda Born; J. Strömberg; & 30 Jonas Lie (2 exemplar av samma byst); Elof Tegnér (Bibliotekarie i Lund); Z. Topelius; B. Björnson; J. L. Runeberg; Anders Fryxell, svensk; Albert Edelfelt; H. Ibsen; Prof. G. Ljunggren, svensk; A. Nordenskiöld; Leo Mechelin; Prof. Otto Donner; Tea Bruun, norska; prof. Zvennersted, svensk; Walter Hoving; Statsråd Mauritz Hallberg; Prof. W. Ruin; Generaldir. R. Sverner; Lennart Gripenberg, t.d. senator; Prof. Hj. v. Bonsdorff; Per Brahe (mask); Anna F. Bredberg, sedermera Flensburg. Petrus Nordmannin kirjeen kääntöpuoli Walter Runebergille 30.8.1918, 1.344, WRS, HLA/ SLS. Muutamia teoksia listasta puuttuu, ks. edellinen lähdeviite. Myös nuorena kuollut Johannes Takanen ehti tehdä ainakin 20 muotokuvaa, Taidekokoelmat-verkkotietokanta: Johannes Takanen, Ateneum, [http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?action=gen&lang=fi&si=http%3A%2F%2Fwww.muusa.net%2Fnim\\_i%2FTakanen\\_Johannes](http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?action=gen&lang=fi&si=http%3A%2F%2Fwww.muusa.net%2Fnim_i%2FTakanen_Johannes). Käytetty 1.9.2009.

<sup>1099</sup> Ernst Beckmanin kirje Axel W. Brattille 17.12.1897, Ernst Beckman: brev till svenskar, UUB.

<sup>1100</sup> Lyttelton 2001, 61.

Rooman erityisluonne kaupunkina vaikutti taiteilijoihin, kaikkien alojen taiteilijoihin muusikoista runoilijoihin ja kuvataiteilijoista arkkitehteihin.<sup>1101</sup> Kuten kirjailijoilla oli tarve kirjoittaa Roomasta, taiteilijoilla oli tarve toistaa näkemiään näkyjä kerta toisensa jälkeen kankaalleen tai marmorisiin. Valistuneimmat tilaajat antoivat taiteilijoille myös mahdollisuuden toteuttaa omia unelmiaan: jokaisella taiteilijalla oli haave päästä toteuttamaan näkymättömät kuvitelmansa eläväksi teokseksi. Parhaimmillaan pitkään elätellyistä haaveista päästiin tekemään totta Roomassa.<sup>1102</sup>

Osittain juuri taiteilijoiden teosten aiheiden ja tilausten sattumanvaraisuuden sekä uran eri vaiheiden ajoittumisen vuoksi on tärkeää ymmärtää, etteivät *in situ* Roomassa tehdyt taideteokset sinällään olleet lainkaan verrannollisia Rooman merkitykseen taiteilijan tuotannolle. Rooman aikana syntyneet ideat, taiteelliset esikuvat ja ihanteet kehittyivät taiteilijoiden loppuelämän ajan. Kuvataiteilijoiden vaikutteita voi verrata kirjailijoihin: esimerkiksi Henrik Ibsenin vähäiset kirjoitukset Rooman-ajalta ovat aiemmin johtaneet siihen väärään tulkintaan, ettei Rooman-oleskelulla olisi ollut hänelle suurta merkitystä. Kuitenkin Ibsenin myöhempi tuotanto ja tieteellinen tutkimus osoittavat, että hänen tärkeimmät teoksensa kuten *Brand* ja *Peer Gynt* kehittyivät nimenomaan Roomassa saaduista ideoista, joskin toisessa konkreettisesti paikassa ja ajassa.<sup>1103</sup>

Suuri osa taiteilijoista jatkoi roomalaisaiheisten teosten työstämistä vuosien, joskus loppuelämän, ajan. Jopa taiteilijat, jotka eivät koskaan päässeet Roomaan asti, täyttivät kankaansa *Italiattarilla* ja *Tamburiinisoittajilla*.<sup>1104</sup> Tähän suhteutettuna on myös erittäin kiinnostavaa, että suomalaisten taiteenystävien tekemät yksityiset teostilaukset ulkomailla asuvilta taiteilijoilta eivät juuri liittyneet isänmaallisiin aiheisiin ennen 1800-luvun loppua: suosittuja aiheita olivat antiikin klassikot, mytologiset kohtaukset sekä romanttiset yleiseurooppalaiset kansankuvaukset ja maisemat. Roomansuomalaisten aikaan suomalainen taideyleisö oli siis mieltymyksiltään yleiseurooppalaista, ei nurkkapatriottista.

## ODOTUKSET KOTIMAASSA

Usein unohtuva, mutta erittäin merkityksellinen osa taiteilijan ja teosten tilaajien läpikäymästä monivaiheisesta, tunteiden ja odotusten täyteisestä tapahtumaketjusta oli teosten lähettäminen ja vastaanottaminen. Taideteoksen valmistumisen jälkeen taiteilijalle oli henkisesti raskasta hoitaa koko teoskuljetuksen käytännön järjestelytyö ja jäädä odottamaan vastaanottajan ”tuomiota”. Mentaalisesti teoksen

---

<sup>1101</sup> Garms – Garms 1982, 568.

<sup>1102</sup> Walter Runebergin päiväämätön luonnos [n. 1868–1874, liittyy Helsingin rouvasväen tilaukseen], 2.95, WRS, HLA/SLS.

<sup>1103</sup> Nordhagen 1981, 9. Toisaalta esim. William Turner maalasi paljon Italia-kuvia luonnostensa pohjalta myös niinä vuosina, jolloin ei ollut siellä, Powell 1987, 126.

<sup>1104</sup> E. J. Löfgrenin maalamat samannimiset teokset (1864 ja 1865) syntyivät Roomaan haikailevan taidemaalarin ateljeessa Pariisissa. *Erik Johan Löfgren* 1989. Ks. myös *Finland* 13.1.1885 no.9. Myös taidemaalari Hilda Granstedt, joka ei koskaan matkustanut Roomaan, maalasi Pariisissa ollessaan 1877 *Italiattaren muotokuvan*, A I 173, Ateneum.

mukana tilaajalle lähetettiin myös taiteilijan omat odotukset kehityksestään taiteilijana, omaksutut vaikutteet Roomasta ja koko Rooman kohtaamiseen kiteytyneet kokemukset.

Roomasta Suomeen lähetetyt taideteokset kulkivat tuhansia kilometrejä, ylittivät Alpit ja Suomenlahden ennen kuin ne päätyivät onnellisten – tai onnettomiin – omistajiensa käsiin. Kuljetuksia ja rahtaamista piti seurata tarkasti, sillä Euroopan vaihtelevat tullimuodollisuudet,<sup>1105</sup> jäätilanne Itämerellä ja huolimaton kuljetus aiheuttivat suurta huolta ja olivat usein myös taloudellinen riski. Varattomalle taiteilijalle teosten lähettäminen kotimaahan saattoi olla jopa mahdotonta.<sup>1106</sup> Alexander Lauréus tiesi Roomassa, että Ruotsissa puhuttiin hänestä epäedullisesti, koska hän ei ollut esittänyt riittävästi valmistuneita teoksia – joita hän ei pystynyt lähettämään, koska jo rahtien järjestäminen oli niin hirvittävän vaikeata ja kallista.<sup>1107</sup>

Vaikka tilaaja maksoi rahdin, kysymys teoksen omistuksesta ennen sen saapumista kotimaahan oli silti ristiriitainen: jos teokselle tapahtui jotakin, kenen tappioksi se koitui taloudellisesti?<sup>1108</sup> Kirjeenvaihto käsittelee hyvin usein läheystysten seuraamista, ja taiteilija laski päiviä, jolloin teosten piti olla vihdoin perillä. Mikäli arvokasta kuljetusta ei näkynyt, huoli oli suuri.<sup>1109</sup> Teoskuljetukset olivat vaativia, ja niiden aikana teokset usein vaurioituivat. Ei ollut harvinaista, että perillä kotimaassa vastavalmistunutta teosta jouduttiin heti rahtilaatikosta nostettua korjaillemaan pahimpien kolhujen peittämiseksi.<sup>1110</sup>

Kun työ oli sitten ostettu, maksettu ja saatu vihdoin kotimaahankin kolhuneen kaikkineen, ostaja oli taiteilijan peloista huolimatta yleensä ylitsevuotavan onnellinen. Teoksen esittelemisestä saatettiin tehdä oikea seurapiiritapahtuma. Victor Hovingin Walter Runebergilta tilaama *Tanssiva poika tamburiini kädessä*

---

<sup>1105</sup> Pietariin saapunutta Johannes Takasen teoslähetystä ei luovutettu tullista, ennen kuin laatikko oli avattu, eikä laatikkoa avattu, ennen kuin tullille oli kerrottu sen sisältö etukäteen ”petturuuden paljastamiseksi”. Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 18.2.1875 Viipuri, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1106</sup> Tavaroita ja taideteoksia lähetettiin mahdollisuuksien mukaan aina yhdessä ystävien ja tuttavien kanssa, jolloin voitiin jakaa kuljetuskustannukset. Ks. esim. Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 20.5.1844 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB. Esim. Eric Cainberg ei juuri varattomuutensa vuoksi saanut teoksiaan mukaansa Pohjolaan; nähtävästi hän joutui jättämään ne muutenkin velkojensa pantiksi Roomaan palatessaan kotimaahan. Carpelan 1905, 175–176. Alina Forssman kirjoitti tarvitsevänsä Hovingin stipendin voidakseen lähettää valmiit teoksensa kotimaahan. Alina Forssmanin kirje C. G. Estlanderille 8.9.1879 Bergen, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>1107</sup> Alexander Lauréuksen kirje [C. J. Fahlcrantzille] 14.5.1823, Allmänna Brevsamlingen, AFK. Lopulta Lauréus lähetti kotimaahan kerralla 12 valmista työtä. Alexander Lauréus’ förteckning på avsända tavlor 10.4.1823/ sign. 1.7.1823, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>1108</sup> Johannes Takanen ei lähettänyt kiitettyä *Rebekkaansa* maailmannäyttelyyn Wieniin 1873, koska pelkäsi sen vahingoittuvan kuljetuksessa, ja joutuvansa vastaamaan korvauksesta patsaan omistajalle. Aspelin 1888, 115.

<sup>1109</sup> Esim. *Kentauri Kiron ja Akilles* -työn kuljetuksesta ks. Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 24.–25.5.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS. Teos oli perillä Helsingissä heinäkuun alussa 1864, Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 7.7.1864 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1110</sup> ””*Suomi*” var något ramponerad när den kom fram, men lappades af Stigell och är nu mycket kär, där den står på sin piedestal i salongen.” Werner Söderhjelmin kirje Walter Runebergille 19.12.1888, WRS, HLA/ SLS.

eli *Dansande gosse* saapui Suomeen melko lailla kolhiintuneena,<sup>1111</sup> mutta onnellinen ”isä” piti pääasiana sitä, että hän oli teoksen ainoa omistaja. Hoving toivoi siis nimenomaan, ettei taiteilija tekisi uutta versiota vaurioituneen tilalle – muuten hän tulisi mustasukkaiseksi. ”Pojan” kunniaksi järjestetyissä juhlissa oli ollut suuri vierasjoukko, hienoja puheita taiteilijan kunniaksi ja champagne oli virrannut.<sup>1112</sup>

Mieluisinta taiteilijalle oli saada valmis teoksensa esille kotimaassa julkisesti, ennen kuin se piilotettiin yksityiskodin verhojen taakse. Teosten esittely kotimaassa oli tärkeää, sillä esiteltujen teosten perusteella tehtiin taas päätökset tulevasta tilauksista ja apurahoista.<sup>1113</sup> Valmiidenkaan töiden lähettäminen Roomasta kotiin ei kuitenkaan ollut itsestään selvyyttä, vaikka rahtiinkin olisi ollut varaa, sillä taiteilijan oma kritiikki kasvoi sitä mukaa, kun omat taidot kehittyivät; tuntui turhalta lähettää ”vanhentuneita” töitä kotimaahan.<sup>1114</sup>

Vielä kotimaassa esittelyä hienompana pidettiin teosten näytteille saamista ulkomaisiin taidenäyttelyihin tai peräti maailmannäyttelyihin. Ajateltiin, että teoksella – ja ennen kaikkea sen tekijällä – olisi valoisampi tulevaisuus, jos se esiteltäisiin ulkomailla. Kansainvälinen kritiikki, vaikkei niin kehuvaakaan, oli arvostetumpaa kuin kotimaan asiantuntemattomina pidettyjen arvioitsijoiden kommentit.<sup>1115</sup> Roomansuomalaiset esittelivät töitään lähinnä Kööpenhaminassa, Tukholmassa ja Göteborgissa, missä oli aktiivisia taideyhdistyksiä ja organisoitunutta museotoimintaa.<sup>1116</sup>

Ei vain taiteilijoiden, vaan myös taidehistorioitsijoiden ja taidekriitikoiden korkeampi opetus oli lapsenkengissään Suomessa 1800-luvulla ja aiheutti suorastaan eksistentiaalisia tuskia muiden muassa urasta taiteen kentällä haaveilevalle J. J. Tikkaselle. Tieteellinen taidekriitikko maassa, jossa ei ollut museoita, kotimaassa työskenteleviä taiteilijoita tai taidetta ymmärtävää yleisöä tuntui ”trooppiselta kukalta kasvihuoneessa”. Kuitenkin usko kehittyvään tilanteeseen ja taide-

---

<sup>1111</sup> Victor Hovingin kirje Walter Runebergille 7.10.1875 Viipuri, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1112</sup> Victor Hovingin kirje Walter Runebergille 7.11.1875, WRS, HLA/ SLS. Teos kuuluu nykyään Ateneumin kokoelmiin, testamenttilahjoitus 1876, B I 37, Ateneum.

<sup>1113</sup> Esim. Johannes Takasen *Venus* sai ensin mennä Helsinkiin näyttelyyn kilpailemaan senaatin palkinnosta, ennen kuin sen tilaaja Hackman sai teoksen kotiinsa. Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 20.10.1875 Viipuri, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA. Runebergin töitä oli esitelty kotimaassa suurimmissa kaupungeissa, mikä oli hyvä julkisuuskavalle. J. J. Nordströmin kirje Walter Runebergille 24.8.1871 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1114</sup> Alexander Lauréuksen kirje [C. J. Fahlcrantzille] 14.5.1823, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

<sup>1115</sup> Hampus Dahlströmin kirje Walter Runebergille 21.1.1870 Helsinki, WRS, HLA/ SLS. Toisaalta esim. Suomen osaston saama arvostelu Pariisin maailmannäyttelystä 1889 ruotsalaisessa *Nya Pressen* -lehdessä kiihdytti suomalaisia suunnattomasti. Pohjoismaisessa taiteilijayhteisössä niin Roomassa 1870-luvulla kuin Pariisissa 1880-luvulta alkaen viihtyneen lehtimies ”Spada” Janzonin kritiikki torjuttiin ”koskaan työtä tekemättömän, taiteesta ja mistään mitään ymmärtämättömän tyyperyksen” arvottomaksi suositoksi. J. J. Tikkasen päiväamäton kirje [ante 19.6.1889] Walter Runebergille, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1116</sup> Esim. näkyvyyttä Kööpenhaminan näyttelyissä pidettiin hienona. Camilla Bentzenin kirje Walter Runebergille 3.6.1868; Walter Runebergin kirje Fredrik Tengströmille 1.8.1869 Rooma, 2.80, WRS, HLA/ SLS. Arkkitehti Hampus Dahlström oli hyvin aktiivinen jo varhain laadukkaiden suomalaisteosten järjestämisessä maailmannäyttelyihin, ks. Dahlströmin kirjeet Walter Runebergille, WRS, HLA/ SLS. Göteborgin taideyhdistyksen ja suomalaistaiteilijoiden välittäjänä toimi vuosia 1800-luvun lopulla suomalainen taidemaalari, Göteborgin taidemuseon intendentti Berndt Lindholm, Katalog, Göteborgs konstföreningens arkiv; Wilhelm Bergs papper, GUB.

tahtoon lupasivat parempaa tulevaisuutta niin kotimaiselle taiteelle kuin sen arvostelijoillekin.<sup>1117</sup> Taiteilijat itse sekä kaipasivat että torjuivat kriitikot. Yhtäältä ajateltiin, että kriitikoiden ja taidearvostelujen tärkeänä tehtävä oli kouluttaa taideyleisön makua.<sup>1118</sup> Toisaalta juuri Roomassa oleskelun yhtenä parhaana puolena pidettiin sitä, ettei siellä ollut huonosti laadittuja sanomalehtikritiikkejä taiteilijoiden töistä, vaan vain asiantuntevien kollegoiden ammatillisia ja myönteisiä parannusehdotuksia.<sup>1119</sup>

Oli kuitenkin toiveajattelua, ettei ulkomailla olisi seurattu kotimaan lehdistön kirjoittelua ja kuultu kaikista taidearvosteluista; kirjeet, sanomalehdet ja mielipiteet kulkivat pohjoisesta etelään nopeasti.<sup>1120</sup> Kotimaisen lehdistön nuiva suhtautuminen suomalaisten maailmannäyttelysaavutuksiin Pariisissa 1889 otettiin taiteilijoiden piirissä henkilökohtaisena loukkauksena isänmaalle tehtyjä palveluksia kohtaan. Walter Runeberg näki kritiikin osoittavan aikakauden ja sivistyneistön rappeutumista, kun ”lämmin, jalo rakkaus taiteeseemme, joka on syntynyt maiden maiden auringossa, lämmössä ja rikkaudessa, ja josta meidän on kiittäminen näitä lähes ihmeellisiä pidettäviä edistysaskeleita, joita muutaman viime vuosikymmenen aikana taiteellisesti on otettu” oli selvästi kuolemaisillaan.<sup>1121</sup>

Kotimaassa taiteilijoita ja näiden saamia arvosteluita kansallisissa ja kansainvälisissä lehdistä tarkkailtiin aktiivisesti.<sup>1122</sup> Valistunut taideyleisö oli Suomessakin sitä mieltä, että taiteilijoiden oli välttämätöntä matkustaa ulkomaille eikä jumiutua Pohjolaan. Arkkitehti Hampus Dahlström arvosteli kuvanveistäjä C. E. Sjöstrandia hanakasti, kun tämä oli ollut vain Suomessa vuosien ajan. Olisi ollut välttämätöntä, että Sjöstrand lähtisi ulkomaille, jottei hän ”tulisi entistä kömpelömmäksi kuin oli jo tullut tehtyään jatkuvasti vain hautamuistomerkkejä käsityönä”.<sup>1123</sup> Taiteilijoiden omaisissa huonot arvostelut herättivät kiivaitakin tunteja, ja

<sup>1117</sup> ”Men en vetenskaplig konstkritiker i ett land utan museer, utan hemma arbetande konstnärer, utan konstförståndig allmänhet, ju utan eller nästan utan konst! En verksamhet i vårt land, riktad på utvidgande af vårt konsthistoriska vetande, vore en tropisk blomma i ett drifhus. Men det ges en annan uppgift. Vi äro ju dock en uppåt-sträfvande konst, om också ännu i sin början och tämligen exotisk; vi äro vidare en lifligt intresserad allmänhet, d.v.s. goda löften för framtiden. Utan tvifvel har därför en vetenskapligt bildad och liberal representant för konsthistorien och konstkritiken en uppgift i vårt land, som är värd att offra ett lifsarbeta åt.” J. Tikkasen kirje Walter Runebergille 1.9.1880 Degerögård, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1118</sup> Walter Runebergin kirje Lina Elfvingille 15.7.1863 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1119</sup> Egron Lundgrenin kirje Eva Heijkenskjöldille 5.1.1843 Rooma, Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, UUB.

<sup>1120</sup> Käytännössä kaikkien taiteilijoiden tuttavat kotimaasta lähettivät Roomaan sanomalehtiä tai leikkeitä niistä sekä kirjoittivat yleisön mielipiteistä. Ks. esim. Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 8.12.1875, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA. Myös saaduista palkinnoista ja stipendeistä kirjoitettiin aina kotimaan sanomalehdissä. Esim. R. W. Ekmanin saama kuudennen vuoden matkastipendi kuninkaalta kopioinnin jatkamiseksi Firenzen taidemuseoissa oli Suomessa etusivun uutisia. *Åbo Tidningar* 7.12.1842 no. 96; *Helsingfors Morgonblad* 8.12.1842 no. 94.

<sup>1121</sup> Walter Runebergin päiväämätön [1889] kirjekonsepti, 2.94, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1122</sup> Esim. Tukholman suuressa pohjoismaisessa taidenäyttelyssä 1866 suomalaisten saamat pääsääntöisesti huonot arvostelut noteerattiin kotimaassa tarkasti. Ks. Zachris Topeliuksen muistiinpano kesäkuu 1866, Topelius 2004, 156.

<sup>1123</sup> ”Stackars Calle Sjöst, han borde nödvändigt ut bårt hemifrån, han blir klunsigare år från år, hans Collan och Rosenborg äro dåliga, men sådan kan man blifva när man får hålla på med dödsfigurer som handverk.” Hampus Dahlströmin kirje Walter Runebergille 5.7.1872 Würtemberg, WRS, HLA/ SLS.

Walter Runebergin veistoksen kriittisesti arvioinut professori C. G. Estlander sai taiteilijan Fredrik-veljen raivoihinsa: ”*Ett större idiot prof har jag sällan sett.*”<sup>1124</sup>

Suomalaistaiteilijoiden elämää Roomassa kuten muissakin mannermaan taidekeskuksissa kuvattiin ahkerasti kotimaan sanomalehdissä. Huhut, mahdolliset näyttelyt, palkinnot tai maininnat ulkomaan lehdistössä toistettiin kotimaassa lähes liikuttavan tunnollisesti. Taiteilijat itse saattoivat myös kirjoittaa kotimaan lehtiä varten kirjeitä, mutta enemmän ulkomailla asuvien taiteilijoiden elämää kuvasivat matkoillaan näitä tavanneet maanmiehet kynäniekat. Harvat ulkomailla asuvat taiteilijat saivat siis huomattavasti palstatilaa, mikä kertoo laajasta kiinnostuksesta ja eräänlaisesta kulttuuripropagandastakin – ennen kaikkea kuitenkin siitä, että taiteilijat tunnettiin omana aikanaan erinomaisesti.<sup>1125</sup> Kotimaahan saapuvasta taiteilijasta kirjoitettiin aina varmasti sanomalehdissä.<sup>1126</sup>

Tietenkään kaikki taiteilijat eivät saaneet yhtä paljon huomiota, ja on mahdollista jälkikäteen määritellä vaihtelevan journalistisen kiinnostavuuden syitä. Poliittiset suuntaukset, kielipuolueet ja muut yhteiskunnalliset erot eivät ole kattavia selityksiä koko vuosisadan ja kaikkien taiteilijoiden kontekstiksi.<sup>1127</sup> Nykyään käytännössä tyystin unohdettu kuvanveistäjä Erland Stenberg huomattiin aikanaan kotimaisessa sanomalehdissä todella usein suhteutettuna hänen teostensa määrään tai saamiensa arvosteluiden suopeuteen. Kiinnostava onkin Oskar af Heurlinin kommentti, jonka mukaan Stenberg oli ”Rooman suomalaisista taiteilijoista ’suomalaisin’”.<sup>1128</sup> Kenties Stenberg täytti aikanaan aukon vastaamalla suomen- ja ruotsinkielisenä, kansan parissa kasvaneena mutta maailmaa nähneenä mahdollisimman monipuolisesti aikalaisten mielikuvaa suomalaisesta taiteilijasta. Mahdollisesti runsas palstatila johtui osittain myös siitä, että taiteilija asui ulkomaanopintojensa jälkeen kiinteämmin kotimaassa kuin monet muut aikalaistaiteilijat: Stenbergin oli itsensä helppoa ottaa yhteys toimittajiin ja saada siten huomiota osakseen.<sup>1129</sup>

Walter Runeberg lohdutti huonot arvostelut saanutta aloittelevaa taiteilijatar-  
ta Alexandra Frosterusta, miten taiteilijan täytyi opetella suhtautumaan kritiik-  
keihin. Kokeneenakaan – Runeberg oli tuolloin alle 30-vuotias – taiteilijan oli vai-  
keata olla tyystin välittämättä kritiikeistä, vaikka tehdyt teokset eivät niihin koh-

<sup>1124</sup> Fredrik Runebergin kirje Walter Runebergille 12.2.1876 Helsinki, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1125</sup> Esim. Johannes Takasen asianhoitaja Robert Lydecken kirjoitti Roomaan, miten kotimaan lehdissä oli ollut kirjoituksia Takasesta, joten tämän piti ymmärtää, miten ”tärkeätä oli antaa itsestään ja teoksis-  
taan tietoja, jottei jäisi unohduksiin.” Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 7.12.1874 Viipuri,  
Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1126</sup> Robert Montgomeryn kirje Walter Runebergille 8.10.1886 Vaasa, WRS, HLA/ SLS. 1800-luvulla sano-  
malehdissä julkaistiin kaikki matkustajatiedot tarkkoina listoina, mutta taiteilijoista kirjoitettiin usein  
lisäksi erillinen artikkelinsa.

<sup>1127</sup> Esimerkiksi kielitaistelulla vaikutti – ainakin roomansuomalaisten näkökulmasta – olleen merkittä-  
västi pienempi rooli taide-elämässä taiteilijoiden itsensä kannalta kuin usein esitetään, kun tutkimuk-  
sissa halutaan sitoa kielipolitiikkaa yksittäisten taiteilijoiden kohtaloihin, ks. esim. Räsänen 2000. Pa-  
lattuaan kotimaahan Alina Forssman kirjoitti ironisesti Roomaan fennomanian olevan pinnalla, ja  
olevansa siinä mielessä itse fennomaani, että hän piti suomalaisesta oopperasta. Alina Forssmanin kir-  
je Robert Stigellille 24.11.1875 Kööpenhamina, RSK, KKA.

<sup>1128</sup> Oskar af Heurlinin kirje Emil Nervanderille 8.3.1875 Rooma, He296/TKK, KKA.

<sup>1129</sup> Suomen sanomalehtihakemisto 1771–1890 –hakusanakortisto, KK > Stenberg. Ks. myös esim. Erland  
Stenbergin *Aino*-veistoksen kommentointia, *Pohjois-Suomi* 27.3.1878 no 25.

distuneesta arvostelusta muuttuneet paremmiksi tai huonommiksi. Taiteilijan täytyi vain yrittää olla välittämättä muiden mielipiteistä ja vaalia samaansa lahjaa parhaansa mukaan.<sup>1130</sup>

## ISÄNMAALLE JA TAITEELLE

Vaikka taiteilijan tavoitteet olisivat olleet miten yleviä ja ihanteellisia, ei ollut itsestään selvää tai taattua, että teosten toteutus vastasi kuvitelmiä – omia, saati muiden. Pelkästään omien ajatusten työstäminen konkreettiseksi taideteokseksi oli usein tuskallisen luomisprosessin tulos. Kun vielä tilaaja omine toiveineen ja joskus epärealistisinekin käsityksineen oli luomassa odotuksia, taiteilijan tasapainoilu ihanteiden ja todellisuuden välillä oli raskasta. Silloin ”kukkien tuoksu ja perhosen siipien välke” muuttuivat ikuisiksi vangittuina vain aavistuksiksi alkupe- räisestä.<sup>1131</sup>

Odotuksia oli monenlaisia. Innokkaimpien suomalaisuusmiesten piirissä valitsi jo 1800-luvun alkupuolelta asti vahva toiveikkuus isänmaallisen aatteellisuuden sisällyttämisestä myös kotimaiseen taiteeseen. ”Sammumattoman isänmaan rakkauden toivottiin loistavan kaikkien silmissä ja taiteilijoiden teoksissa”, kuten romantikko J. G. Linsén kiteytti kansalliset tunteet jo 1819.<sup>1132</sup> Kuitenkaan julkisia taideteoksia ei tilattu tai valtiollisia tukitoimia aloitettu merkittävässä mitassa kuin vasta 1800-luvun lopulla. Harhaanjohtavasti tutkimuksissa usein yleistetään valtion tukipolitiikan olleen ”ratkaisevaa” kotimaisen taiteen nousulle vuosisadan mittaan.<sup>1133</sup> Kuitenkaan ilman yksityishenkilöiden järjestämiä keräyksiä, antamia lahjoituksia ja tekemiä tilauksia ei Suomesta lähtenyt käytännössä yksikään kuvataiteilija ulkomaille ennen 1880-lukua – sen sijaan suuri osa heistä lähti ilman julkisia avustuksia.<sup>1134</sup>

Suomen valtiolliset pienet ja satunnaiset apurahat ja palkinnot olivat pisara meressä siinä taloudellisessa kokonaisuudessa, joka muodosti ulkomailta elävien suomalaistaiteilijoiden elinolot. Esimerkki Roomassa asuvan suomalaistaiteilijan kotimaasta koostuvista tuloista on Johannes Takasen asianhoitajan Robert Ly-

---

<sup>1130</sup> ”Jag är redan gammal, har aldrig varit synnerligen säsång och har alltid insett att det arbete jag gjort blir hvarken bättre eller sämre af huru det bedömmes och ändå har jag ej ens ännu lyckats helt frigöra mig för att beröras af kritiken, men jag vill gifva Eder det rådet att så litet som möjligt låta Eder oroas af andras omdöme. Ni har fått en vacker gåfva som är värd att taga vara på och jag är öfvertygad om att Ni har det rätta allvaret, alltså! gör Eder bästa och tänk så litet som möjligt på hvad man säger om Edert arbete.” Walter Runebergin päiväamätön [ante 1868] kirje Alexandra Frosterukselle, 2.37, WRS, HLA/SLS.

<sup>1131</sup> ”--men när konstnären skall gifva form åt sitt ideal då går ofta doften af blomman, glansen af fjärlins vinge allt så går det äfven mig; i stället för alla dessa luftiga lefvande väsenden är det enda jag kan få uttryckt några svarta små figurin på ett -- papper som blott dåligt visar huru fint det var ment.” Walter Runebergin kirje Camilla Bentzenille 28.7.1868 Rooma, WRS, HLA/SLS.

<sup>1132</sup> Linsén, J. G., ”Finsk nationalitet”. *Mnemosyne* 31.7.1819 no. 61.

<sup>1133</sup> Julkiset taidetilaukset ja tukipolitiikka on hyvin usein yleistetty koko ”1800-luvulle”, vaikka ne syntyvät vasta 1860-luvulla, silloinkin epäsäännöllisinä ja määrällisesti vähäisinä. Esim. Tuomikoski-Leskelä 1977, 93. Ainoana yksityishenkilönä ja mesenaattina *Opetusministeriön historiassa* viitataan Cygnaeukseen ja hänen testamenttiinsa. Heikkilä 1985, 125–126.

<sup>1134</sup> Ks. luku ”Sivistyksen barometri”. Vrt. myös Tikkanen 1896 ja Paischeff 1943. Erit. Paischeff on kuitenkin hyvin epätäydellinen.

deckenin summaus kaikista Takasen saamista rahoista Roomaan vuosina 1873–1877:

<i>Roomaan tultua sinulla oli</i>	2200 mk
<i>Rouva Kremeriltä sit kaksi bystist</i>	1000 mk
<i>Minun ja vaimon kipsibystistä</i>	400 mk
<i>Venuksesta</i>	600 mk
<i>Venus ja Amor Hackmanilta</i>	5500 mk
<i>Keisarin kassasta</i>	400 mk
<i>Rouva Hackmanin teatteripelistä</i>	756 mk
<i>Omista rahoistani näiltä vuosilta</i>	1284 mk
<i>Hra Rundgreniltä olet saanut</i>	1500 mk
<i>Aino</i>	400 mk
<i>Gipsi</i>	100 mk
<i>Romarinna toivon saaha</i>	1200 mk
<i>Oktoberikuussa laitan sinulle</i>	700 frf
<i>Tässä kirjeessä laitan</i>	462 frf

*Tekee yhteensä 15 500,20 mk. --Kaikilla köyhillä konstnäreillä ei ole tätäkään tuloa!*<sup>1135</sup>

Materiaalikulut, asunnon ja ateljeen vuokra, mallien palkkiot, matkakulut ja elinkustannukset vähennettyinä eivät taiteilijan tulot olleet huimat, viitenä vuonna yhteensä noin 15 000 markkaa eli 56 000–59 000 euroa<sup>1136</sup> – eikä niitä todellakaan kartuttanut valtion vaan kansan karttuksia käsi. Roomasta tuli taiteilijoille tuloja hyvin vähän, sillä ateljeessakin paikan päällä tehdyt tilaukset maksettiin yleensä jälkikäteen postitse valmiin teoksen saavuttua Pohjolaan. Suomalaistaiteilijoista nähtävästi vain Stigell ja Takanen, jotka suorittivat satunnaisia pieniä töitä muille taiteilijoille, saivat tuloja suoraan Roomasta; näihinkin töihin Takanen ryhtyi vasta 1880-luvulla.<sup>1137</sup>

Kiinnostavaa on myös, että nämä suomalaisten yksityishenkilöiden tekemät teostilaukset eivät liittyneet isänmaallisiin aiheisiin ennen vuosisadan loppua: suosittuja aiheita olivat antiikin klassikot, mytologiset kohtaukset sekä romanttiset yleiseurooppalaiset kansankuvaukset ja maisemat. Siten ajatus suomalaisuuden kulttuurisesta rakentamisesta 1800-luvulla näyttäytyy hieman erilaisessa valossa: ainakin ennen vuosisadan loppua taidetta ostava yleisö halusi ennen muuta itseään miellyttävää taidetta ilman patrioottisen värityksen välttämättömyyttä.<sup>1138</sup>

<sup>1135</sup> Robert Lydeckenin kirje Johannes Takaselle 28.2.1877, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1136</sup> Rahan nykyarvo euroina rahan ostovoima huomioon ottaen on laskettu vuosien 1873 ja 1877 mukaan suhteutettuna vuoteen 2008 Nordean rahanarvokerrointa käyttäen, <http://service.nordea.com/nordea-openpages/fi/calculators/moneyValue.action?language=fi>. Käytetty 1.9.2009.

<sup>1137</sup> Ks. esim. Johannes Takasen kirjeenvaihto Wilhelm Hackmanin kanssa, Hackman Handelshuset, ÅAB.

<sup>1138</sup> Suomalaistaiteilijoiden Roomassa asuessaan tekemissä teoksissa suomalaisaiheita oli vain kuriositeettina: Cainbergin suomalaisuutta kuvaava reliefitilaus tehtiin taiteilijan elettyä jo vuosia takaisin Pohjolassa; Lauréus, Ekman ja Falkman maalasivat Roomassa nimenomaan italialaisia motiiveita; Runeberg valmisti antiikin mytologiaa veistoksia muotokuvien ohella; Takasen ainoa ”suomalainen” aihe

Isänmaallisuus näkyi siinä, että teoshankinnat tehtiin suomalaisilta taiteilijoilta ulkomaisten sijaan, mutta taiteen temaattiseen sisältöön sillä ei ollut merkitystä. Sen sijaan suomalaisen taide-elämän päättäjien, yhteiskunnallis-kulttuuristen johtohahmojen silmissä väikkyi nimenomaan Suuri Kansallinen Taide.

Fredrik Cygnaeuksen mukaan suomalainen taide ei kenties ollut ehtinyt saavuttaa vielä samanlaisia sfäärejä verrattuna ”suurten kulttuurikansojen kehitystasoon”, mutta muutamassa vuosikymmenessä, Taideyhdistyksen perustamisen jälkeen, se oli osoittanut ”Suomen kelpaavan kansakuntien joukkoon, myös taiteellisessa mielessä”.<sup>1139</sup> Taiteilijat itse näkivät tilanteen toisin: Nuoren suomalaisen taiteen vertaaminen jo juurtuneiden kulttuurien saavutuksiin oli järjetöntä. Suomalaisia taiteilijoita tuli kannustaa kotimaisista lähtökohdista: olisi naurettavaa verrata moderneja suomalaistöitä Rafaelin mestariteoksiin – kuten eräs suomalaistaiteilijoita arvostellut kriitikko oli näköalattomasti tehnyt.<sup>1140</sup>

Ulkomailla asuville taiteilijoille suhde isänmaahan oli jossain määrin ristiriitainen ennen 1800-luvun lopun patrioottista kotimaan ihannointia. Roomassa asuessa kaipaus kotiin tasoittui Italian vetovoimalla – Pohjola oli takana, elämä ulkomailla edessä. Monikaan roomansuomalaisista kuvataiteilijoista ei kirjeissään mainitse kaipuuta kotimaahan juuri lainkaan. Walter Runeberg heijasti kirjeissään toisinaan suhdettaan Suomeen, ja hänen kommenteistaan ilmenee, että taiteilija saattoi kaivata kotimaahan myös velvollisuudentunnosta, koska ”se kaikessa köyhyydessäänkin oli sentään oma kotimaa” eikä sitä sopinut unohtaa, vaikka ”siellä oli niin vähän verrattuna kaikkeen täällä”.<sup>1141</sup> Todellisuudessa oli selvää, ettei isänmaalla ollut erityisen suurta merkitystä jokapäiväisessä elämässä kaukana Roomassa. Hiljalleen Suomi alkoi merkitä taiteilijoille ennen muuta markkinoita: kotimaassa oli helpompaa löytää resonanssia taiteelleen kuin maailmalla.<sup>1142</sup>

Suomalainen yleisö oli taiteilijoilla elävänä mielessä heidän tehdessään töitään ulkomailla: teoksia valmisteltiin sitä silmällä pitäen, että ne miellyttäisivät todennäköisintä eli kotimaista yleisöä ja ostajakuntaa, sillä ”arvio Suomessa oli toki lähinnä sydäntä”.<sup>1143</sup> Ruotsalaissyntyisen C. E. Sjöstrandin suhde Suomeen ja suomalaisuuteen syntyi aikuisiällä järjen, ei tunteen kautta. Ammatillisesti ruusuiset tulevaisuudenkuvat mielessä väikkyen Sjöstrand totesi suojelijalleen Fredrik Cygnaeukselle tahtovansa ”aina ansaita ja säilyttää saamansa luottamuksen ja sitä kautta saavuttaa nimen kuvanveiston perustajana Suomessa”.<sup>1144</sup>

---

oli Aino; Stigellin ainoa suomalaisaihe oli *Wellamo*, jonka hän palasi tekemään Roomaan asuessaan jo Pariisissa. Ks. tarkemmin luku ”Sivistyksen barometri”.

<sup>1139</sup> Cygnaeus 1876.

<sup>1140</sup> Walter Runebergin konsepti, 3.4.5., WRS, HLA/ SLS.

<sup>1141</sup> ”--mitt kära fosterland som i all sin fattigdom dock är ens eget och som man icke kan glömma tyckes det fastän man der har så litet so kan sättas upp mot hvad man här har.” Walter Runebergin kirje Camilla Bentzenille 28.7.1868 Rooma, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1142</sup> Lorentz Dietrichsonin kirje C. G. Estlanderille 5.10.1876 München, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>1143</sup> Ks. esim. Alina Forssmanin kirje C. G. Estlanderille 8.9.1879 Bergen, C. G. Estlanders samling, HLA/ SLS.

<sup>1144</sup> ”Nu är jag träd i alfvarlig verksamhet med mina Finska förtroenden som jag hoppas att alltid få förtjena bibehålla och derigenom kunna arbeta mig till ett namn såsom grundläggare för det Plastiska elementet inom Suomi.” Carl Eneas Sjöstrandin kirje Fredrik Cygnaeukselle 9.1.1860 Rooma, Sj336/ TTK, KKA.

Kaukana kotimaasta olevia taiteilijoita muistutettiin aina toisinaan rakkaasta isänmaasta, missä huolestuneina ymmärrettiin maailman houkutukset. Takasta jopa syytettiin suoraan siitä, että taiteilija oli unohtanut isänmaansa. Sydämisty-nyt taiteilija vastasi moralisoivalle suojelijalleen Robert Lydeckenille: ”Älä luule, että en tunne kuinka suuressa velassa olen suomalaisille ystäväilleni.”<sup>1145</sup> Walter Runebergin Roomassa syntyneet lapset, jotka kävivät koulunsa Pariisissa, olivat myös huolenaihe Suomessa. Zachris Topelius maalaili synkkiä tulevaisuudenkuvia vanhemmille, miten ilman elävää yhteyttä Suomeen ei isänmaanrakkaus maahan ja kansaan pääse syntymään.<sup>1146</sup>

Kuvataiteilijan asema ja arvostus muuttui vuosisadan aikana: kuvataiteilijasta kasvoi 1800-luvulla hahmo, joka samastui suurimpiin isänmaan isiin. Yhteiskunnallis-poliittisten johtohahmojen rinnalle nousi kuvataiteilija, jonka elämäntyön nähtiin yhtä arvokkaalla tavalla lisäävän isänmaan kunniaa kuin konsanaan kansallisia arvoja puolustavan poliitikon.<sup>1147</sup> Keskiaikaisten puuveistosten ja kirkkojen kalkkimaalausten tekijät tai myöhemmät muotokuvamaalarit, konterfejarit, olivat aivan eri tavalla anonyymejä kuin 1800-luvun mittaan kehittynyt harvainvaltainen, voimakkaasti henkilöön sitoutunut taiteilijakultti. 1800-luvun lopun suomalainen taiteilijasukupolvi saattoikin rakentaa ammatillisen minäkuvasa jo aivan eri tavalla valmiin ammatti-identiteetin varaan ja elää koko elämänsä ammatillisen asemansa mukaisesti. 1800-luvun alussa ei sanaa ’taiteilija’ ollut keksitty, 1800-luvun lopulla taiteilijan statuksesta oli tullut ihailtu ja tavoiteltava.<sup>1148</sup>

Äärimmilleen vietyä propaganda taiteilijoiden ja isänmaata palvelevan taiteen puolesta alkoi muistuttaa uskontoa. Pyrkiessään auttamaan roomanruotsalaista ystävänsä Börjesonia Walter Runeberg käytti lähes raamatullisia perusteita legitimoidakseen taiteilijan tukemista: minkä annatte taiteilijalle, sen annatte isänmaan taiteelle, ”--kom ihåg att hvad Du kan göra för att skaffa en värdig verksamhet åt Börjeson är en välgärning för Sverges konst.”<sup>1149</sup> Kaikkien taiteilijoiden identiteetti ja käsitys omasta asemastaan ei ollut yhtä kristallisoitunut. Virolahtelaisen muonamiehen poika Takanen, joka oli elänyt lähes puolet elämästään ulkomailla ja tullut kansainvälisesti arvostetuksi kuvanveistäjäksi, kärsi konkreettisesti nälkää Roomassa ja yritti ymmärtää, miten siihen tilanteeseen oli päädytty. Korkeata taiteellista kunnianhimoa ja varmaa esteettistä makua aina osoittanut

<sup>1145</sup> Johannes Takasen päiväämätön [post 1876] kirje Robert Lydeckenille, Johannes Takasen arkisto, SKS KiA.

<sup>1146</sup> Zachris Topeliuksen kirje Walter Runebergille 7.1.1889, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1147</sup> Walter Runebergiä pidettiin Suomen taiteen merkittävänä keskushahmona. Kuvaavaa hänen ihailulle on, että hänen toivottiin tekevän kenraali Mannerheimista muotokuvan vielä yli 80-vuotiaana. Siri Zettermanin kirje Walter Runebergille 17.10.1919, WRS, HLA/ SLS. Runeberg sai myös kirjeitä ja puheita, joissa kiitettiin hänen ”kansalleen lahjoittamasta taiteesta” ja ”työtään, joka on ikuisena, kohottavana ja jalostavana kantanut rikkaita hedelmiä kansalle ja isänmaalle”. Thiedolf Reinin kirje Walter Runebergille 29.12.1908; Axel Berndt Nybergin kirje Walter Runebergille 31.12.1918 liittis prestgård, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1148</sup> Ervamaa 2003. On kiinnostava anekdootti, että kuvanveistäjä Walter Runebergille pystytettiin muistotammi kymmenen vuotta aiemmin samaan puistoon pystytetyn Leo Mechelinin muistotammen viereen. Kolmanneksi tammistoon lisättiin vielä säveltäjämestari Jean Sibeliuksen tammi 33 vuotta myöhemmin. Walter Runebergin tammen puuhamiehinä ja -naisina olivat Axel Lille, Aina Lille, Werner Söderhjelm, ja Lilli Tikkanen 29.12.1908, II mapp 15, WRS, HLA/ SLS.

<sup>1149</sup> Walter Runebergin kirje C. R. Nyblomille 18.4.1878 Pariisi, Brev till Carl Rupert Nyblom, UUB.

Takanen tunsu turhautuneena lahjojensa menevän hukkaan jokapäiväisen leivän ansaitsemisessa, poissa taiteen tekemisestä. Ristiriita taiteellisen menestyksen ja epävarman toimeentulon kanssa oli liian räikeä syvämietteiselle taiteilijalle: ”Kuinka monta käsityöläistä siinä suhteessa ovat minua paljoa onnellisemmat: he syövät leipäpalasensa ilman suuria suruja.”<sup>1150</sup>

Rooman merkitys suomalaisten kuvataiteilijoiden yhteiskunnallisen aseman kehitykselle ja statuksen muutokselle ei ollut pieni. Roomassa, universaalien ihanteiden ja taiteellisen luovuuden kehdoissa saadut kokemukset, ”roomalaisuuden” luoma itsevarmuus ja konkreettisen osaamisen kehitys tekivät taiteilijoista ammattillisesti kansainvälistä huipputasoa – ainakin formalistisesti. Rooman kohtaaminen oli taiteilijoille merkittävä kokemus. Kaupungissa eläminen, sen rikkaan perinnön opiskeleminen ja sen taiteilijayhteisöön liittyminen vahvistivat taiteilijan identiteettiä ammattillisesti ja käsitystä omasta itsestään osana ikiaikaista taiteen ja luomisen jatkumoa. Rooma loi myös uskoa ihmisen tekemisen merkityksellisyyteen. Voimakkaimmillaan taiteilija heräsi Roomassa jonkinlaiseen uskonnolliseen kokemukseen, jonka kautta taiteilijan uran valitseminen tuntui kohtalon johdattelulta – ”valittua polkua ei tarvinnut enää epäillä”.<sup>1151</sup>

1800-luvun suomalaisen taiteen, taiteilijoiden ja taidepolitiikan tutkimuksessa on kiinnitetty huomiota aina kansalliseen projektiin. Tarkastelun keskiössä ovat olleet sivistyneistön tietoiset pyrkimykset rakentaa omaleimaiselle suomalaiselle kulttuurille pohjaavaa kansakuntaa, Suomea, nimenomaan julkisin, valtiolähtöisin keinoin. Kiinnostuksen kohteena on ollut etenkin Finska Konstföreningenin, Suomen Taideyhdistyksen toiminta, ja senaatin myöntämät apurahat – siis julkinen taidepolitiikka. Varhaisimpien taiteilijoiden elämäntarinoita ja suomalaisen taide-elämän kertomusta tarkasteltaessa ei voi kuitenkaan välttää huomaamasta sitä erityistä merkitystä, joka yksityishenkilöillä on ollut suomalaisen taiteen tukemisessa 1800-luvulla; yksityistä ja julkista tukea vertailtaessa voittaa yksityinen kirkkaasti.

Roomaan, taiteen kehtoon ja länsimaisen sivistyksen syntysijoille lähteneitä suomalaistaiteilijoita oli *aina* tukemassa ystävien, suosijoiden ja mesenaattien sisäpiiri, jonka joustavuudella ja reagoitakyvyllä taiteilijoita pystyttiin pelastamaan taloudellisesta pinteestä maitten ja merien takaa nopeallakin aikataululla. Siinä missä valtion taiteilijoille myönnettävät tuet olivat 1870-luvulle saakka yksittäisiä ja vielä senkin jälkeen vuosittaisina summina hyvin vaatimattomia, tukivat yksityiset ihmiset jatkuvasti ulkomailla asuvia taiteilijoita ostamalla näiden teoksia, toimimalla heidän ”asiamiehinään” kotimaassa ja järjestämällä heidän taloudellisia asioitaan jopa keskellä yötä. Myös julkisten varojen myöntämisessä taiteilijoiden lähipiirillä ja henkilökohtaisilla suhteilla oli suuri vaikutus, ja instituutiotkin toimivat tiettyjen harvojen vaikuttajien henkilökohtaisten näkemysten mukaisesti. Taiteilijoita tuettiin varsinkin uran alkuvaiheessa Suomesta pois pääsemiseen, ja kun omat siivet alkoivat kantaa, pyyteettömien tukijoiden aktiivisuus väheni. Tilalle tulivat kokoelmiaan kartuttavat keräilijät, jotka tukivat taiteilijoita nimen-

<sup>1150</sup> Johannes Takasen kirje Wilhelm Hackmanille 11.7.1881, Hackman Handelshuset, ÅAB.

<sup>1151</sup> Walter Runebergin kirje Fredrik Cygnaeukselle 4.2.1865 Rooma, Runo/TKK, KKA.

omaan teosostoilla vastikkeettomien avustusten sijaan. Valtion roolia kuvataiteen tukijana on korostettu Suomessa tekemättä riittäviä – tai minkäänlaisia – vertailuja yksityiseen sektoriin.<sup>1152</sup> Tässä tulevalla tutkimuksella olisi paljon annettavaa; 1800-luvun suomalaisen mesenaatin monisärmäinen kuva ja vaihtelevat roolit ovat vielä muotoilematta.

### *FINIS ROMAE?*

Vuosia tai vuosikymmeniä Roomassa asumisen jälkeen ei ollut helppoa muuttaa muualle. Ne taiteilijat, jotka suuntasivat takaisin kotimaahan, saattoivat kärsiä pahojakin vieroitusoireita. Pelkkä matka etelästä pohjoiseen symboloi peruuttamista, paluuta taaksepäin. Usein itse paluumatkakin Roomasta Pohjolaan oli sävyttynyt ikävyyttäväksi välttämättömyydeksi, jota kukaan ei odottanut kiinnostuneena. Matka Roomaan oli sisältänyt odotuksen täyteisiä hetkiä, kun eurooppalaiset kulttuurikohteet toisensa jälkeen olivat valmistaneet matkan päämaalin ihanuuksiin. Paluumatkalla tämä kaikki tuntui kuluneelta ja nukkavierulta, ja matkan rasitukset selvästi moninkertaisilta: eihän perillä odottanut enää mikään hurmaava, ainutlaatuinen paratiisi, vaan tuttu kotimaa, jonka ilmastolliseen ja henkiseen kylmyyteen palaaminen selvästi vain harvoin tuntui houkuttelevalta. Kiinnostavaa on, että täsmällisiä paluumatkan päivämääriä ja tietoja saapumisesta ei välttämättä haluttu ilmoittaa kotiväelle, sillä matkanteko ilman täsmällistä matkasuunnitelmaa tuntui houkuttelevalta, kuin viimeiseltä vapauden riekaleelta.<sup>1153</sup>

Kotiinpaluu oli ristiriitaisten tunteiden täyttämä kulminaatiopiste. Toisaalta oli turvallista olla kotimaassa oman suvun ja tuttavien luona, toisaalta ”toiseen kotimaahan” oli jäänyt ehkä sydänystäviä, jotka tuntuivat tärkeämmiltä kuin vanha kotoinen yhteisö, josta oli kasvettu henkisesti erilleen. Robert Stigell palasi Suomeen vasta 15 ulkomailla, Roomassa ja Pariisissa vietetyn vuoden jälkeen, joita olivat vielä edeltäneet nuorukaisen opinnot Pietarissa ja vuodet merillä. Hänen palatessaan kotikaupunkiinsa Helsinkiin tunteet olivat ennemmin masentuneita kuin riemukkaita: ”*Helsingfors är sig fortfarande alldeles lik, bara jag sjelf tycker mig ej mera så glad som förut--*.”<sup>1154</sup> Oli selvää, että taiteilijan lisäksi myös kotimaa ja -kaupunki olivat muuttuneet. Vanha tuttu oli uusi vieras.

Suomalaisten kuvataiteilijoiden pitkien Rooman-matkojen hiipuminen liittyi laajempaan eurooppalaiseen ilmiöön. 1800-luvun viimeisillä vuosikymmenillä matkustaminen Roomaan muuttui yhteiskunnallisen ja teknisen kehityksen myötä ”turistisemmaksi”, kun yhä suuremmat ihmisjoukot suuntasivat kestoiltaan yhä

<sup>1152</sup> Lähtökohta valtion roolin korostamiselle on ollut pitkään Paula Tuomikoski-Leskelän (1977) väitöskirja, jonka mittavan lähdytön jälkeen aiheeseen ei ole puututtu. Vertailevaa tutkimusta yksityisen rahoituksen määristä ei kuitenkaan ole tehty, ja myöhemmät tutkimukset 1800-luvun taidepolitiikasta perustuvat aina yksinomaan Tuomikoski-Leskelään. Sakarias Sokański ansiokkaassa tutkimuksessa taide- ja kulttuurin eri puolia on huomioitu yhteenvedäten kiitettävällä tavalla, mutta yksityisen sektorin alkupe- räislähteisiin siinäkin eri pureuduta, Sokka 2005.

<sup>1153</sup> Fredrik Runebergin kirje Fredrika Runebergille 5.5.1875, WRS, HLA/SLS.

<sup>1154</sup> Robert Stigellin kirje Per Hasselbergille 28.6.1887 Helsinki, Allmänna Brevsamlingen, AFK.

lyhyemmille ja tavoitteiltaan yhä viihteellisemmille matkoille Ikuseen kaupunkiin. Taiteilijoidenkin Rooman-matkat muuttuivat luonteeltaan: Italiaan matkustettiin edelleen, mutta Rooma ei enää ollut matkan pääkohde ja korkein tavoite. Yhtäältä Pohjois-Italian kaupungit, etenkin Firenze, ja toisaalta etelän pittoreskit kohteet kuten Napolin seutu houkuttelivat, mutta nekin yleensä vain lyhyesti – mihinkään ei jääty asumaan vuosiksi kuten aiemmin. Eniten houkuttelikin uudessa kansallisessa valossa nähty kotimaata, niin taiteellisten teemojen kuin yleisön vuoksi.

Taiteilijat alkoivat samaan aikaan suunnata matkojaan keskitetympään modernimpaan pidettyyn taiteen keskiöön Pariisiin. Rooma menetti merkitystään suomalaistaiteilijoiden keskuudessa lähinnä siksi, että kaupunki oli vuosisadan jälkipuoliskolla merkityksellisin nimenomaan kuvanveistäjille; nuoria suomalaisia kuvanveistäjiä olivat oikeastaan vain Emil Wikström ja Felix Nylund, jotka puolestaan keskittyivät tyyllisesti Pariisista ammennettavissa olevaan realismiin. Suuntaus oli yleismaailmallinen, ja vuosisadan lopulla Rooma alkoi muuttua enemmänkin turismin keskuiseksi. Tosin tutkijat ja taidehistorioitsijat matkustivat kaupunkiin entistä monilukuisemmin, mutta taiteilijat lähinnä muiden turistien joukossa.<sup>1155</sup> Monet taiteilijoista alkoivat arvostella Roomassa eläviä kollegoitaan ajastaan jälkeen jääneinä ja Roomaa itseään jopa vahingollisena nuorelle, epäitsestäiselle taiteilijasielulle.<sup>1156</sup> Jälkimmäinen asenne on toisaalta myös hyvä osoitus siitä merkittävästä vaikutuksesta, joka Roomalla uskottiin – edelleen – olevan taiteilijaan.

Tapahtui mentaalinen muutos, kun aiemmin sivistyksen kehtona ihannoitu Italia ei enää herättänyt kaipuuta luokseen vaan takaisin kotimaahan. Eräänlainen koti-ikävä tunne yhdistyi uuteen käsitykseen taiteen luonteesta: saadakseen todellista arvoa taiteen juurten tulikin olla omassa kansallisessa eikä universaalissa kansainvälisessä kulttuurissa. Taiteen ihanteita ei enää voitu noutaa suoraan muualta tai muilta kansoilta, vaan taiteen syvimmän olemuksen täytyi itää omista henkilökohtaisista kokemuksista kotimaan alkuperäisillä seuduilla. Ajateltiin, ettei pinjaa voi koskaan maalata samalla rakkaudella kuin mäntyä. Kotimaassa ei välttämättä alunperinkään oltu ymmärretty Rooman merkitystä, vaan ihmeteltiin, mikä siellä kaukana Pohjolasta saattoi viehättää vuosikausien ajan: Suomessa olivat sukulaiset, ystävät ja niin paljon muuta – Roomassa vain taidetta.<sup>1157</sup>

Tukholman taideakatemian vuosikertomus vuodelta 1878 kertoi selkeästi tapahtuneesta muutoksesta: ruotsalaistaiteilijoita oli ulkomailla 10 Düsseldorfissa, 4 Münchenissä, 8 Roomassa ja 31 Pariisissa.<sup>1158</sup> Kuitenkaan kaikille ruoho ei ollut vihreämpää aidan toisella puolella. Kuvanveistäjä Johan Börjeson ihmetteli vilpittömästi, miten hänen maannaisensa taidemaalari Agnes Börjesson saattoi vaihtaa Müncheniin elettyään Roomassa?! Eihän maailmassa ollut muuta paikkaa, missä

---

<sup>1155</sup> Springer 1990, 68–69.

<sup>1156</sup> Nordenswan 1892, 532–533. Werner Åkermanin kirje Johan Börjesonille 4.11.1890 Napoli, Johan Börjesonin arkivet, Brevsamlingen, NM.

<sup>1157</sup> Carolina Tengströmin kirje Walter Runebergille 5.4.1871 Helsinki, WRS, HLA/SLS.

<sup>1158</sup> Nordenswan 1892, 527.

taiteilija voisi viihtyä elettyään kerran Roomassa.<sup>1159</sup> Monien vannoutuneiden ”roomalaisten” ei uskottu viihtyvän muualla, ja varsinkin juuri Pariisin arveltiin olevan liian erilainen.<sup>1160</sup> ”Modernin Babylonin” pinnallinen viihde tuntui liian irvokkaalta monituhatuotisen roomalaisen arvokkuuden jälkeen.<sup>1161</sup>

Arkkitehti Nestor Tallgrenin palattua takaisin kotimaahan pitkältä Roomaan asti ulottuneelta matkaltaan hän kirjoitti ystävälleen Walter Runebergille kirjeen. Tallgren kuvaili, miten nautinnollista oli ollut palata kotiin antaen rivien välissä ymmärtää päässeensä takaisin todellisen sivistyksen pariin. Oltuaan joitakin viikkoja kotona hän nautti edelleen aina istuessaan nykyajan mukavuuksin varustetussa kodissaan, missä kaakeliuunissa paloi lämmittävä tuli, ja miten saattoi kuin lihava mustekala vain istua hiljaa paikallaan ojentaen yhden lonkeron sinne, toisen tänne täyttääkseen kaikki tarpeensa. Kotimaan ihanuus verrattuna roomalaiseen kurjuuteen kylmissä huoneissa käryttävien kamiinoiden äärellä, likaiset, räjäiset kadut ja kapakat tuntuivat ikäviltä ja ankeilta. ”Mutta”, Tallgren kirjoitti, ”sitten sain kirjeesi, ja ymmärsin, että te roomalaiset olette luonnoltanne sellaisia, ettei tällaisella ole merkitystä.”<sup>1162</sup>

---

<sup>1159</sup> Johan Börjesonin kirje Agnes Börjessonille 12.2.1876 Köbenhavn, Brev till Agnes Börjesson, UUB.

<sup>1160</sup> Fredrik Runebergin kirje Walter Runebergille 16.12.1875 Helsinki, WRS, HLA/ SLS. Negatiivisista Pariisi-mielikuvista ks. Ranki 2007, 66–71.

<sup>1161</sup> Bergsøe 1905, 212.

<sup>1162</sup> Nestor Tallgrenin kirje Walter Runebergille 12.10.1871 Helsinki, WRS, HLA/ SLS.

*ROM. Antiken har haft smak och vi ha sökt smak.*

CARL AUGUST EHRENSVÄRD, *Resa til Italien* (1786)

## ON NÄHTÄVÄ ITALIA VOIDAKSEEN KUVITELLA

Roomassa eli 1800-luvulla kosmopoliittinen kolonia oppineita, taiteilijoita ja kirjailijoita, joiden verkosto oli alati muotoaan muuttava, kaleidoskooppimainen muodostelma. Eri puolilta maailmaa saapuneet aatteet ja näkemykset, hengen ja maiseman valo, elävä taiteilijayhteisö sekä vapaus kotimaan tavoista ja sitoumuksesta olivat elementtejä, jotka taiteilijat kohtasivat Roomassa. Tästä kohtaamisesta, omien mielikuvien ja uusien ajatusten sulautumisesta Roomassa syntyi se taiteilijaksi kasvattava ja uudelleensynnyttävä kokemus, joka vaikutti myös suomalaistaiteilijoihin lähtemättömällä tavalla.

1800-luku oli pirstaleinen aika suurten ja syvällisten muutosten keskellä, jota leimaa kuitenkin pitkä rauhan kausi Euroopassa. Porvariston nousu yhteiskunnalliselle näyttämölle, teknis-fyysilliset keksinnöt elinkeinoelämän muutosten taustalla, evolutionäärinen maailmankuvan muutos ja urbanisoituminen muuttivat koko Eurooppaa, niin Suomea kuin Italiaa. Yhteiskunnallisen liikkuvuuden myötä poliittinen itseilmaisuus alkoi korostua ja kansallinen määrittely tuli tärkeäksi. Tämä kehitys liittyy laajemmin taiteilijoiden asemaan ja yhteiskunnan suhtautumiseen taiteilijoihin. Kun koko yhteiskunta porvarillistui ja alkoi toteuttaa porvarillisia ihanteita, aiemmasta käsityöläiseen vertautuvasta taiteilijasta tulikin luontevasti hyväksytty osa laajenevaa keskiluokkaa. Taiteilijoille tuli myös uudenlaista ”tilausta”, sillä he saattoivat antaa muodon niille ihanteille, joita kansallista ominaislaatua etsivät kansakunnan rakentajat kaipasivat.

Suomesta matkusti Roomaan 1800-luvun kuluessa kymmeniä kuvataiteilijoita, heidän lisäksi lukemattomia kirjailijoita, tiedemiehiä, arkkitehtejä, muusikoita ja seikkailijoita. Viitisentoista suomalaistaiteilijaa jäi Roomaan niin pitkäksi aikaa, että se vaikutti heidän elämäänsä ja uraansa lähtemättömällä tavalla – ja suomalaisen taide-elämään laajemmin. Nämä roomansuomalaiset taidemaalarit ja kuvanveistäjät olivat kotimaassa omana aikanaan tunnettuja ja arvostettuja. Vaikka vain harvat taiteilijoista olivat Roomassa yhtä aikaa, roomansuomalaiset muodostivat kokonaisuuden, joka merkittäväällä tavalla oli enemmän kuin osiensa summa.

Roomassa koulutettujen suomalaistaiteilijoiden ja heidän kansainvälisten verkostojensa kautta vaikutettiin Suomen taideopetuksen, -kasvatuksen, -kriittikin, -näyttelyiden, -kokoelmien ja sanalla sanoen koko suomalaisen taide-elämän muotoutumiseen. Rooman-matkoilta omaksutut vaikutteet heijastuivat Pohjolassa sekä suoraan että välillisesti taiteeseen, eivätkä esimerkiksi julkiset monumentit olleet käytännössä koskaan vaille roomalaisia esikuvia 1800-luvulla. On kuitenkin tärkeätä hahmottaa, etteivät Roomassa tehtyjen taideteosten sisällöt ja määrät ole suoraan verrannollisia Rooman merkitykseen taiteilijan tuotannolle. Rooman ai-

kana syntyneet ideat, taiteelliset esikuvat ja ihanteet kehittyivät taiteilijoiden loppuelämän ajan välittyen edelleen uusille tahoille.

## 1800-LUVUN LÖYTÖRETKET

Toisin kuin varhaisemmassa historiankirjoituksessa usein vähintään rivien välistä voidaan lukea, Suomi ei ollut muusta Euroopasta eristynyt saarekkeensa 1800-luvulla, edes sen alussa. Luontevaa kansainvälisyyttä ja itsestään selvää osallisuutta eurooppalaiseen kehitykseen korostavat suomalaisten kuvataiteilijoiden varhaiset Rooman-matkat aina 1800-luvun alusta alkaen. Taiteilijoiden matkustaminen Roomaan koulutuksensa tärkeänä sivistyksellisenä silauksena oli yleiseurooppalainen ilmiö. Näiltä matkoilta säilyneet runsaat, aiemmin tuntemattomat alkuperäislähteet ja monipuolinen kansainvälinen vertailuaineisto valottavat uudella tavalla suomalaisen kuvataiteen varhaisimpien mestareiden kosmopoliittisuutta.

Suomalainen taidehistoria on arvottanut kotimaisen taide-elämän 1800-luvulla omista lähtökohdistaan toisinaan varsin yksisilmäisesti ja negaatioiden kautta, kehityskertomuksen välttämättömänä alkiovaiheena. Kun tarkastellaan suomalaisten kuvataiteilijoiden matkustamista Roomaan, ja koko tähän ilmiöön liittyvää laajempaa kontekstia universaalisenä sivistyspyrintönä, saadaan suomalaisesta 1800-luvun taidekentästä varsin erilainen kuva kuin aiemmin. Taiteilijan henkilökohtaiset valinnat nousevat aiempaa merkityksellisempään asemaan tyylikausiin ripustautumisen, arvotaiteen analysoimisen tai yhdistystoiminnan arvioimisen sijaan. Suomalaisten taiteilijoiden Rooman-matkat ja kohtaaminen Rooman kanssa heijastavat suoraan yhteiskunnan modernisoitumista; taiteilijoiden matka Roomaan oli samalla Suomen matka moderniteettiin.

Keskustelua suomalaisen taiteen kehityksestä ja historiasta on rajoittanut myös näkökulma nykyisyydestä menneisyyteen: tarve arvioida kehityskulkua 1800-luvulta johtamassa loogisesti nykyisyyteen on johtanut myös vääriin painotuksiin ja vääristyneeseen kokonaiskuvaan suhteessa aikanaan tärkeinä pidettyihin asioihin. 1800-luvulla kuten muillakin ajoilla oli omat arvonsa ja arvostuksensa, joita ei voida ymmärtää meidän arvoasetelmistamme käsin. Sen vuoksi on tärkeätä pyrkiä tuomaan esille ja analysoimaan yksittäisten ilmiöiden ja ihmisten näkökulmia. Vain kuuntelemalla 1800-lukulaisten kertomusta mahdollisimman moniäänisenä sen merkityksestä on mahdollista saada selvää.

1800-luku oli suomalaisen identiteetin muotoutumisen ja muovaamisen etsikkoaikaa, jolloin pyrittiin osoittamaan Suomen kuuluvan ei vain kansakuntien, vaan ennen kaikkea kulttuuri- ja sivistyskansojen joukkoon. Korkeakulttuurilla ja alun perin eurooppalaisten, kansainvälisten standardien mukaisella taiteella on ollut aivan erityinen asema kansallisvaltioaatteessa ja kansakuntien rakentamisessa – niin myös Suomessa. Vaikka suomalaistaiteen nationalistiset pyrkimykset kiteytyivät selvimmin vasta aivan 1800-luvun lopulla ja enemmän pariisilaissalonkien kautta, kehitys omaleimaisen mutta kansainvälisin standardein korkeatasoisen taiteen luomiseksi Suomeenkin alkoi paljon varhemmin. Roomaan matkustaminen symboloi suoraa yhteyttä eurooppalaisen sivistyksen juurille. Suomalaisten

kuvataiteilijoiden matkat Roomaan osoittivat samalla, että he ja heidän myötäan Suomi yleisemmin liittyivät itsestään selvästi eurooppalaiseen kulttuuriperinteeseen.

1800-luvulla ajateltiin, että taideteoksissa kansat ilmaisivat henkisen elämänsä: kansakunnan taiteellisessa kehityksessään saavuttama tila oli ”varma mittakeppi” arvioitaessa kansakunnan saavuttaman yleisen sivistyksen tasoa muun maailman sivistykseen. Samalla tärkeimpänä tavoitteena ja päämääränä oli – kuten aina – pyrkiä mahdollisimman moderniin; siten esimerkiksi taiteellisesti pyrittiin ottamaan mallia siitä, minkä kulloinkin ajateltiin edustaneen moderneinta.

Onkin tärkeitä hahmottaa suomalainen kansallinen identiteetti ja taiteen kansainvälisyys kokonaisuutena. Suomalaiseen kansalliseen taiteeseen 1800-luvulla omaksuttujen vaikutteiden perustana ei ole vain Rooma, ei Düsseldorf tai Pariisi tai mikään muukaan yksittäinen kaupunki, vaan se itsestään selvä eurooppalaisuus, joka vallitsi taiteilijoiden piirissä koko 1800-luvun, suomalaisen omaleimaisen taide-elämän alkutaipaleen ajan. Yhteistä ajan kuvataiteilijoille oli, että jokainen menestynyt taiteilija asui ulkomailla lyhyempiä tai pidempiä jaksoja. Suomessa ennen 1800-luvun loppua ja karelianismia vanha sananlasku kääntyi pääläelleen: ”muu maa oli mansikka”. Taiteilijat olivat oman aikansa ehdottomasti kansainvälisimpiä suomalaisia – eivät tiedemiehet tai kirjailijat virkamiehistä puhumattakaan asuneet ulkomailla yhtäjaksoisesti vuosikausia kuten kuvataiteilijat, nimenomaan ennen 1880-lukua ja yleistynyttä taiteilijaturismia.

Tutkimukseni osoittaa, että ennen 1800-luvun viimeistä neljännestä suomalaisten taiteilijoiden parissa ei ajateltu niinkään, että olisi ensisijaisen tärkeitä saada ”omaleimaista” ja ”kansallista” taidetta sanojen varsinaisessa merkityksessä. Tärkeintä oli saada Suomeen toimiva taide-elämä, omia taiteilijoita ja mahdollisuus taiteen tekemiseen ja sen kehittymiseen. On epäuskottavaa, että sen paremmin kuvataiteilijat, taide-elämän keskeiset vaikuttajat kuin muukaan sivistyneistö olisivat ajatelleet nimenomaisesti, että nyt luodaan tyhjästä Suomelle valtavan ihmeellistä ja omintakeista *suomalaista* taidetta. Päinvastoin taide-elämän toimijoille ja vaikuttajille tuntuu nimenomaan olleen tärkeintä osoittaa, että Suomi oli, ei ”kansakunta kansakuntien joukossa”, vaan ”kulttuurikansa kulttuurikansojen joukossa”. Tässä päämäärässä tärkeintä oli korostaa, että Suomella oli *samanlaista* taidetta kuin muillakin, ei erilaista ja omalaatuista. Tähän tavoitteeseen puolestaan päästiin parhaiten taiteilijoiden parissa matkustamalla ulkomaille ja yhteiskunnan näkökulmasta kannustamalla harvoja omia taiteilijoita Roomaan, länsimaisen kulttuurin ja kuvataiteen kehtoon. Omaksumalla siellä yhteisen eurooppalaisen kulttuuriperinnön ideaalit teoksiinsa – niin suomalaisaiheisiin kuin yleismaailmallisiinkin – suomalaistaiteilijat välittivät taiteen sanoman ohella vakuutusta Suomen tasaveroisuudesta muiden kansojen kanssa.

Suomalaisen kuvataiteen kehitys 1850-luvulta 1880-luvulle on hämmästyttävä menestystarina. Ennen vuotta 1845 Suomessa ei koskaan ollut pidetty edes taidenäyttelyä, maassa ei ollut julkisia taidemonumentteja eikä minkäänlaisesta suomalaisesta taideyhteisöstä tai -yleisöstä voi puhua. Vain kolmessa vuosikymmenessä tapahtunut muutos oli radikaali: 1880-luvulta alkaen taiteen instituutiot alkoivat olla vahvalla pohjalla, taiteilijoiden määrät kasvoivat ja suomalaiset ”valloit-

tivat Eurooppaa” Pariisin salongista ja maailmannäyttelyistä pohjoismaisten lehtien ylitukseen. Ei voida ajatella, että tämä taiteellinen kulminoituminen olisi tapahtunut tyhjästä. Perustaa oli luonut ulkomaille matkustaneiden ja varsinkin roomansuomalaisten taiteilijoiden esimerkki, jonka kautta yleinen käsitys suomalaisistakin taiteilijoista kansainvälisesti vertailukelpoisina vasta kiteytyi.

Usein korostetaan julkisista varoista myönnettyjen apurahojen ja Suomen taideyhdistyksen merkitystä vahvasti taide-elämää ja taiteilijoiden uravalintoja konstroivana vaikuttajana. Taiteilijoiden matkat ulkomaille on liitetty yksiselitteisesti osaksi ”suurta suunnitelmaa” nationalistisesta suomalaisen taide-elämän kehittämisestä. Kuitenkaan ulkomaille matkustaminen ei ainakaan ennen vuosisadan loppua ollut yksiselitteisen johdonmukaista tai voimakkaasti ylhäältä päin ohjattua. Tutkimuksen perusteella on ilmeistä, että suomalaistaiteilijoiden matkat Roomaan olivat eri motiiveista juontuvia yksilöllisiä elämänvalintoja. Toisaalta heidän taustaryhmiensä, kotiseudun aktiivien, sukulaisten sekä vaikutusvaltaisten yksityisten tukijoiden vaikutus oli matkan primus motorina julkista tukea merkittävämpää.

Paradoksaalisesti roomansuomalaiset kuvataiteilijat olivat rakentamassa suomalaisuuden kulttuurisia tunnuspiirteitä ollen itse ennen muuta kosmopoliitteja. Ilman näitä varhaisia Roomaan ja muualle ulkomaille suunnanneita suomalaistaiteilijoita, heidän esimerkkiään niin työskentelyssä ulkomaille kuin uusien aatteiden välittämässä kotimaahan, ei suomalaisen taiteen kuvasto näyttäisi nykyään siltä, miltä se näyttää. Roomansuomalaiset taiteilijat olivat myös suomalaisia kansainvälisyyden pioneereja. He loivat sen pohjan, jolle myöhemmät taiteilijasukupolvet saattoivat perustaa yhä selkeämmin omaleimaisemmaksi muuntuvan suomalaisen taiteen. Niin sanotun kultakauden taiteilijat saattoivat 1800-luvun lopulla nousta näiden edellisten sukupolvien harteille ja nähdä sieltä kauemmas.

## SYDÄMEN ORPOJEN KOTIMAA

Odotusten, mielikuvien ja todellisuuden kohtaaminen oli osa roomalaista mosaiikkia. Kiinnostavaa on, että matkustaminen ja Rooman kohtaaminen eivät muuttaneet oikeastaan lainkaan 1800-luvun mittaan. Vaikka käytännön suoritustavat muuttuivat, elämys oli pysyvä. Henkinen kokemus Roomasta säilyi muuttumattomana myös tarkoituksellisesti, sillä taiteellinen proletariaatti omaksui 1800-luvulla aiempien vuosisatojen aristokraattiset traditiot Rooman kohtaamisessa ja kaupungin tarkastelemisen tavoissa. Roomasta tuli kaikille taiteilijoille lordi Byronin runoilema ”sydämen orpojen kotimaa”, sielunveljien ja hengensisarten kohtauspaikka.

Taiteilija saattoi keisareiden ja paavin kaupungissa nopeasti ymmärtää, miten valta esitetään kuvallisesti. Antiikin veistokset, renessanssin maalaustaide ja barokin arkkitehtuuri vyöryivät taiteilijaa vastaan Roomassa. Taiteilijat kokivat Rooman eri tavoin, kaupungilla oli eri merkitys jokaiselle. Romuluksen ja Garibaldin Rooma näyttäytyi vaihtelevana ja monimerkityksisenä. Kaupunki tai siellä asuminen ei itsessään antanut 1800-lukulaisille taiteilijoille mitään yhtenäistä mallia tai suoraa esimerkkiä ”oikeasta” taiteesta tai taiteilijan ammatillisesta identiteetistä. Sen sijaan roomalaisuus antoi kotimaassa ja kansainvälisessä taiteilijayhteisössä

käytävään keskusteluun runsaan sanavaraston, jolla saattoi puolustaa käytännössä mitä tahansa näkökantaa. Kansainvälisillä vaikutteilla ja roomalaisilla perusteluilla pystyttiin legitimoimaan kotimaassa kulttuurisia linjanvetoja, jotka puolestaan olivat suoraan linkittyneitä poliittiseen päätöksentekoon ja yhteiskunnallisten suuntaviivojen määrittämiseen, siis suomalaisuuden identifiointiin. Roomassa eläminen oli taiteilijalle korkein mahdollinen todiste pätevydestä taiteilijana ja valmiudesta arvioida kotimaan taide-elämää paremmin kuin Roomassa käymätömät. Samalla Rooma antoi myös vertailukohtia, ja suuntasi siten kotimaistakin taidetta väistämättä kansainväliseksi.

Suomalaisilla, ja pohjoismaalaisilla ylipäätään, lienee ollut aivan erityinen tarve osoittaa yhteyttään Roomaan: muut sivistyskansoina pidetyt eurooppalaiset saattoivat heijastaa omaa historiaansa aina antiikin Roomaan lukuun ottamatta Pohjolan kansoja. Saksalaiset kirjoittivat historiaansa urheana heimojen taisteluna latinalaisia vastaan, Englanti ylpeili roomalaisraunioillaan ja gallialainen Ranska oli yksi imperiumin provinseista yli 600 vuotta.

Lähteet ja vertailu kansainväliseen tutkimukseen osoittavat, että Rooma teki erityisen vaikutuksen pohjoisen asukkaaseen, joka saapui kaupunkiin pimeästä ja kylmästä kotimaastaan, omien sitoumustensa ja tavanomaisuksiensa keskeltä. Roomalainen, taianomainen tunnelma alkoi vaikuttaa nopeasti ja tuntui nostavan pohjoiset taiteilijat korkealle omien rajoitusten yläpuolelle. Ero tutun Pohjolan ja ihannoidun etelän välillä oli suuri. Taiteilijan roomalaisessa elämäntavassa oleellista oli irtautuminen kotimaan konventioista ja sosiaalisista rajoituksista.

Suomalaistaiteilijoille roomalainen taiteilijayhteisö merkitsi lähinnä skandinaavista yhteisöä. Toisin kuin vaikkapa saksalaisia tai ranskalaisia, skandinaaveja ei ollut Roomassa sadoittain; vielä vähemmän Roomassa oli suomalaisia. Yleisellä tasolla taiteilijat etsivätkin Roomasta nimenomaan vapautta kotimaan vaatimuksesta ja konventioista voidakseen kehittää omaa yksilöllisyyttään ja erityislaatuaan ammatillisesti. Samalla omasta pohjoismaalaisryhmästä saatiin kuitenkin turvaa, joka korvasi kotiyhteisön sukulais- ja ystävöverkostot. Yksinkertaiset asiat ajoivat taiteilijoita yhteen muiden pohjoismaalaisten kanssa: yhteisen kielen, kulttuurin ja historian kautta syntynyt yhteydentunne hyödytti arkipäiväisissä ongelmissa. Sairastaessa, rahapulassa tai taiteellista tukea kaivatessa oli helpointa kääntyä tutun skandinaavin puoleen.

Roomassa asuvat taiteilijat kasvoivat väistämättä suvaitsevaisuuteen, koska he tarvitsivat toisiaan ja monikansallista verkostoaan. ”Me” ja ”muut” olivat roomalaisessa taiteilijayhteisössä monimutkainen kudelma, jossa mikään osa ei ollut mustavalkoinen. Juuri se, että suomalaistaiteilijoita oli niin vähän vuosisadan alkupuolella, pakotti heidät hakeutumaan ulkomailla muihin kuin kansallisuuden sanelemiin yhteisöihin. Heidän oli oltava valmiimpia vastaanottamaan vieraita vaikutteita myös kulttuurisesti, sillä suomalaiset eivät voineet levittää omaa kulttuuriaan laajalle kuten esimerkiksi ranskalaiset tai englantilaiset, jotka omien Roomaan sijoitettujen instituutioidensa tai suuren matkustavan massansa vuoksi saattoivat olla Roomassa ”pinnallisemmin”, antautumatta itse avoimesti uuden kohtaamiselle.

Roomalaisuus korosti myös skandinaavisen taiteen ja taiteilijayhteisön tärkeyttä ylipäätään. Roomassa vaikuttava laaja pohjoismainen taiteilijayhteisö muo-

dosti aktiivisen ja jatkuvasti kehittyvän veljeskunnan, jonka tuotannosta tuli kaikissa Pohjolan maissa osa kansallisen taiteen perustaa. Roomalaisverkostojen avulla kansainvälistyminen oli mahdollista ja helpottui jatkuvasti. Suomalaisaiteilijoiden eläminen ja työskentely Roomassa kehitti kotimaan taide-elämää kansainväliseksi jo aikana, jota myöhemmin on korostettu sisäänpäinkääntyneisyyden ja kulttuurisen staattisuuden tai homogeenisyyden kaudeksi Suomessa.

## SILMÄNRÄPÄYKSEN JA IKUISUUDEN VÄLILLÄ

Rooman-matka oli tärkeä taiteilijalle yksilönä, jolle kansainvälisyys, vapaus kotimaan asenteellisuudesta oli osa emansipaatiota taiteilijana – tai tiedostamatonta kasvamista ihmisenä. Taiteilijoiden Rooman-matkat vaikuttivat suomalaisen taidenäkemyksen kehittymiseen, kun Roomassa viimeisen silauksen ammatillisille taidoilleen saaneet taiteilijat palasivat kotimaahan levittämään oppejaan taidekouluihin ja teostensa sekä taidekritiikin kehittymisen kautta koko kansalle. Korkeimman taideopetuksen tarve ja taiteen tukemisen valtiolliset lähtökohdat ymmärrettiin Suomessakin, kun havaittiin, että lahjakkaimmat taiteilijat helposti halusivat jäädä mieluummin Roomaan tai muualle Manner-Eurooppaan kuin palata olemattomia tulevaisuuden mahdollisuuksia tarjoavaan kotimaahan.

Roomansuomalaiset identifioituivat ennen muuta taiteilijoiksi, eivät ensisijaisesti suomalaisiksi. Koska suomalaistaiteilijat Roomassa eivät olleet erityisesti kansallisesti identifioituneita, ei heillä ollut tarvetta tehdä erityisesti suomalaiskansallista taidettakaan ainakaan omaehtoisesti. Roomansuomalaiset eivät toteuttaneet patalakkirealistisia Suomi-aiheita vaan sitoutuivat kansainvälisen taiteilijayhteisön kautta sen universaaliin taidekieleen. Taiteilijoiden yhteisöllisyydestä tuli tärkeä osa ammatillista identiteettiä, mikä vahvisti professionaalista statusta myös yhteiskunnallisesti kotimaassa.

Kuvataiteilijoiden Rooman-matkat luonnehtivat sitä kehitystä, joka 1800-luvulla tapahtui Suomessa ja koko Euroopassa: yhteiskunta alkoi järjestäytyä uudelleen ja taiteilijan ammatillinen identiteetti muuttui murroksen mukana. Samalla alettiin elää yhä kiihtyvän kulttuurisen vuorovaikutuksen aikaa, mikä heijastui taiteilijoiden suhteessa kotimaahan ja ulkomaiseen taiteilijayhteisöön, tilaajien ja omien mielikuvien kohtaamiseen, Rooman ja Suomen rajapintoihin. Rooman-matkat eivät kuitenkaan olleet vain tämän prosessin manifestaatio, sillä Roomaan matkustamisella oli pitkä jatkumonsa yksilön kehittämisessä ja taiteilijan pätevyyden ja kypsyyden osoittajana.

Suomalaisten kuvataiteilijoiden matkustaminen Roomaan 1800-luvulla oli osa perinnettä, johon liittymällä siirrettiin taiteen universaaleja ajatuksia seuraaville sukupolville; siten nämä saattoivat jatkaa edeltäjiään vahvemmalta pohjalta. Rooman kohtaamisen kokonaisuudessa oli kaksi eri ulottuvuutta: maailma, jonka taiteilijat löysivät, ja maailma, jonka he itse loivat. Taiteilijan ikuisessa kaupungissa kohtaamat silmänräpäykselliset vaikutelmat liittivät suomalaisen kulttuurin osaksi taiteen kansainvälistä jatkumoa – *ars longa vita brevis*.

## LIITE:

### SUOMALAISTAITEILIJOITA JA TAIDEVAIKUTTAJIA ROOMASSA

*Luettelo on tiivis yhteenveto tärkeimmistä suomalaisista taidealan Rooman-kävijöistä ja heidän matkoistaan 1800-luvulla ennen vuotta 1885. Roomassa kuolleet ja sinne haudatut on merkitty †:llä.*

Jac. Ahrenberg (1847–1914), arkkitehti, taidemaalari, kirjailija  
Roomassa 1875–1876

Eliel Aspelin-Haapkylä (1847–1917), professori, taidevaikuttaja  
Roomassa 1876–1877, 1800–1900-lukujen vaihteessa useita kertoja

Eric Cainberg (1771–1816), kuvanveistäjä  
Roomassa 1802–1810

Fredrik Cygnaeus (1807–1881), professori, taidevaikuttaja  
Roomassa 1845–1846

Albert Edelfelt (1854–1905), taidemaalari  
Roomassa 1876

Robert Wilhelm Ekman (1808–1873), taidemaalari  
Roomassa (erit. Subiaco, Olevano) 1840–1843

Carl Gustaf Estlander (1834–1910), professori, taidevaikuttaja  
Roomassa 1860–1880-luvuilla useita kertoja

Severin Falkman (1831–1889), taidemaalari  
Roomassa 1864–1870

Alina Forsman (1845–1899), kuvanveistäjä  
Roomassa 1873–1875

(Lars) Oskar af Heurlin (1844–1875), kustantaja, taidevaikuttaja  
Roomassa 1875 (†)

Victor Hoving (1846–1876), liikemies, mesenaatti  
Roomassa 1876 (†)

Karl Emanuel Jansson (1846–1874), taidemaalari  
Roomassa 1871–1872

Alexander Lauréus (1783–1823), taidemaalari  
Roomassa 1820–1823 (†)

Emil Nervander (1840–1914) kirjailija, taidehistorioitsija  
Roomassa 1864–1865

Walter Runeberg (1838–1920), kuvanveistäjä  
Roomassa 1862–1865, 1867–1876

Berndt Otto Schauman (1821–1895), Taideyhdistyksen intendentti, taidevaikuttaja  
Roomassa 1860-luvulla

Carl Eneas Sjöstrand (1828–1906), kuvanveistäjä  
Roomassa 1859–1861

Erland Stenberg (1838–1896), kuvanveistäjä  
Roomassa 1874–1876

Robert Stigell (1852–1907), kuvanveistäjä  
Roomassa 1872–1876, 1877

Johannes Takanen (1849–1885), kuvanveistäjä  
Roomassa 1873–1885 (+)

Nestor Tallgren (1841–1875), arkkitehti  
Roomassa 1860–1870-lukujen vaihteessa

Johan Jacob Tikkanen (1857–1930), taidehistorioitsija, taidemaalari  
Roomassa 1880-luvulta alkaen useita kertoja

Karl Wetterhoff (1832–1887), runoilija  
Roomassa 1873–1875

(Karl) Magnus von Wright (1847–1898), kuvanveistäjä  
Roomassa 1876

Victoria Åberg (1824–1892), taidemaalari  
Roomassa 1860–1870-luvuilla useita kertoja asuessaan Firenzessä

# LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Göteborg, Göteborgs Universitets bibliotek (GUB)

Brevsamlingen

Postdirektör J. C. Hellbergs papper, H 1:12

Wilhelm Bergs papper, H 51:43; 51:55; 51:65; 51:68

Nord. korresp.

Skulptören B. E. Fogelbergs papper, H 30:1

Göteborgs konstföreningens arkiv, katalog H 186:1–96

Helsingfors, Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS)

Historiska och litteraturhistoriska arkivet (HLA)

Edelfeltska släktsamlingen, SLSA 367

C. G. Estlanders samling, SLSA 252

Fredrika Runebergs samling (FRS), SLSA 1104FR

IV Brev

Walter Runebergs samling (WRS), SLSA 1105

I Walter Runebergs brevsamling

Walter Runebergs personliga handlingar;

Lina Runebergs brevsamling;

Wasthi Runebergs brevsamling

VII Familjen J. F. Elfving's brevsamling

VIII Aline Bremers samling

IX Augusta Hisingers samling

X Lauritz Priors samling

Helsinki, Kansallisarkisto (KA)

Kirkollisasiuntoimituskunta

Anomusdiarit, Ab.62–Ab.71

Päätöskonseptit, Dc.61–Dc.70

Valtiosihteerinvirasto

Keisarillisen käsikassan tilikirjat, Gb.7–Gb.10

Helsinki, Kuvataiteen keskusarkisto (KKA)

Taiteilijakirjekokoelma (TKK)

C. E. Sjöstrandin käsikirjoitus ”Min konstnär'sbana”

Robert Stigellin kokoelma (RSK)

Helsinki, Museovirasto (MV)

Museoviraston kirjaston arkistot (MVK)

Emil Nervanderin arkisto

Ekmaniana, Sjöstrandiana, Ht25

Ulkomaanmatkoja, Ht30a-b

Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS)

Kirjallisuusarkisto (KiA)

Johannes Takasen arkisto, 135-136

Eliel Aspelin-Haapkyän kokoelma, 134-136

J. H. Erkon arkisto

Helsinki, Suomen Kansalliskirjasto (KK)

Käsikirjoituskokoelma

J. J. Tikkasen kokoelma, Coll. 242

Victoria Åbergin kokoelma, Coll. 329

Suomen sanomalehtihakemisto 1771-1890 -hakusanakortisto

Helsinki, Suomen valtion taidemuseo Ateneum (Ateneum)

Taidekokoelmat-verkkotietokanta,

<http://kokoelmat.fng.fi/wandora/w?lang=fi&action=gen>

Taiteilijakohtaiset teosluettelot

Yksittäiset teokset: A I 173; A I 737; A II 917; A II 1689:10; A III

2281:12; A III 2281:15; A III 2281:16; A III 2281:18; A III 2281:19; A III

2281:20; A III 2281:64; A III 2281:66; A III 2281:102; B I 37; B I 44; B I

56; B I 64; B I 66; B I 67; B I 98; B I 192.

København, Det Kongelige Bibliotek (KBK)

Håndskriftavdelingen; brev till

Johan Bravo, NKS 1857, II, 2.; NBD 2. rk.

Frederikke Haslund (f. Aagaard), NKS 4992. 4°. II. 3.

Jens Adolf Jerichau, NKS 4464, I.4, 4.

Fr. Hegel, NKS 3742, 4., 1.rk

F. C. Krohn, NKS 4102, 4.

Pietro Krohn, NKS 4102, 4.

Vilhelm Thomsen, NKS 4291, 4.

København, Rigsarkivet (RAK)

Bentzen, Fredrik Vilhelm Leonor og hustru Anna Camilla (f. Width), 151

Breve til Camilla Bentzen, A.2

Fredrik Vilhelm Leonor Bentzen, Selvbiografiske optegnelser I-II for  
årene 1839-1922, C.

Oslo, Nasjonalbiblioteket (NB)

Håndskriftsamlingen; brev til og fra  
Lorentz Dietrichson, brevs. 143

Roma, Accademia Nazionale di San Luca (ASL)

Archivio Storico

Accademia di San Luca, Elenco allievi 1861–1870

Scuola di Nudo 1757–1870

Inventario: 26, 576, 771, 1384, 1599, 2513; vol. 134, no. 93; vol. 178, no. 160

Roma, Archivio dello stato di Roma (ASR)

Paesi stranieri, 83

Accademia di San Luca, 110

Antichità e belle arti, 113/6

Camerali II: 10 – arti e mestieri, 113/10, busta 33

Dogane, 113/39

Camerlengato, I Inventario degli Atti – titolo IV antichità e belle arti, 179 (1)

Camerlengato, parte seconda, titolo IV: antichità e belle arti (1824–1854), 181

Miscellanea statistica (1785–1872), titolo II, popolazione (1799–1853),

252, busta 3

Miscellanea artisti (1521–1810); Tribunale del governatore di Roma, 266

Tribunale del Vicariato (civile e criminale), 289

Roma, Archivio Storico Capitolino (ASC)

Titolo 84. Esposizioni e Mostre: Id. 1, Id. 8, Id. 9, Id. 16, Id. 23, Id. 26

Notari dell'Auditor Camerale, Vicario, Camera Ap.

27: 1800–1810; 28: 1814–1826

Diversi: Notai diversi I

12: 1800–1810; 13: 1814–1826; 16: 1840–1844; 22: 1860–1862; 23: 1863–1865; 24:  
1866–1868; 25: 1869–1871

Notai diversi II

03: 1800–1801; 04: 1802–1803; 05: 1804–1805; 06: 1805–1806; 07: 1807–1808;  
08: 1808–1810

Roma, Archivio storico del Vicariato di Roma (ASVR)

Stati delle Anime

Chiese Parrocchiali dal 1825 al 1870

S. Andrea delle Fratte – morti: 1816–1824, 1870–1899

S. Andrea delle Fratte: 1822, 1823, 1824, 1869, 1871–1872, 1876, 1880–1881,  
1882, 1880–1885

S. Maria del Popolo: 1806–1822, 1823

S. Maria del Popolo: 1870

S. Maria Maggiore: 1871, 1872

SS. Vincenzo ed Anastasio a Trevi – battesimi: 1863–1873  
SS. Vincenzo ed Anastasio a Trevi: 1873, 1874, 1875, 1876, 1879

Roma, Skandinaviska Föreningen i Rom (SF)

Handskriftsamlingen, CD-ROM 1–3  
Anbefalingsvaerdige Adresser, F2  
Dikter, K2.2.  
Inträdes-avgift och andra penningebidrag, C4  
Inskrivningsprotokoll, F1  
Liste över Bögerne i De Danskes Bogsamling i Rom, A4b  
Handlingar rörande De Danskas Bogsamling i Rom, A4a  
Indmeldelsesprotokoll 1865–1873, F1

Stockholm, Nationalmuseum (NM)

Konstnäsarkivet  
Biografica-samlingen  
Carl Fredrik Fredenheim, reseberättelser från Rom, kaps. A396–  
A401  
Brevsamlingen  
Allmänna brevsamlingen  
Johan (John) Börjeson arkivet

Stockholm, Kungliga Akademin för de Fria Konsternas arkiv (AFK)

Allmänna Brevsamlingen  
Cainberg, Erik; Carlsson, Alexander; Dietrichson, Lorentz; Edelfelt, Al-  
bert; Ekman, Robert Wilhelm; Fogelberg, Bengt Erland; Hasselberg, Karl  
Peter; Kjellberg, Johannes Frithiof; Lauréus, Alexander; Anckarsvärd,  
Mikael Gustaf; Palm, Gustaf Wilhelm; Sergel, Johan, Tobias; Stigell, Ro-  
bert.  
G. W. Palms samling  
Ericsons samling

Stockholm, Kungliga biblioteket (KBS)

Handskrifter  
Bref till Carl Snoilsky från skilda korrespondenter, 26. Ep. S. 39:7  
Gustaf Fredriksons brevsamling, 6. Ep. F 8 M:483

Uppsala, Uppsala universitetsbibliotek Carolina Rediviva (UUB)

Handskriftssamlingen  
Brev till Carl Rupert Nyblom, G196a1–a6  
Skrivelser till Studentkårens Ordförande under året 1902 / Adelberg,  
P.W., U1755j3  
Brev till och från Fryxell, Eva Andréetta, G70ga

Brev till Agnes Börjesson, G24 A  
Brev till Helene Nyblom, G196 b2, b3, b7  
Brev från Egron Lundgren till friherrinnan Eva Heijkenskjöld, G156  
Staafska fondens deposition:  
Ernst Beckman, brev från utlänningar, F954 a:15, 17  
Ernst Beckman, brev till svenskar, F954 a:2-7  
Brev till Gunnar Wennerberg, G324b

Åbo, Åbo Akademis bibliotek (ÅAB)

Handschriftssamlingarna

Isa Andrenius samling, Max 137:1-4

R. W. Ekmans samling, Inb.

Severin Falkmans samling, Inb.

Hackman, Handelshuset 13, Rc:1

Mathilda Rotkirchs samling, M:1

## PAINETUT LÄHTEET

Ahnfelt, Arvid, *Ur svenska hofvets och aristokratins lif. Skildringar hemtade i arkiven på Säfstaholm, Eriksberg, Sjöholm, Brokind och Fiholm m. fl. offentliga och enskilda samlingar. VII.* Oscar L. Lamms Förlag, Stockholm 1883.

Aho, Juhani, *Yksin.* Werner Söderström, Helsinki 1890.

Ahrenberg, Jac., *Människor som jag känt. Personliga minnen, utdrag ur brev och anteckningar. Sjätte delen.* Söderström & Co. Förlagsaktiebolag, Helsingfors 1914.

Ahrenberg, Jac., *På Studieresor. Illustrerade små berättelser och anteckningar.* G. W. Edlunds förlag, Helsingfors 1878.

Andersen, Hans Christian, *En Digtars Bazar.* København 1842. Käytetty ruotsinosta *En skalds lustvandring.* Söderströms, Helsingfors 1960.

Bergsøe, Vilhelm (ed.), *Italiensk Billedbog. Under Italiens Sol. Text og Billeder af Danske Forfattere og Kunstnere.* Lehmann & Stages forlag, Kjøbenhavn 1881.

Bergsøe, Vilhelm, *Fra Piazza del Popolo.* 1866

Bergsøe, Vilhelm, *Henrik Ibsen paa Ischia og "Fra Piazza del Popolo". Erindringer fra Aarene 1863-69.* København 1907.

Bergsøe, Vilhelm, *Rom under Pius IX. Skizzer og Skildringer.* København 1877.

Bergsøe, Vilhelm, *Under palmer og pinier.* Forlaget Gyldendal, København 1905.

Beskow, Bernhard von, *Wandrings-Minnen.* Andra upplagan. J. Hörberg, Stockholm 1833.

Brandes, Georg, *Udenlandske Egne og Personligheder.* Gyldendalske Boghandel, København 1893.

- Bulwer-Lytton, Edward, *Last Days of Pompeii*. 1834.
- Burckhardt, Jacob, *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Schweighauser'sche Buchhandlung, Basel 1860.
- Burnet, Gilbert, *Dr. Burnet's travels or Letters containing an account of what seemed most remarkable in Switzerland, Italy, France, and Germany &c.* Peter Savouret – F. Wenner, Amsterdam 1687.
- Campori, Giuseppe, *Memorie biografiche degli scultori, architetti e pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa. Con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono ed operarono, e un saggio bibliografico*. C. Vinzenci, Modena 1873.
- Chateaubriand, François-René, *François-Auguste Chateaubriand's bref om Rom*. Öfversatt af Johan Gustaf Bure. Henrik A. Nordström, Stockholm 1810.
- Cygnæus, Fredrik, *Samlade arbeten 5. Literatur-historiska och blandade arbeten 3*. G. W. Edlund's Förlag, Helsingfors 1887.
- Cygnæus, Fredrik, *Samlade arbeten. Poetiska arbeten. Andra bander*. G. W. Edlunds förlag, Helsingfors 1884.
- Cygnæus, Fredrik, *Två tillfällighetstal*. Helsingfors 1876.
- Dietrichson, Lorentz, *Från min vandringstid. I. Hesperiska nätter. Bilder från söder och nord*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1873.
- Dietrichson, Lorentz, *Svundne tider, III*. Cappelen, Kristiania 1901.
- Dietrichson, Lorentz, *Svundne tider, IV. Af en Forfatters Ungdomserindringer*. Cappelen, Kristiania 1917.
- Dietrichson, Lorentz, *Svundne tider. Af en författers ungdomserindringer, I*. Cappelen, Kristiania 1896.
- Dietrichson, Lorenz, *Från min vandringstid III. På studieresor. Albumblad och anteckningar. II*. Albert Bonniers Förlag, Stockholm 1875.
- Ehrensward, Carl August, *Matka Italiaan 1780, 1781, 1782*. Suomennos Martti Berger. Artemisia, Helsinki 2002.
- Ehrensward, Carl August, *Resa til Italien*. Kongl. Tryckeriet, Stockholm 1786. (Käytetty painosta *Resa til Italien och andra skrifter*. Lind & Co., Täby 1999.)
- Ehrnrooth, Adelaïde (A-ï-a), *Två finskors lustvandringar i Europa och Afrika åren 1876-77 och 1884*. G. W. Edlund, Helsingfors 1886.
- Estlander, C. G., *De bildande konsternas historia från slutet av adertonde århundradet till våra dagar*. L. J. Hiertas förlag, Stockholm 1867.
- Falkman, Severin, *I östra Finland. Skizzer och studier*. Helsingfors 1885.
- Förteckning öfver de af framl. Hof-Målaren Laurei arbeten, som visas i Professor Byströms Atelier vid Öfra Bangränden*. Tryckt hos Johan Höberg, Stockholm 1824.

*Förteckning öfver Finska Konstföreningens Exposition i Helsingfors. Näyttelyluette-  
loja Taideyhdistyksen näyttelyistä Helsingissä vuosilta 1847–1884. (Myös suomen-  
kieliset luettelot vuodesta 1869 alkaen).*

*Förteckning öfver utställda konstarbeten vid Kongl. Akademiens för de fria konst-  
na exposition år 1866.* P. A. Norstedt & Söner, Stockholm 1866.

Galschiøt, M., *Skandinaver i Rom for halvhundred aar siden.* M. P. Madsens  
Bokhandel, København 1923.

Goethe [Johann Wolfgang von], *Italienische Reise.* Herausgegeben und erläutert  
von Herbert von Einem, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Christian  
Wegener Verlag, Hamburg 1954. (2. Auflage).

Gyldén, Nils Abraham, *Betydelsen af den antika konstens studium.* G. O. Wasenius,  
Helsingfors 1841.

Heiberg, Johanne Luise, *En samling breve 1860–1889. Johanne Luise Heiberg og  
Andreas Frederik Krieger. II. 1865–1889.* Friis, Aage – Munch, P. (udg.). Gyldendahl,  
København 1915.

*Henrik Gabriel Porthans bref till Mathias Calonius, 1, åren 1791–1796.* Skrifter utgiv-  
na av Svenska litteratursällskapet i Finland I, Helsingfors 1886.

Holmberg, Eric (utg.), *H. G. Porthan och Nath. Gerh. Schultén. Brevväxling 1784–  
1804.* Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland CCCXIX, Helsing-  
fors 1948.

*Illustrerad katalog till Finska Konstutställningen 1885. Kuvallinen luettelo Suomen  
Taidenäyttelystä v. 1885.* Finska Litteratur-Sällskapets tryckeri, Helsingfors 1885.

Janzon, Johan, *Ströftåg i skilda land. I. Italien.* A. V. Carlsons Bokförlags-  
aktiebolag, Stockholm 1911.

Johanson, Klara – Kleman, Ellen (utg.), *Fredrika Bremers brev. Del IV, 1857–1865  
med tillägg 1832–1865.* P. A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1920.

Keller, Heinrich (a cura di), *Elenco di tutti i pittori, scultori, architetti miniatori,  
incisori in gemme e in rame scultori in metallo e mosaicisti: Aggiunti gli scalpellini,  
pietrari, perlati ed altri artefici --- compilato ad uso degli stranieri.* Mercurj e Roba-  
glia, Roma 1830.

Kortelainen, Anna, *Niin kutsuttu sydämeni. Albert Edelfeltin kirjeet äidilleen 1873–  
1901.* Otava, Helsinki 2001.

Lagerberg, Magnus, *Bref från söderns länder. Dagboksanteckningar från en resa till  
Italien för deltagande i arkäologiska kongressen i Bologna 1871.* N. Zetterströms för-  
lag, Göteborg 1872.

Lagus, Ernst (utg.), *Brev från H. G. Porthan till samtida.* Del 2: supplementband.  
Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland CII, Helsingfors 1912.

Larsen-Naur, Laura, *P. A. Munchs levnet og breve i familiekredsen.* Det Norske Ak-  
tieförlag, Kristiania 1901.

- Le Antichità di Ercolano Esposte*. Accademia Ercolanese, 1757–1792.
- Ljunggren, Gustav, *Från en resa*. C. W. K. Gleerup's Sortiment, Lund 1871.
- Lundgren, Egron, *En målares anteckningar, I. Italien och Spanien. Utdrag ur Dagböcker och Bref*. F. A. Norstedt & Söner, Stockholm 1873–1874.
- Marchand, Leslie A. (ed.), *What Comes Uppermost. Byron's Letters and Journals. Supplementary Volume*. University of Delaware Press, Newark 1994.
- Moselius, Carl David, *Louis Masreliez' och Carl August Ehrenswards brevväxling*. Föreningen för bokhantverk, Stockholm 1934.
- Nervander, Emil, *Ett konstnärslif. Till minne af Severin Falkman*. Söderström, Helsingfors 1902.
- Nicander, Karl August, *Minnen från södern. Efter en resa i Danmark, Tyskland, Schweiz och Italien*. N. M. Lindhs boktryckeri, Örebro 1863.
- Norvins, de – Nodier, Ch. – Dumas, Alex. – Didier, Ch., *Italie pittoresque. Tableau historique et descriptif de l'Italie, du Piémont, de la Sardaigne, de Malte, de la Sicile et de la Corse*. Amable Costes, Paris 1836.
- Nyblom, Carl Rupert [Carlino], *Bilder från Italien tecknade af Carlino*. W. Schultz, Uppsala 1864.
- Pauli, Georg, *Mina romerska år*. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1924.
- Quennell, Peter (ed.), *Byron. A Self-Portrait. Letters and Diaries 1798 to 1824. With hitherto unpublished letters in two volumes. Volume II*. John Murray, London 1950.
- Ramsay, Anders, *Från barnaår till silfverhår*. Söderström, Helsingfors 1904–1907. (Käytetty suomennosta *Muistoja lapsen ja hopeahapsen*, 2. painos. WSOY, Helsinki 1987).
- Rufini, Alessandro, *Notizie storiche intorno alla origine dei nomi di alcune osterie, caffè, alberghi e locande esistenti nella città di Roma*. Tipografia legale, Roma 1855.
- Runeberg, Fredrika, *Brev till sonen Walter 1861–1879. Köpenhamn, Rom, Paris*. Red. Karin Allardt Ekelund. Svenska litteratursällskapet i Finland, Borgå 1971.
- Schauman, August, *Kuuden vuosikymmenen ajoilta. Muistelmia Suomesta*. G. W. Edlund, Helsinki 1901. (Alkuteos *Från sex årtionden i Finland. Upptecknade lefnadsminnen*. 1–2. G. W. Edlund, Helsingfors 1892–1893).
- Schauman, B. O., *Fotografier af finska målares taflor jemte en kort text, 1–3*. Innehåller 12 planscher med originalfoton av P.C.Liebert. Frenckell & Sons bokhandel, Helsingfors 1862–1865.
- Sickter, F. – Reinhart, C., *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*. Zweiter Jahrgang. G. J. Göschen, Leipzig 1810.
- Sickter, F. – Reinhart, C., *Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst*. Erster Jahrgang. G. J. Göschen, Leipzig 1811.

Snellman, J. W., *Läran om staten*. Zacharias Haeggström, Stockholm 1842. Käytetty: J. V. Snellmanin kootut teokset, osa 5. Päätoim. Raimo Savolainen. Edita, Helsinki 2001.

Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de, *Friherrinnan Staëls tioåriga landsflykt af henne sjelf författad*. Fredrik Nestius, Stockholm 1822.

Staël-Holstein, *Corinna, eller Italien*. Öfvers. C. Gyllenram. Johan Peter Lindh, Stockholm 1808. (Alkuteos Anne Louise Germaine de, *Corinne ou l'Italie*. 1807).

Stendhal (Marie-Henry Beyle), *Promenades dans Rome*. Delaunay, Paris 1828.

Stendhal (Marie-Henry Beyle), *Rome, Naples et Florence en 1817*. Delaunay, Paris 1817.

Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London 1759–1767.

Stjernschantz, Torsten, *Alexander Lauréus. En konsthistorisk studie*. Schildt, Borgå 1914.

Strindberg, August, *Likt och olikt. Del 1. Sociala och kulturkritiska uppsatser från 1880-talet. Samlade skrifter av August Strindberg*. 16. Albert Bonniers förlag, Stockholm 1913.

Topelius, Zacharias, *Finlands krönika 1860–1878*. Utgiven av Rainer Knapas. Svenska litteratursällskapet i Finland – Atlantis, Helsingfors – Stockholm 2004.

Topelius, Zachris, *Muustiinpanoja vanhasta Helsingistä*. Helsinki-seura, Helsinki 1986.

Vallgren, Ville, *Minnen från mitt liv. Hemma och ute*. Akademiska bokhandels distribution, Helsingfors 1931.

Vallgren, Ville, *Ville Vallgrens ABC-bok med bilder*. Söderströms, Helsingfors 1916.

Weilbach, Philip, *Efterretninger om Skandinavernes Bibliothek i Rom*. (Saerskilt Aftryck af "Nordisk Universitets-Tidskrift", 9de Aargangs 1ste Hefte.) København 1863.

Wetterhoff, Karl, „Auguratorium (Roma den 1 April 1873)“. Steinby, Torsten (toim.), *Romerska år och minnen. En bok om Finland i Rom*. Söderström & Co. Förlagsaktiebolag, Tammerfors 1945.

Zola, Émile, *Salons. Recueillis, annotés et présentés par F. W. J. Hemmings et Robert J. Niess et précédés d'une étude sur Émile Zola critique d'art de F. W. J. Hemmings*. Société de publications romanes et françaises, 63, Genève 1959.

## VERKKOJULKAISUT JA TIETOKANNAT

### Henrik Ibsen -käsikirjoitustietokanta

Ibsen Henrik, *Samlede verker. Hundreårsutgaven*. Bull, Francis – Koht, Halvdan – Arup Seip, Didrik. Gyldendal, Oslo 1928–1957,  
<http://www.dokpro.uio.no/litteratur/ibsen/>.

### Biblioteca Hertziana

Schedarium der Künstler in Rom,  
<http://db.biblhertz.it/noack/noack.xq?artist=^E>.

### Det Danske Institut i Rom, Danmark og Italien -tutkimusprojekti

Luettelo pohjoismaalaisista Rooman-kävijöistä, <http://www.dkinst-rom.dk/dansk/homepage.htm> > Danmark og Italien.

Luettelo Albanolaisvuorille matkustaneista tanskalaista, <http://www.dkinst-rom.dk/dansk/homepage.htm> > Danmark og Italien > Danes in Colli Albani.

### Nationalmuseum, Stockholm

Samlingar i WebArt,  
[http://webart.nationalmuseum.se/search/hitlist\\_works.aspx](http://webart.nationalmuseum.se/search/hitlist_works.aspx).

### Rahanarvokerroin, Nordea

<http://service.nordea.com/nordea-openpages/fi/calculators/moneyValue.action?language=fi>.

### Suomen Kansallisbiografia -verkkojulkaisu

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997- .  
<http://www.kansallisbiografia.fi>.

### Suomen Kansalliskirjasto

Historiallinen sanomalehtikirjasto, <http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti>.

### Suomen Taiteilijaseura

Suomen kuvataiteilijat verkkomatrikkeli, [www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi](http://www.kuvataiteilijamatrikkeli.fi).

## SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

*Deutschland* 31.10.1885

*Finland* 13.1.1885; 7.10.1885; 12.11.1885; 27.10.1888

*Folkwännen* 1864

*Helsingfors Dagblad* 1864; 12.5.1866; 15.4.1872; 18.3.1873; 3.5.1873; 14.2.1874;  
26.2.1875; 3.11.1876

*Helsingfors Morgonblad* 26.8.1841; 17.2.1842; 8.12.1842

*Hufvudstadsbladet* 7.5.1866; 13.1.1871; 10.9.1871; 10.3.1878; 18.7.1880

*Hämeen Sanomat* 23.12.1881

*Hämäläinen* 1864; 31.8.1876

*Ilmarinen* 22.1.1869; 15.4.1876; 9.10.1878

*Keski-Suomi* 5.8.1886

*Kunstblatt* 18.3.1845

*Mnemosyne* 31.7.1819  
*Morgonbladet* 15.4.1872; 1.4.1874; 7.11.1876  
*Oulun Wiikko-Sanomia* 1864  
*Pohjois-Suomi* 27.3.1878  
*Päivätär* 21.3.1864; 23.3.1864; 2.4.1864  
*Roma artistica* no. 12 (1872)  
*Roma artistica. Belle arti ed arte industriale* no. 1 (1879)  
*Sanan-Lennätin* 10.10.1857  
*Suometar* 20.4.1849; 1864  
*Tampereen Sanomat* 7.9.1882  
*The Literary Gazette. Journal of the Belles Lettres, Science, and Art*  
 28.1.1854  
*Turun Lehti* 23.10.1900  
*Uusi Suometar* 19.12.1881; 27.3.1886  
*Wiborgsbladet* 6.3.1888  
*Vikingen* 19.3.1873; 22.10.1873; 7.2.1874; 28.11.1874  
*Åbo Allmänna Tidning* 4.4.1816  
*Åbo Posten* 10.2.1874; 30.7.1874; 9.11.1877  
*Åbo Tidning* 8.3.1809  
*Åbo Tidningar* 20.11.1833; 20.8.1836; 16.1.1839; 7.12.1842; 25.11.1846; 10.6.1853;  
 27.1.1854  
*Åbo Underrättelser* 7.1.1824; 28.7.1841; 25.5.1852; 18.1.1853; 22.11.1853; 1864;  
 9.6.1870; 6.7.1872  
*Östra Finland* 29.10.1875

## KIRJALLISUUS

Acidini, Christina, "Arte a Roma dal 1800 al 1870". Borsi, Franco (a cura di), *Arte a Roma dal neoclassicismo al romanticismo*. Editalia, Roma 1979. 121–157.

Alapuro, Risto, "Nineteenth-Century Nationalism in Finland. Comparative Remarks". Sørensen, Øystein (red.), *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century*. Nasjonal identitet nr. 1/94. KULTs skriftserie nr. 22. The Research Council of Norway, Oslo 1994. 65–74.

Alasuutari, Pertti – Ruuska, Petri, *Post-Patria? Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Vastapaino, Tampere 1999.

Amfiteatrof, Erik, *The enchanted ground: Americans in Italy 1760–1980*. Little Brown & Co., Boston 1980.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities*. Verso, London 1983.

Andrenius, Isa, *En finländsk romantiker i Rom*. Historiska och litteraturhistoriska studier 37. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1962.

Andrews, Keith, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*. Oxford University Press, Oxford 1964.

Angeli, Diego, *Le cronache del Caffè Greco*. Treves, Milano 1930.

Anttila, Elina, "Albert Edelfelt och de gamla mästarna". Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums Forlag. Københavns Universitet 2003. 232–247.

*Artisti austriaci a Roma dal Barrocco alla Secessione*. Palazzo Braschi, Roma 1972. *Österreichische Künstler und Rom. Von Barock zur Secession*. Akademie der Bildenden Künste Wien, Mai – Juli 1972. Österreichisches Institut in Rom, Wien 1972.

Ascoli, Albert Russell – Henneberg, Krystyna von (eds.), *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Berg, Oxford – New York 2001.

Aspelin, Eliel, *Johannes Takanen. Elämä ja teokset*. Wickström & kumpp., Helsinki 1888.

Aspelin, Eliel, *Suomalaisen taiteen historia pääpiirteissään*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1891.

Assunto, Rosario, *Specchio vivente del mondo. Artisti stranieri in Roma, 1600–1800*. De Luca, Roma 1978.

Aureli, Guido, "Vecchia Roma: Il cenacolo di Via della Purificazione". *L'Urbe, anno IV, no. 7. Luglio 1939 XVII*. 25–32.

Banti, Alberto Mario, *La nazione del Risorgimento: parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Biblioteca di cultura storica 225. Einaudi, Torino 2000.

Barletta, Edvige Aleandri (cura di), *Archivio di Stato di Roma*. s.a. [Guida generale degli Archivi di Stato].

Bartoccini, Fiorella, *Roma nell'Ottocento. Il tramonto della "Città santa". Nascita di una capitale*. Istituto nazionali di studi romani. Cappelli, Bologna 1985.

Bartolini, Francesco, "Condizioni di vita e identità sociali: nascita di una metropoli". Vidotto, Vittorio (a cura di), *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma capitale*. Editori Laterza, Roma 2002. 3–36.

Barton, David – Hall, Nigel (eds.), *Letter writing as a Social Practice*. John Benjamins, Amsterdam 1999.

Batten, Charles L., *Pleasurable Instruction. Form and convention in 18th-century travel literature*. University of California Press, Berkeley 1978.

Bauman, Zygmunt, "From pilgrim to tourist – or a short history of identity." Hall, Stuart – Gay, Paul du (eds.), *Questions of cultural identity*. Sage Publications, London 1996. 18–36.

Belli Barsali, Isa – Branchetti, Maria G., *Ville della campagna romana. Ville italiane 3, Lazio 2*. Rusconi Libri, Milano 1975.

Belloni C., *I pittori di Olevano*. Istituto di studi romani, Roma 1970.

Benevolo, Leonardo, *Roma dal 1870 al 1990*. Gius. Laterza & Figli Spa, Roma – Bari 1992.

Bengtsson, Eva-Lena, "Europeiskt kulturarv och svensk nationalism – Carl Gustaf Qvarnström, antiken och Italien". Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 2003. 173–196.

Bengtsson, Eva-Lena, *Verklighetens poesie. Svenska genrebilder 1825–1880*. Acta Universitatis Upsaliensis, Ars Suetica 19. Uppsala 2000.

Berefelt, Gunnar, *Med konsten för Fosterlandet. En studie över konstlivet i Sverige på konung Karl XIV Johans tid*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1971.

Bergström, Walborg, *Från gångna tider. Brev, episoder och minnen ur gamla släktportföljer*. P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1920.

Bernardi, Carlo – de Seta, Cesare – Mozzillo, Atanasio, *Grandi viaggiatori stranieri in Italia*. Roma 1987.

Bernardi, Giancarlo, *Le antiche osterie di Roma*. Colonna, Roma 1986.

Bernström, John – Rapp, Bengt, "Nordiska ledamöter av Accademia degli Arcadi i Rom 1743–1824." *Historisk arkiv* 15, Kungl. vitterhets historie och antikvitets akademien, Lund 1969.

Bildt, Carl, "Personhistoriska uppgifter om svenskar i Rom 1750–1850". *Personhistorisk tidskrift* 5, (1903). Svenska Autograf Sällskapet, Stockholm 1904. 1–6.

Bildt, Carl, *Svenska minnen och märken i Rom*. P. A. Norstedt & söners förlag, Stockholm 1900.

Bisi, Alceste, *L'Italie et le romantisme français*. Albrighi Segati E. C., Milan – Rome Naples 1914.

Bjurström, Per, "Louis Jean Desprez and his Sicilian Recollections". *Festschrift to Erik Fischer. European Drawings from six Centuries*. Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen 1990. 61–78.

Björk, Thomas, "Från Ragnar Lodbrok till Laokoon. August Malmström och Mårten Eskil Winge i Rom". Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 2003. 213–231.

Black, Jeremy, *The British Abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Stroud, New York 1992.

Black, Jeremy, *The British and the Grand Tour*. Croom Helm, London 1985.

Bloch, Oscar, *H. V. Bissen og hans Hjem. Breve og Erindringer 1857–1868*. Pio-Povl Branner, København 1927.

Bloch, Peter – Einholz, Sibylle – von Simson, Jutta (Hrsg.), *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1990.

Bobé, Louis (ed.), *Rom og Danmark gennem Tiderne, I-III* (vol. I 1935, vol. II 1937, vol. III 1942). Levin & Munksgaards Forlag, København 1935-1942.

Boime, Albert, *The Art of the Macchia and the Risorgimento. Representing Culture and Nationalism in Nineteenth-Century Italy*. The University of Chicago Press, Chicago and London 1993.

Bonafede, Cecilie Wiborg, *Norge i Italia. Skrifter om Norge og nordmenn, norske forfatters original-arbeid, oversettelser av norsk litteratur – publisert i Italia. La Norvegia in Italia. Scritti sulla Norvegia ed i norvegesi, opere originali di autori norvegesi, traduzioni dalla letteratura norvegese – pubblicati in Italia*. Skrifter 12, Universitetsbiblioteket i Oslo, Oslo 1981.

Bonnat, Jean-Louis et al. (eds.), *Les Correspondance. Problématique et économie d'un genre littéraire*. Actes du colloque de Nantes, Université de Nantes Press, Nantes 1983.

Borsi, Franco (a cura di), *Arte a Roma dal neoclassicismo al romanticismo*. Editalia, Roma 1979.

Boschloo, Anton W. A. – Hendrikse, Elwin J. – Smit, Laetitia C. et al. (eds.), *Academies of art. Between Renaissance and Romanticism*. SDU uitgeverij, 's-Gravenhage 1989.

Boutry, Philippe – Pitocco, Francesco – Travaglini, Carlo M. (a cura di), *Roma negli anni di influenza e dominio francese 1789-1814. Rotture, continuità, innovazioni tra fine Settecento e inizi Ottocento*. Edizioni Scientifiche Italiane, Roma 2000.

Brady, Frank – Pottle, Frederick A. (eds.), *Boswell on the grand tour. Italy, Corsica, and France 1765-1766*. Heinemann, London 1955.

Bright, Brenda Jo – Bakewell, Liza (eds.), *Looking high and low: art and cultural identity*. University of Arizona Press, Tucson (AZ) 1995.

Brilli, Attilio, *Il viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale dal XVI al XIX secolo*. Il Mulino, Milano 1987.

Brilli, Attilio, *Quando viaggiare era un'arte*. Il Mulino, Bologna 1995.

Brilli, Attilio, *Un paese di romantici briganti. Gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*. Il Mulino, Bologna 2003.

Brombert, Victor, *The Hidden Reader. Stendhal, Balzac, Hugo, Baudelaire, Flaubert*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1988.

Brooks, van Wyck, *The dream of Arcadia. American writers and artists in Italy 1760-1915*. J. M. Dent, London 1959.

Bull, Francis, *Nordisk Kunstnerliv i Rom*. Gyldendahl Norsk Forlag, Oslo 1961.

Burke, Peter, *Varieties of Cultural History*. Polity Press, Cambridge 1997.

Buzard, James, *The Beaten Track. European Tourism, Literature and the Ways to Culture 1800-1918*. Oxford University Press, Oxford 1993.

Büttner, Frank, „Bildungsideen und bildende Kunst um 1800“. Koselleck, Reinhart (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II, Bildungsgüter und Bildungswissen*. Industrielle Welt, Band 41. Klett-Cotta, Stuttgart 1990. 259–285.

Bäcksbäcka, Leonard, *Ellen Thesleff*. Konstsalongens förlag, Helsingfors 1955.

Böttiger, John, *Bengt Erland Fogelberg. Ett konsthistoriskt Biografiskt Försök*. Göteborg 1880.

Carini, Isidoro, *L'Arcadia dal 1690 al 1890*. Filippo Cuggiani, Roma 1891.

Carlino ks. Nyblom, Carl Rupert.

Carpelan, Tor, ”Till Erik Cainbergs biografi”. *Finsk Tidskrift* 59 (1905). 175–176.

Cecchinato, Eva – Isnenghi, Mario (a cura di), *Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*. UTET, Torino 2008.

Chaney, Edward – Ritchie, Neil (eds.), *The Grand Tour and Beyond: British Travelers in Southern Italy 1545–1960*. Thames & Hudson, London 1984.

Chaney, Edward, *The Evolution of the Grand Tour*. Cass, London 1998.

Chartier, Roger (ed.), *La Correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*. Fayard, Paris 1991.

Chiusano, Italo Alighiero – Fagiolo, Marcello – Garms, Elisabeth e Jörg, Paloscia, Franco (cura di), *Roma dei grandi viaggiatori*. Edizioni Abete, Roma 1987.

Copley, Stephen – Garside, Peter (eds.), *The Politics of Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770*. Cambridge University Press, Cambridge 1994.

Cornell H., *Italien sett av svenska skaldar och konstnärer*. Bonniers, Stockholm 1935.

Crane, Sylvia E, *White silence: Greenough, Powers and Crawford, American Sculptors in Nineteenth-Century Italy*. University of Miami Press, Coral Gables Fla. 1972.

Cust, Lionel – Colvin, Sidney, *History of the Society of Dilettanti*. Macmillan, London 1914.

”Deutsch-Römer”. *Il mito dell'Italia negli artisti tedeschi*. Roma, Galleria d'Arte Moderna 1988.

*Die Nazarener*. Klaus Gallwitz (Hrsg.). Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1977.

*Düsseldorf ja Pohjola*. Helsinki, Ateneumin taidemuseo 30.4. – 7.6.1976; Toim. Jan Askeland.

Edwards, Catharine, ”The Roads to Rome”. Liversidge, Michael – Edwards, Catharine (eds.), *Imagining Rome. British Artists and Rome in the Nineteenth Century*. Merrell Holberton publishers, London 1996. 8–19.

Ekelund, Erik, *Jac. Ahrenberg och östra Finland*. Söderström & Co. Förlagsaktiebolag, Helsingfors 1943.

Elvander, Nils, "Från liberal skandinavism till konservativ nationalism in Sverige", *Scandia: Tidskrift för historisk forskning* 27 (1961). 366–386.

Ericsson, Christoffer H., "Kring Bertel Thorvaldsens romerska bibliotek". *Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen, årgång* 72 (1985). 7–23.

Erik Johan Löfgren. *Kuvataiteen lyyrinen romantikko*. Näyttely Cygnaeuksen galleriassa 6.9.1989–28.1.1990. Teksti Antonella Storti. Museovirasto, Helsinki 1989.

Eriksen, Anne, *Minner fra den evige stad. Skandinavers reiser til Roma 1850–1900*. Pax forlag A/S, Oslo 1997.

Ervamaa, Jukka, "Kuvataide autonomian alkuajalla". *ARS – Suomen taide* 3. Weilin & Göös, Porvoo 1989. 75–103.

Ervamaa, Jukka, *Käsityöläismaalareista von Wright -veljeksiin. Taiteilijan urasta ja asemasta Suomessa 1700-luvulta 1800-luvun alkupuolelle*. Aurasmaa, Anne (toim.), *Volare. Intohimona kuvataide*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26, Helsinki 2003. 150–205. (Sama artikkeli on julkaistu aiemmin teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 3. Karkkila 1977.)

Ervamaa, Jukka, R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taide. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 81. Helsinki 1981.

Esch, Arnold – Esch, Doris, "Anfänge und Frühgeschichte der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom 1819-1870". *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken* 75 (1995). 366–426.

Esch, Arnold – Esch, Doris, "Dänen, Norweger, Schweden in Rom 1819-1870 im Kirchenbuch der deutschen evangelischen Gemeinde". *Ultra terminum vagari. Scritti in onore di Carl Nylander*. Roma 1997. 81–88.

Esch, Arnold – Petersen, Jens (Herg.), *Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000.

Estlander, C. G., "Ur Sergels själshistoria". *Finsk Tidskrift* IV (1878). 327–350.

Fagiolo, Marcello – Madonna, Maria Luisa, "Il culto e l'interpretazione dell'antico mito, scienza e ideologia". Borsi, Franco (a cura di), *Arte a Roma dal neoclassicismo al romanticismo*. Editalia, Roma 1979. 158–239.

Fejfer, Jane – Fischer-Hansen, Tobias – Rathje, Annette (eds.), "The Rediscovery of Antiquity: the role of the artist". *Acta Hyperborea* 10. Museum Tusulanum Press, Copenhagen 2003.

Fewster, Derek, *Visions of Past Glory. Nationalism and the Construction of Early Finnish History*. Finnish Literature Society, Helsinki 2006.

Fleres, Ugo, "Si leva il sipario. Memorie di pittori spagnuoli in Roma". *L'Urbe, anno* IV, no. 9. *Settembre* 1939 XVII. 18–31.

Forsén, Björn – Sironen, Erkki (toim.), *Det försvunna Grekland. Finska reseskildringar från tiden före massturismen*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland nr 683. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 2006.

Friedländer, Ludwig, *Reisen in Italien in den letzten vier Jahrhunderten. Erinnerungen, Reden und Studien*, Bd. 2. Strassburg 1905.

Fuchs, Anneli – Salling, Emma (red.), *Kunstakademiet 1754-2004*. Bd. 1-3. Det Kongelige Akademiet for de Skønne Kunster – Arkitektens Forlag, København 2004.

Fumagalli, Alberto, *Mirabilia Roma. Il centro storico nell'arte attraverso i secoli*. Cariplo, Milano 1979.

Furlani, Silvio, "Sverige, skandinavismen och Italiens enande", *Historisk Tidskrift* 97 (1977). 395-413.

Galinsky, Karl, *Augustan culture. An interpretive introduction*. Princeton University Press, Princeton, N.J. 1996.

Gallwitz, Klaus, *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*. Prestel-Verlag, München 1981.

Garms, Jorg – Garms, Elisabeth, "Mito e realtà di Roma nella cultura europea. Viaggio e idea, imagine e immaginazione". *Storia d'Italia, Annali* 5, Il Paesaggio, Torino 1982. 561-662.

Gebbia, Alessandro, *Città Teatrale. Lo spettacolo a Roma nelle impressioni dei viaggiatori americani*. Officina, Roma 1985.

Geller, H., *Ernste Künstler, fröhliche Menschen. Zeichnungen und Aufzeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Joseph Führich und seine Freunde*. Münchner Verlag und graphische Kunstanstalten, München 1947.

Geller, H., *Franz Catel. Leben und Werk des deutsch-römischen Malers*. Leipzig 1960.

Geller, Hans, *Deutsche Künstler in Rom, von Raphael Mengs bis Hans von Marees (1741-1887)*. Herder, Rom 1961.

Geller, Hans, *Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 1800-1830*. Deutsche Verein für Kunstwissenschaft. Berlin 1952.

Gellner, Ernest, *Nations and Nationalism*. Blackwell, Oxford 1983.

Gilroy, Amanda (ed.), *Romantic geographies. Discourses of travel 1775-1844*. Manchester University Press, Manchester – New York 2000a.

Gilroy, Amanda, "Introduction". Gilroy, Amanda (ed.), *Romantic geographies. Discourses of travel 1775-1844*. Manchester University Press, Manchester – New York 2000b. 1-15.

Giuliani, Rita, "Thorvaldsen e la colonia romana degli artisti russi". Kragelund, Patrick & Nykjaer, Mogens (eds.), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, il mito*. Analecta Romana Instituti Danici Supplementum 18. L'Erma di Bretschneider, Roma 1991. 131-147.

- Gordon, Tuula – Komulainen, Katri – Lempiäinen, Kirsti, ”Johdanto”. Gordon, Tuula – Komulainen, Katri – Lempiäinen, Kirsti (toim.), *Suomineiton hei! Kansallisuuden sukupuoli*. Vastapaino, Tampere 2002. 10–16.
- Grandien, Bo, *Rönndruvans glöd: Nygöticitisk i tanke, konst och miljö under 1800-talet*. Nordiska museets handlingar 107, Stockholm 1987.
- Grandien, Bo, *Sagosoppa i 1800-talets Rom. Kylberg, Ellen och Regina, Dagbok från Italien 1881–1883*. Bokförlaget Cikada AB. Uddevalla 1981.
- Grassi, Paolo – Zangarini, Luciano, *La Festa degli Artisti a Tor Cervara*. Comune di Roma – Assessorato alla Cultura / Centro di Coordinamento Didattico 11. Fratelli Palombi Editori, Roma 1989.
- Gregorovius, Ferdinand, *Wanderjahre in Italien*. 5 Bde. F. A. Brockhaus, Leipzig 1856–1877.
- Grieg, Edvard, *Artikler og taler*. Saml. Øystein Gaukstad. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1957.
- Grillandi, Massimo, ”Gli strani rimedi della medicina popolare romana dell'Ottocento”. *Strenna dei romanisti* 1968. Staderini editore, Roma 1968. 187–190.
- Griani, John S., *Via Margutta*. Palombi, Roma 1970.
- Gross, Walter H., *Zur Augustusstatue von Prima Porta*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959.
- Gunnarsson, Torsten, ”Italien i dröm och verklighet i nordisk 1800-talskonst”. Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums Forlag. Københavns Universitet 2003. 35–52.
- Gylden, N. A. *Finska Konstföreningens stiftelse historiskt framställd*. Theodor Söderholms boktryckeri, Helsingfors 1868.
- Haapala, Pertti, ”Pax Russica”. *Historiallinen Aikakauskirja* 4/2008. 389–390.
- Hall, Stuart, ”Introduction”. Hall, Stuart – Gay, Paul du (eds.), *Questions of cultural identity*. Sage Publications, London 1996. 1–17.
- Hall, Stuart, *Identiteetti*. Vastapaino, Tampere 1999.
- Hanka, Heikki, ”Protestantismi ja vapaa Italia. R. W. Ekmanin poliittis-uskonnolliset allegoriat”. Aurasmaa, Anne (toim.), *Volare. Intohimona kuvataide*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 26, Helsinki 2003. 102–113.
- Hansen, Ernst Fr., *Romerske billeder. Med danske forfattere i Rom*. Gyldendahl, København 1956.
- Hartmann, Jörgen Birkedal, ”Feste degli artisti nordici a Roma all'epoca del Thorvaldsen”, *Atti della Accademia Nazionale di San Luca N.S. VIII*, Roma 1965–1966.
- Hartmann, Jörgen Birkedal, ”Via Sistina ultramontana”. *Strenna dei Romanisti* XXIX, Roma 1968. 191–202.

- Haskell, Francis – Penny, Nicholas, *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. Yale University Press, New Haven and London 1981.
- Haufe, Eberhard, *Deutsche Briefe aus Italien, von Winkelmann bis Gregorovius*. 3. Auflage. Koehler & Amelang, Leipzig 1987.
- Haugsted, Ida, *Et complet Landskab. Danskere i Albanerbjergene 1780–1880*. København 2002.
- Haugsted, Ida, *Italiens smukkeste egn. Dansk guldalder i Albano, Frascati og Nemi*. Nyt Nordisk Forlag, København 2003.
- Heikkilä, Markku, *Opetusministeriön historia, 3. Kielitaistelusta sortovuosiin 1869–1917*. Opetusministeriö, Helsinki 1985.
- Heininen, Virve, *Elin Danielson-Gambogi. Italian valossa*. Didrichsenin taidemuseo, Helsinki 2007.
- Hellstenius, Mats, "Från fiende till broder – Skandinaviska kontakter vid 1800-talets mitt". Tägil, Sven – Lindström, Fredrik – Ståhl, Solveig (red.), *Öresundsregionen – visioner och verklighet. Från ett symposium på Lillö*. Lund University Press, Lund 1997.
- Helsted, Dyveke – Henschen, Eva – Jørnaes, Bjarne (red.), *C. W. Eckersberg i Rom 1813–1816*. Thorvaldsens museum, København 1983.
- Helsted, Dyveke, "Kunstlivet i Rom 1813–16". Helsted, Dyveke – Henschen, Eva – Jørnaes, Bjarne (red.), *C. W. Eckersberg i Rom 1813–16*. Thorvaldsens Museum, København 1983. 33–37.
- Hendriksen F. (ed.), *En Dansk Kunstnerkreds fra sidste Halvdel af 19. Aarhundrede. Bidrag til en Tidsskildring i Breve, Billeder, Oplysninger*. F. Hendriksens Reproduktions-Atelier, København 1928.
- Henningsen, B. – Klein, J. – Müssener, H. – Söderlind, S. (eds.), *Skandinavien och Tyskland 1800–1914. Möten och vänskapsband*. Stockholm 27 februari–24 maj 1998, Nationalmusei utställningskatalog 599. Nationalmuseum, Berlin 1997.
- Henschen, Eva, "Danske kunstnere i Rom". Helsted, Dyveke – Henschen, Eva – Jørnaes, Bjarne (red.), *C. W. Eckersberg i Rom 1813–1816*. Thorvaldsens museum København 1983. 64–68.
- Hertzberg, Rafael, *Finska konstnärer*. K. E. Holms förlag, Helsingfors 1883.
- Hessler, Carl Arvid, *Staten och konsten i Sverige*. Svenska Humanistiska Förbundet 53. P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1942.
- Hibbert, Christopher, *The Grand Tour*. Weidenfeld & Nicholson, London 1969.
- Hintze, Bertel, *Robert Wilhelm Ekman (1808–1873). En konsthistorisk studie*. Holger Schildts förlag, Helsingfors 1926.
- Hirn, Yrjö, *Den gamla postvagnen och några av dess passagerare: Sterne – Moritz – Eichendorff – Borrow*. Holger Schildts förlag, Helsingfors 1926.

- Hirn, Yrjö, *Goda vildar och ädla rövare i dikt och verklighet*. Holger Schildts förlag, Helsingfors 1941.
- Hobsbawm, Eric John, *Nations and Nationalism since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge University Press, Cambridge 1992. (2<sup>nd</sup> edition, orig. 1990).
- Holmberg, Åke, *Skandinavismen i Sverige vid 1800-talets mitt (1843–1863)*. Elanders boktryckeri, Göteborg 1946.
- Hoogewerff, G. J., "Via Margutta centro di vita artistica". *Studi Romani I* (1953). 135–154, 270–290.
- Hooper, Glenn – Youngs, Tim (eds.), *Perspectives on Travel Writing*. Studies in European Cultural Transition, vol. 19. Ashgate, Aldershot 2004.
- Hornborg, Eirik, "Främlingsliv i påvens huvudstad". Steinby, Torsten (toim.), *Romerska år och minnen. En bok om Finland i Rom*. Söderström & Co. Förlagsaktiebolag, Tammerfors 1945.
- Hornborg, Eirik, *Roms tredje storhetstid*. Holger Schildts förlag, Helsingfors 1941.
- Hroch, Miroslav, *Die Vorkämpfer der nationalen Bewegung bei den kleinen Völkern Europas. Eine vergleichende Analyse zur gesellschaftlichen Schichtung der patriotischen Gruppen*. Acta Universitatis Carolinae, Philosophica et historica monographia 24, Praha 1968.
- Hulme, Peter – Youngs, Tim (eds.), *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Huovio, Ilkka. *Invitation from the Future. Treatise on the Roots of the School of Arts and Crafts and its Development into a University Level School 1871–1973*. Acta Universitatis Tamperensis 610. Tampere 1998.
- Hylland Eriksen, Thomas, *Historia, myt och identitet*. Sv. översättning Steve Sem-Sandberg. Stockholm 1996.
- I Francesi a Roma nel Rinascimento agli inizi del Romantiticismo*. Palazzo Braschi, Roma 1961.
- Ihalainen, Pasi, "Modernisoitua kansallinen identiteetti käsitehistorian tutkimuskohteena". Moilanen, Laura – Sulkunen, Susanna (toim.), *Aika ja identiteetti*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006. 171–191.
- Ilvas, Juha, "Kuvanveisto 1800-luvulla". *ARS – Suomen taide* 5. Weilin & Göös, Porvoo 1990. 61–85.
- Ilvas, Juha, *Johannes Takanen 1849–1885*. Ateneum, Helsinki 1985.
- Immonen, K. J. (toim.), *Valtionrautatiet 1862–1962*. Kirjayhtymä, Helsinki 1961.
- Ingamells, John, *A Dictionary of British and Irish Travellers in Italy 1701–1800*. Paul Mellon Centre, New Haven and London 1997.
- Ingres i Rom*. Thorvaldsens Museum, København 1967.

Insolera, Italo, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica*. Einaudi, Torino 1971.

Irace, Erminia, "La costruzione di un'identità regionale: l'Umbria da "pittoresca" a "santa". Ascenzi, Anna – Melosi, Laura (a cura di), *L'identità italiana ed europea tra sette- e ottocento*. Biblioteca dell'Archivum Romanicum". Serie I, Storia, letteratura, paleografia. Leo S. Olschki Editore, Firenze 2008. 143–159.

*J. C. Dahl i Italien 1820–1821*. Thorvaldsens Museum, København 1987.

Jandolo, Augusto, *Studi e modelli di Via Margutta*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1953.

Janssen, Børge, *Hundrede aar i Rom. Lidt historie om "Skandinavisk foreningen for kunstnere og videnskabsdyrkere" 1830–1930*. V. Thaning & Appels forlag, København 1930.

Jansson, Torkel, "Ett triangeldrama: stater, kommuner och frivilligföreningar i kampen om medborgerligheten i Norden under 1800-talet". Pettersson, Lennart (red.), *Konst, bildning och föreningsliv i 1800-talets Norden*. Dokument IV, Institutionen för konstvetenskap, Umeå universitet 25–26 november 1998. 7–24.

Jansson, Torkel, *Adertonhundratalets associationer: Forskning och problem kring ett sprängfyllt tomrum eller sammanslutningsprinciper och föreningsformer mellan två samhällsformationer c:a 1800–1870*. Studia Historica Upsaliensia 139, Uppsala 1985.

Janzon, Horst Woldemar, *19th-Century Sculpture*. Harry N. Abrams, Inc., New York 1985.

Jussila, Osmo, *Suomen historian suuret myytit*. WSOY, Helsinki 2007.

Juutilainen, Pia, "Victoria Åberg – Peintre paysagiste". Luostarinen, Laura (toim.), *Victoria Åberg 1824–1892*. Mikkelin taidemuseo, Suomeen taiteen museo Ateneum, Mikkeli – Helsinki 1992. 13–30.

Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom*. Thorvaldsens museum, København 1992b.

Jørnaes, Bjarne, "Fra Trinità dei Monti til Piazza Barberini". Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom*. Thorvaldsens museum, København 1992a. 53–60.

Jørnaes, Bjarne, "Antiksalen på Charlottenburg". *Meddeleleser fra Thorvaldsens Museum 1970*. Thorvaldsens Museum, København 1970. 48–65.

Jørnaes, Bjarne, „Berlin und Skandinavien“. Bloch, Peter – Einholz, Sibylle – von Simson, Jutta (Hrsg.), *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*. Jahrgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1990. 71–90.

Jørnaes, Bjarne, *Thorvaldsens italienske elever*. 15. november 1990–3. februar 1991. Thorvaldsens Museum, København 1990b.

Kanceff, Emanuele (a cura di), *Goethe-Stendhal. Mito e immagine del lago tra settecento ed ottocento*. Biblioteca del viaggio in Italia, studi 29. Centro Interuniversitario di Ricerche sul "Viaggio in Italia", Geneve 1986.

Karvonen-Kannas, Kerttu – Kivimäki, Kati (toim.), *A Paris! Pohjoismainen taiteilijasiirtokunta Pariisissa 1800-luvun lopussa*. Gallen-Kallelan museo, Helsinki 1996.

Kaskimies, Einari (toim.), *Posti- ja lennätinlaitos*. Tietoteos, Helsinki 1937.

Katajisto, Kati, *Isänmaamme keisari. Eliitin kansallisen identiteetin murros ja suomalaisen isänmaan rakentuminen autonomian ajan alussa*. Helsinki 2008.

Kaukiainen, Yrjö, *Ulos maailmaan! Suomalaisen merenkulun historia*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2008.

Kauppinen, Heta, *Suomen Taideyhdistyksen piirustuskoulussa ja Suomen Taideakatemian koulussa vuosina 1868–1968 opiskelleiden henkilöiden syntyperän mukainen sosiaalinen tausta*. Pro gradu -työ, kasvatustiede. Helsingin yliopisto, Helsinki 1972.

Keel, Aldo, *Bjørnstjerne Bjørnson. En biografi 1880–1910*. Gyldendal, Oslo 1999.

Keinänen, Timo, "Lauréus Roomassa". Supinen, Marja (toim.), *Alexander Lauréus 1783–1823*. Suomen taideakatemian 200-vuotismuistonäyttely. Suomen taideakatemia, Helsinki 1983. 60–72.

Keinänen, Timo, "Walter Runeberg och de finländska konstnärerna i Rom". Ritza, Tue – Ascani, Karen (red.), *Rom er et fortryllet bur. Den gyldene epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*. Forlaget Rhodos, København 1982. 241–252.

Keinänen, Timo, *Robert Wilhelm Ekmanin Maisema Subiacosta*. Suomen taideakatemia, Helsinki 1986.

Kleberg, Tönnes, *Svenskar i Italien. Bibliografisk förteckning över litteraturen om svenskars resor i Italien*. Acta Bibliothecae Gotoburgensis 3. Göteborg 1949.

Klem, Lone, "Danske forfattere i Italien – og italiensk litteratur i Danmark gennem 100 år". Moestrup, Jørn – Nyholm, Esther (red.), *Italien og Danmark. 100 års inspiration*. G. E. C. Gads Forlag, København 1989. 188–217.

Klinge, Matti, "Cygnaeus, Fredrik". *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997-. Julkaistu 6.6.2003.

Klinge, Matti, "I garibaldini finlandesi". *Il Veltro*, 5–6, anno XIX, Rivista della Civiltà Italiana, settembre–dicembre 1975. 627–632.

Klinge, Matti, *Iisalmen ruhtinaskunta. Modernin projekti sukuverkostojen periferiassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.

Klinge, Matti, *Poliittinen Runeberg*. WSOY, Helsinki 2004.

Klinge, Matti, "Maan sydän ja isänmaan toivo". Helsingin yliopisto 1640–1990, II. Keisarillinen Aleksanterin yliopisto 1808–1917. Otava, Helsinki 1989a. 483–602.

- Klinge, Matti, *Mikä mies Porthan oli?* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1989b.
- Klinge, Matti, ”Teoreettisen kuvataideharrastuksen alkuvaiheista Suomessa”. *Historiallinen Aikakauskirja* 60/1962. 87–101.
- Klinge, Matti, *Ylioppilaskunnan historia, 2, 1853–1871. Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan historia*. WSOY, Porvoo 1967.
- Klinge, Matti, *Ylioppilaskunnan historia, 1–4. Helsingin yliopiston ylioppilaskunta*, Helsinki 1978.
- Knapas, Rainer – Vainio, Maria (utg.), *Albert Edelfelt och Ryssland. Brev från åren 1875-1905*. Svenska litteratursällskapet i Finland – Atlantis, Helsingfors – Stockholm 2004.
- Knapas, Rainer (inledning och kommentarer), *Resan till Italien. Gustaf Mauritz Armfeldts resedagbok 1783–1784*. Atlantis, Stockholm 1997.
- Knapas, Rainer, *Monrepos, Ludwig Heinrich Nicolay och hans värld i 1700-talets ryska Finland*. Atlantis, Stockholm 2003.
- Knudtson, Fr. G., *Ungdomsdage*. Utg. af Julius Clausen & P. Fr. Rist. Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, Kjøbenhavn 1927.
- Kolbe, Laura (päätoim.), *Suomen Kulttuurihistoria, 1–5*. Tammi, Helsinki 2002–2004.
- Kolega, Alexandra, ”L'archivio dell'Università dei marmorai di Roma (1406–1957)”. *Rassegna degli archivi di Stato*, LII (1992), n. 3. 509–568.
- Komulainen, Maija, *Subliimi Alexander Laureuksen ja G. W. Finnbergin taiteessa*. Pro gradu -työ, taidehistoria. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 2002.
- Konttinen, Riitta, ”Forsman, Alina”. *Kansallisbiografia* -verkkójulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997–. Julkaistu 8.6.2004.
- Konttinen, Riitta, ”Kuvataide suomalaisuuden ja muukalaisuuden puristuksessa”. Kolbe, Laura – Kervanto-Nevanlinna, Anja (toim.), *Suomen Kulttuurihistoria* 3. Tammi, Helsinki 2003. 395–412.
- Konttinen, Riitta, *Suomalaisia naistaiteilijoita 1880-luvulta*. Otava, Helsinki 1988.
- Konttinen, Riitta, *Totuus enemmän kuin kauneus. Naistaiteilija, realismi ja naturalismi 1880-luvulla. Amélie Lundahl, Maria Wiik, Helena Westermarck, Helena Schjerfbeck ja Elin Danielson*. Otava, Helsinki 1991.
- Koselleck, Reinhart (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil II, Bildungsgüter und Bildungswissen*. Industrielle Welt, Band 41. Klett-Cotta, Stuttgart 1990.
- Koselleck, Reinhart, ”Hinweise auf die temporalen Strukturen begriffsgeschichtlichen Wandels”. Bödeker, Hans Erik (Hrsg.), *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte*,

*Metapherngeschichte*. Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Band 14. Max-Planck-Institut für Geschichte, Göttingen 2002. 29–47.

Koskenniemi, V. A., "Suomi Roomassa". *Valvoja*, no. 74 (1954). 105–106.

Kragelund, Patrick – Nykjaer, Mogens (eds.), *Thorvaldsen. L'ambiente, l'influsso, i mito*. *Analecta Romana Instituti Danici Supplementum* 18. L'Erma di Bretschneider, Roma 1991.

Kryger, Karin, "Dansk identitet: nyklassicistisk kunst. Nationale tendenser og nationalt saerpraeg 1750-1800." *Dansk identitetshistorie* 1. C. A. Reitzel, København 1991. 231–424.

Kuhn, Dorothea (Hrsg.), *Auch ich in Arcadien. Kunstreisen nach Italien 1600–1900*. Schiller-Nationalmuseum, Stuttgart 1966.

Kull, M., "I Johannes Takanens fotspår i Köpenhamn". *Skrifter utgivna av Svenska folkskolans vänner, serie III*, 8. S.l. 1994.

Kuurne, Jouni, *Mathilda Rotkirch. Taiteilija ja matkailija*. Porvoo museo – Turun taidemuseo, Porvoo – Turku 2002.

Kuusamo, Altti, "Akatemian idea ja taiteiden järjestelmä". Stewen, Riikka (toim.), *Silmän oppivuodet. Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta. Kuvataideakatemia 1848–1998*. Gummerus, Jyväskylä 1998.

*Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1. Dezember 1991 bis 1. März 1992. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf, Schleswig, 22. März bis 21. Juni 1992. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1991.

Lacambre, Geneviève, "La terre, réalité et nostalgie". *Paysages, paysans, L'art et la terre en Europe du Moyen Âge au XXe siècle*. Bibliothèque Nationale de France – Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1994. 195–201.

*L'Accademia Nazionale di San Luca*. De Luca, Roma 1974.

*La Svezia e Roma*. Palazzo Braschi, Roma. Catalogo a cura di M. Winqvist e G. Cortese di Domenico. Palombi, Roma 1980.

Laitinen-Laiho, Pauliina, *Kotimaiset taidemarkkinat 1980- ja 1990-luvulla*. Turun yliopisto, Turku 2001.

Laitinen-Laiho, Pauliina, *Taide sijoituskohteena*. WSOY, Helsinki 2003.

Lankheit, Klaus, *Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento. Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts*. Bruckmann, München 1988.

Lapauze, Henry, *Histoire de l'Académie de France à Rome. I-II*. Plon-Nourrit et C.ie, Paris 1924.

Lehmann, Gérard, *Improvisatøren og H. C. Andersens første Italiensrejse*. Odense University studies in Scandinavian languages and literatures, vol. 6. Odense Universitetsforlag, Odense 1976.

Lehn Petersen, Pernille, *Biblioteket i Skandinavisk Forening i Rom*, Danmarks Biblioteksskole, Sektion II, Specialeopgave, København 1982.

Lehtonen, Mikko – Löytty, Olli – Ruuska, Petri, *Suomi toisin sanoen*. Vastapaino, Tampere 2004.

Leino, Kasimir, *Hovimaalaja Aleksander Lauréus ja hänen ympäristönsä*. Kansa, Helsinki 1908.

Leino-Kaukiainen, Pirkko, ”Suomalaisten kirjalliset taidot autonomian kaudella”. *Historiallinen Aikakauskirja* 4/2007. 420–438.

Lewan, Bengt, *Drömmen om Italien. Italien i svenska resenärers skildringar från Atterbom till Snoilsky*. Natur och Kultur, Lund 1966.

Lewan, Bengt, *Italienska bilder. Svenskars syn på Italien 1700-1800*. Norstedt, Stockholm 1970.

Lewan, Bengt, *Svenskar i Rom. Ur brev och reseminnen från sjutton- och artonhundratalet*. Förlaget Rubicon, Södertälje 1987.

Levanto, Marjatta (toim.), *Ateneum*. Valtion taidemuseo, Helsinki 1991.

Levi, Giovanni, ”On Microhistory”. Burke, Peter (ed.), *New Perspectives on Historical Writing*. Polity Press, Cambridge 1991. 93–113.

Licht, Fred, ”Canova og Thorvaldsen”. Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom*. Thorvaldsens museum, København 1992. 45–52.

Licht, Fred, *Antonio Canova: Beginn der modernen Skulptur*. Hirmer, München 1983.

Lindgren, Liisa, ”Runeberg, Walter”. *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997-. Julkaistu 9.10.2006.

Lindgren, Liisa, ”Sjöstrand, Carl Eneas”. *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997-. Julkaistu 23.3.2007a.

Lindgren, Liisa, ”Stenberg, Erland”. *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997-. Julkaistu 23.3.2007b.

Lindgren, Liisa, ”Stigell, Robert”. *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997-. Julkaistu 23.3.2007c.

Lindgren, Liisa, *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 782. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.

- Lindman Sven, "C. G. Estlander. 'Kultursvensk' och gammalliberal". *Män och idéer*. Meddelanden från Stiftelsen för Åbo Akademi Forskningsinstitut nr 61. Åbo Akademi, Åbo 1981. 129–159.
- Lindwall, Bo, *Då och nu: svenskt konstliv under 150 år*. Allmänna Konstförening, Stockholm 1982.
- Lindwall, Bo, *Konsten i Sverige. Det tidiga 1800-talet*. Awe/Gebers, Stockholm 1981.
- Linkomies, Edwin, *Keisari Augustus ja Rooman perintö*. Otava, Helsinki 1946.
- Liversidge, Michael – Edwards, Catharine, *Imagining Rome. British Artists and Rome in the Nineteenth Century*. Merrell Holberton publishers, London 1996.
- Lo Gatto, Ettore, *Russi in Italia. Dal secolo XVII ad oggi*. Editori Riuniti, Roma 1971.
- Lokrantz, Margherita Giordano, *Italien och Norden. Kulturförbindelser under ett sekel*. Carlsson Bokförlag, Stockholm 2001.
- Looström, Ludvig, *I svenska konstnärskretsar för omkring hundrafemtio och hundra åre sedan*. P. A. Norstedt & Söners Förlag, Stockholm 1916.
- Lundström V., "Svedesi in Italia 1650–1850". *Educazione fascista* 10 (1932). 975–992.
- Lundström, Bo, "Michael Gustaf Anckarsvärd's italienska resa". Ragn Jensen, Han-nemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skat-kammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums For-lag. Københavns Universitet 2003. 139–148
- Lundström, Marie-Sofie, *Travelling in a Palimpsest. Finnish nineteenth-century painters' encounters with Spanish art and culture*. Suomalaisen tiedekatemian toimituksia, Humaniora 343, Helsinki 2008.
- Lundwall, Sten, *Romantikens classicism. Generationsväxlingen inom romantikens classicism*. Nordiska museets handlingar 54. Stockholm 1960.
- Lyons, Martyn, *Reading culture and writing practices in nineteenth-century France*. University of Toronto Press, Toronto – Buffalo – London 2008.
- Lyttelton, Adrian, "Creating a National Past: History, Myth and Image in the Ri-sorgimento". Ascoli, Albert Russell – Henneberg, Krystyna von (eds.), *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Berg, Oxford – New York 2001. 27–74.
- Lødrup Bang, Marie (ed.), *J. C. Dahl i Italien 1820–1821*. Thorvaldsens museum, København 1987.
- Lönnroth, Lars, „Skaldenmet und der Traum von Goldenen Zeitalter. Über die deutsch-skandinavische Kulturbegegnung der Romantik“. Henningsen, Bernd u.a. (Hrsg.), *Wahlverwandtschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*. Deut-sches Historisches Museum, Berlin 1997.

MacDonald, M. F., "British Artist at the Accademia del Nudo in Rome". *Academies of Art between Renaissance and Romanticism. Leids Kunsthistorisches-Jaarboek* 5/6, 1986–1987. Leiden 1989, 77–94.

*Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed eterna. Capitale delle arti.* Progetto Stefano Susinno, realizzazione Sandra Pinto, Liliana Barroero, Fernando Mazzocca, segreteria scientifica Giovanna Capitelli, Matteo Lafranconi. Electa, Roma 2003.

*Maestà di Roma da Napoleone all'unità d'Italia. D'Ingres à Degas. Les artistes français à Rome.* Commissaire général Olivier Bonfait, auteurs du catalogue Sébastien Allard et al. Electa – Académie de France, Roma 2003.

Malmström, Synnöve, "Kvinnliga pionjärer i finländsk bildkonst från 1840- till 1880-talet". Arkio, Tuula et al. (toim.), *Nainen, taide, historia. Taidehistorian esitutkimus 1985–1986. Taidehistoriallisia tutkimuksia 10.* Taidehistorian seura, Helsinki 1987. 35–54.

Mammucari, Renato, *Viaggio a Roma e nella sua campagna: pittori e letterati alla scoperta del paesaggio e alla ricerca delle magiche atmosfere di un mondo perduto dalla mitica stagione del Gran Tour agli inizi del nostro secolo.* Newton & Compton, Roma 1997.

Marsh, Jan, *The Pre-Raphaelite Sisterhood.* Quartet Books, London 1985.

Martin, Laurent, « Compte-rendu: 'L'Histoire culturelle : un tournant mondial dans l'historiographie ?' » *H-France Review* Vol. 9 (September 2009), No. 113. 483–485.

May, Gita, *Stendhal and the Age of Napoleon.* Columbia University Press, New York 1977.

McGann, Jerome J., "Rome and its Romantic Significance" in Patterson, Annabel (ed.), *Roman Images.* English Institute Essays. Baltimore and London 1984. 83–104.

Miedema, Nine Robijntje, *Rompilgerführer in Spätmittelalter und früher Neuzeit: die "Indulgentiae ecclesiarum urbis Romae".* Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2003.

Miss, Stig, "Introduktion". Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom.* Thorvaldsens museum, København 1992a. 7–8.

Miss, Stig, "Nazarenerna i Rom". Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom.* Thorvaldsens museum, København 1992b. 61–68.

Moestrup, Jørn – Nyholm, Esther (red.), *Italien og Danmark. 100 års inspiration.* G. E. C. Gads Forlag, København 1989.

Moilanen, Laura – Sulkunen, Susanna (toim.), *Aika ja identiteetti.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.

Mononen, Teija (toim.), *Robert Stigellin Haaksirikkoiset. Aikaa, aatteita ja elävää kaupunkikuvaa.* Helsingin kaupungin taidemuseo, Helsinki 1998.

Monrad, Kasper – Nørgaard Larsen, Peter, *Mellem guder og helte. Historiemalariet i Rom, Paris og København 1770–1820*. Utst.kat. Statens Museum for Kunst, København 1990.

Monrad, Kasper, "Kunstlivet i Rom 1800–1820 set med danske malerøjne". Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums Forlag. Københavns Universitet 2003. 53–70.

Morazzoni, Giuseppe, "Le tariffe dei grandi ritrattisti residenti a Roma nel secolo XVIII". *L'Urbe, anno IV, no. 10. Ottobre 1939 XVII*. 18–21.

Morgan, Marjorie, *National identities and travel in Victorian Britain*. Palgrave, Basingstoke and New York 2001.

Morowitz, Laura – Vaughan, William (eds.), *Artistic brotherhood in the 19th century*. Ashgate, Aldershot 2000.

Munck, Jens Peter, "Copy – Topos – Paraphrase. The Reception of Antiquity by Nineteenth Century Danish Artists." Fejfer, Jane – Fischer-Hansen, Tobias – Rathje, Annette (eds.), "The Rediscovery of Antiquity: the role of the artist". *Acta Hyperborea 10*. Museum Tusculanum Press, Copenhagen 2003. 255–275.

Muños, Antonio, "Ricordi britannici a Roma". *L'Urbe, anno IV, no. 1. Gennaio 1939 XVII*. 1–21.

Naef, Hans, *Ingres Rom*. Manesse, Zürich 1962.

Nebinger, Gerhard, „Das Totenbuch der Evangelisch-lutherischen Gemeinde in Rom“. *Genealogie 1–2/ 1991a*. 418–439.

Nebinger, Gerhard, „Das Totenbuch der Evangelisch-lutherischen Gemeinde in Rom“. *Genealogie 3–4/ 1991b*. 491–505 .

Negro, Silvio, *Seconda Roma*. Roma 1961.

Nervander, Emil, *Minne af Fredr. Cygnaeus. Anteckningar*. G. W. Edlund förlag, Helsingfors 1892.

Nervander, Emil, *Fredrik Cygnaeus, muistokuva*. Helsinki 1907.

Nervander, Emil, "G. W. Finnberg". *Ateneum no. 4/ 1900*. 222–232.

Nicosia, Concetto, *Arte e accademia nell'Ottocento. Evoluzione e crisi*. Minerva Edizioni, Bologna 2000.

Niemi, Marjaana, "Valtion, ammattikunnan ja oman edun nimissä. Suomalaisten opintomatkat ulkomaille 1500-luvulta 1900-luvulle." *Matkalla! Suomalaiset arkkitehdit opintiellä*. Suomen rakennustaiteen museo, Helsinki 1999. 11–21.

Nieminen, Hannu, *Kansa seisoi loitompana. Kansallisen julkisuuden rakentuminen Suomessa 1809–1917*. Vastapaino, Tampere 2006.

Nikula, Riitta, "Helsingfors universitets skulptursamling – historia och bakgrund". Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspi-*

- rationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet.* Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 2003. 353–372.
- Nitsche, Wolfgang, *Das Schaffen der hochklassizistischen deutschen Bildhauer: Akademismus, Romerlebnis, Innovation unde Antikenrezeption.* Eul, Bergisch Gladbach – Köln 1992.
- Noack, Friedrich, *Das deutsche Rom.* Frank, Roma 1912.
- Noack, Friedrich, *Deutsches Leben in Rom 1700–1900.* Cotta, Stuttgart – Berlin 1907.
- Noack, Friedrich, *Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters.* 2. Auflage. Scientia, Aachen 1974.
- Nordensvan, Georg, *Svensk konst och svenska konstnärer i 19:de århundradet.* I. Bonniers, Stockholm 1892.
- Nordhagen, Per Jonas, *Henrik Ibsen i Roma 1864–1868.* Cappelen, Oslo 1981.
- Nordmann, P., *Walter Runeberg 1838–1918. Bidrag till en konstnärshistoria.* Söderströms & co., Helsingfors 1918.
- Norlander, Sabrina (red.), *Drömmen om Italien. Nordiska resenärer i Södern 1750–1870.* Nationalmuseum, Stockholm 2004a.
- Norlander, Sabrina, "Till Italien. Nordiska resenärer under 1700- och 1800-hundra talen". Teoksessa *Drömmen om Italien. Nordiska resenärer i Södern 1750–1870.* Nationalmuseum, Stockholm 2004b.
- Nummelin, Rolf, "Cainberg, Erik". *Kansallisbiografia -verkkojulkaisu*, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997–. Julkaistu 30.11.2001.
- Nummelin, Rolf, "Filosofen på tronen. Ett bidrag till Porthan-statyns ikonografiska bakgrund". *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 1. Taidehistorian seura, Helsinki 1974. 33–42.
- Nuorteva, Jussi, *Suomalaisten ulkomainen opinkäynti ennen Turun akatemian perustamista 1640.* Suomen kirkkohistoriallinen seura, Helsinki 1997.
- Nyman, Thure, *Johan Niklas Byström, ett konstnärshistoria.* A-B. Lundequistska Bokhandeln, Uppsala 1939.
- Nyström, Lars, *Walter Runeberg – ensimmäinen suuri kuvanveistäjäimme.* Opus Liberum, Porvoo 2007.
- Nørregård-Nielsen, Hans Edvard, *Dengang i Italien. H.C. Andersen og guldaldermalerne.* Gyldendal, København 2005.
- O'Connor, Maura, *The romance of Italy and the English political imagination.* St. Martin's Press, New York 1997.
- Oksanen, Onni, *Die finnische Kunst.* WSOY, Porvoo 1943.

- Okkonen, Onni, *Suomen taiteen historia. 1, Edellinen osa: muinaisuudesta 1800-luvun realismiin*. WSOY, Porvoo 1945.
- Olausson, Magnus – Karlsson, Eva-Lena (reds.), *Sergel och hans romerska krets. Europeiska terrakottor 1760–1814*. Nationalmusei utställningskatalog 636. Nationalmuseum, Stockholm 2004.
- Olausson, Magnus, "The launching of Johan Tobias Sergel in Sweden". *Nationalmuseum Bulletin* 14:2 (1990). 76–87.
- Olsen, Harald Peter, *Roma com'era nei dipinti degli artisti danesi dell'Ottocento. Un inedito e sorprendete ritratto della Città Eterna vista con gli occhi dei pittori riuniti attorno a Thorvaldsen che la conorebbero, l'amarono e la immortalarono*. Newton & Compton, Roma 1985.
- Olson, Roberta J.M., *Ottocento. Romanticism and Revolution in 19th -Century Italian Painting*. The American Federation of Arts, New York 1992.
- Paasikallio, Mika, *Sensuuri, sananvapaus ja poliittiset suhdanteet 1700- ja 1800-luvulla Ruotsi-Suomessa ja keisarillisessa Suomessa. Sananvapaus ja sen muutokset 1700- ja 1800-luvulla*. Pro gradu -työ, Rikos- ja prosessioikeuden sekä oikeuden yleistieteiden laitos. Helsingin yliopisto, Helsinki 2007.
- Paaskoski, Jyrki, "Aurora Karamzinin vuosisata". *Aurora Karamzin. Aristokratian elämää*. Espoon kaupunginmuseo – Otava, Espoo – Helsinki 2006. 9–38.
- Paesaggisti ed altri artisti olandesi a Roma intorno al 1800*. Istituto Olandese, Roma 1984.
- Paischeff, A., *Kuvataiteilijat*. Kirjamies, Helsinki 1943.
- Pakkasvirta, Jussi – Saukkonen, Pasi (toim.), *Nationalismit*. WSOY, Helsinki 2005.
- Paloposki, Hanna-Leena. "Suomen Taideyhdistyksen kokoelman alkuvaiheet – kilpailua arpajaisten kanssa". *Ateneum*. Valtion taidemuseon museojulkaisu 1993. Helsinki 1993. 3–23.
- Panzetta, Alfonso, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*. 2. vol. AdArte, Torino 1994.
- Parlasca, Klaus, "Antikenbegeisterung". *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1991. 33–43.
- Pelles, J., *Art, artist and society, origin of a modern dilemma. Painting in eighteenth century France 1750–1850*. Prentice-Hall, Englewood Cliff 1963.
- Peltonen, Matti, *Mikrohistoriasta*. Gaudeamus, Helsinki 1999.
- Pemble, John, *The Mediterranean Passion. Victorians and Edwardians in the South*. Clarendon Press, Oxford 1987.
- Perry, Gill – Cunningham, Colin (eds.), *Academies, museums and canons of art*. Yale University Press, New Haven 1999.

Peters Corbett, David – Perry, Lara (eds.), *English art 1860–1914. Modern artists and identity*. Barber Institute's critical perspectives in art history series. Manchester University Press, Manchester 2000.

Peters, Ursula, "Faellesskabets ideal". Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom*. Thorvaldsens museum, København 1992. 69–90.

Pettersson, Lennart (red.), *Konst, bildning och föreningsliv i 1800-talets Norden*. Dokument IV, Institutionen för konstvetenskap, Umeå universitet 1998b.

Pettersson, Lennart, "Bengt Erland Fogelberg och Michael Gustaf Anckarsvärd – Vänner med hundratals mil emellan". Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums Forlag. Københavns Universitet 2003. 149–172.

Pettersson, Lennart, "Johan Niklas Byström och Bengt Erland Fogelberg – Samtidiga svenska skulptörer i Rom". *Konsthistorisk tidskrift*, häfte 2, 1998, årgång LXVII. Lund 1998a. 93–114.

Pettersson, Lennart, "Skandinavism i praktiken – De nordiska konstnärernas sammanslutningar i Rom". *Personhistorisk tidskrift*, häfte 1 (1997), årgång 94. Stockholm 1997. 24–33.

Pettersson, Lennart, *Konstnärsgillet. Konstliv och föreningsväsende vid mitten av 1800-talet*. Institutionen för konstvetenskap, Umeå universitet, Umeå 2000.

Pettersson, Susanna, *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura – Valtion taidemuseo, Helsinki 2008.

Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art, Past and Present*. Da Capo Press, New York 1973 (1<sup>st</sup> edition 1940).

Piantoni, Gianna, *Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens. Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik*. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, München 1981.

Pietrangeli, Carlo, "L'Accademia del Nudo' in Campidoglio". *Strenna dei romanisti* 1959. Staderini editore, Roma 1959. 123–128.

Pine-Coffin, R. S., *Bibliography of British and American Travel in Italy to 1860*. L. S. Olschi, Firenze 1974.

*Pittori danesi a Roma nell'Ottocento*. Palazzo Braschi, Roma 1977.

Pohjanpalo, Jorma, *100 vuotta Suomen talvimerenkulkua*. Merenkulkuhallitus, Helsinki 1978.

Pointon, Marcia – Binski, Paul (eds.), *National Art Academies in Europe 1860–1906. Educating, Training, Exhibiting*. Art history. Journal of the association of art historians, vol. 20, no 1, 1997. Association of Art Historians, Oxford 1997.

Powell, Cecilia, *Turner in the South: Rome, Naples, Florence*. Yale University Press, New Haven and London 1987.

Praz, Mario, *On Neoclassicism*. Northwestern University Press, London 1969.

Prettejohn, Elisabeth, "Recreating Rome in Victorian Painting: From History to Genre". Liversidge, Michael – Edwards, Catharine (eds.), *Imagining Rome. British Artists and Rome in the Nineteenth Century*. Merrell Holberton publishers, London 1996. 54–69.

Pöykkö, Kaarina, *Erik Cainberg ja hänen relieffisarjansa Turun vanhassa akatemiatalossa*. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 1991.

Ragn Jensen, Hannemarie – Söderlind, Solfrid – Bengtsson, Eva-Lena (red.), *Inspirationens skatkammer. Rom og skandinaviske kunstnere i 1800-tallet*. Museum Tusulanums Forlag, Københavns Universitet 2003.

Ragn Jensen, Hannemarie, "En dansk 1800-tals kunstnersammenslutning eller venskabelig gruppering i Rom". Pettersson, Lennart (red.), *Konst, bildning och föreningsliv i 1800-talets Norden*. Dokument IV, Institutionen för konstvetenskap, Umeå universitet, Umeå 1998. 55–68.

Rahtz, Sebastian (ed.), *The Protestant Cemetery Catalogue*. Rome 2000. (Noudettavissa: <http://www.dkinst-rom.dk/protcem/work/cem.pdf>).

Ranki, Kristina, *Isänmaa ja Ranska. Suomalainen frankofilia 1880–1914*. Bidrag till kännedom av Finlands natur och folk 169. Suomen Tiedeseura, Helsinki 2007.

Rantanen, Päivi, *Suolatut säkeet. Suomen ja suomalaisten diskursiivinen muotoutuminen 1600-luvulta Topeliukseen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997.

Re, Lucia, "Passion and Sexual Difference: The Risorgimento and the Gendering of Writing in Nineteenth-Century Italian Culture". Ascoli, Albert Russell – Henneberg, Krystyna von (eds.), *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento*. Berg, Oxford – New York 2001. 155–200.

Rein, Th., "Muutamia muistiinpanoja Fredrik Cygnaeuksesta". *Fredrik Cygnaeus, satavuotismuisto. Valvojan juhlaulkaisu*. Otava, Helsinki 1907. 28–39.

Reitala, Aimo, "Alexander Lauréus redivivus". Taidehistoriallisia tutkimuksia 1. Taidehistorian seura, Helsinki 1974. 83–112.

Reitala, Aimo, "Ekman, Robert Wilhelm". *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997–. Julkaistu 6.9.2001a.

Reitala, Aimo, "Falkman, Severin". *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997–. Julkaistu 6.9.2001b.

Reitala, Aimo, "Kansallisen ideologian vuodet. Suomalaisen kuvataidepolitiikan suuntaviivoja 1918–1945". *Taidehalli* 73. Helsingin taidehalli, Helsinki 1973. 2–7.

- Reitala, Aimo, ”Kuvataiteilija suomalaisessa yhteiskunnassa ennen itsenäisyyden aikaa”. *Taidehalli* 74. Helsingin taidehalli, Helsinki 1974. 4–15.
- Reitala, Aimo, ”Schauman, Berndt Otto”. *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997–. Julkaistu 9.10.2006.
- Reitala, Aimo, *Suomi-neito. Suomen kuvallisen henkilöitymän vaiheet*. Otava, Helsinki 1983.
- Richardson, E. P. – Wittman, O., *Travellers in Arcadia: American Artists in Italy, 1830–1875*. Detroit Institute of Arts, Detroit 1951.
- Ringbom, Sixten (red.), *Konsten i Finland från medeltid till nutid*. Schildts, Helsingfors 1978.
- Ritzau, Tue – Ascani, Karen (red.), *Rom er et fortryllet bur. Den gyldene epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*. Forlaget Rhodos, København 1982.
- Robels, H., *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker*. Hirmer, München 1974.
- Rodell, Magnus, *Att gjuta en nation. Statyinvigningar och nationsformering i Sverige vid 1800-talets mitt*. Natur och Kultur, Stockholm 2002.
- Rohde, H. P., *En guldaldermaler i Italien. Kunsthistorisk mosaik sammensat af breve og optegnelser hidrørende fra Constantin Hansen og hans kreds*. Mennesker og minder. Lademann, København 1977.
- Rohde, Hermann Peter, *Danske kunstnere i Rom: studier omkring et guldaldermaleri*. Rosengilde og Bagger, København 1982.
- Romano, Sergio, *Storia d'Italia dal Risorgimento ai nostri giorni*. Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1977.
- Rosenfeld, Jason, ”The Pre-Raphaelite ‘otherhood’ and group identity in Victorian Britain”. Morowitz, Laura – Vaughan, William (eds.), *Artistic brotherhood in the 19th century*. Ashgate, Aldershot 2000.
- Rostrup, Haavard, *Billedhuggeren H. W. Bissen 1798–1868*. 1.–2. Del. Kunstforeningen, København, 1945.
- Räsänen, Marjatta – Vuori, Elina, *Johannes Takanen (1849–1885)*. Näyttely Etelä-Karjalan taidemuseossa Lappeenrannassa 17.12.1994–15.1.1995 ja Cygnaeuksen galleriassa Helsingissä 28.1.–26.3.1995. Lappeenrannan kaupunki, Lappeenranta 1994.
- Räsänen, Marjatta, ”Takanen, Johannes”. *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997–. Julkaistu 11.10.2000.
- Rönkkö, Marju, *Suomalaisten kuvataiteilijoiden opinnoista Pietarin taideakatemiassa ja taiteiden tukiyhdistyksen piirustuskoulussa autonomian aikana 1809–1917*. Pro gradu -työ, taidehistoria. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 1995.

Saarela, Pekka, *Klassismi ja isänmaa*. Oulun yliopiston historian laitoksen julkaisu, Oulu 1985.

Saarenheimo, Kerttu, "Risorgimentorunoudestamme". *Sananjalka* 18 (1976). 146–160.

Saarikivi, Sakari, *Taidehistorian ääriiviivat*. (3. painos.) WSOY, Helsinki 1978.

Saksa, Marjatta, "Suomalaisten kuvataiteilijoiden matkat Italiaan 1800–1850". *Settentrione* 3/1981.

Saksa, Marjatta, *Suomalaisten kuvataiteilijoiden matkat Italiaan 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla*. Pro gradu -työ, historian laitos. Turun yliopisto, Turku 1989.

Salmi, Hannu, *Nineteenth-Century Europe. A Cultural History*. Polity Press, Cambridge 2008.

Salmi, Hannu, "Historiatieteellisen kerronnan rakenteesta". *Historiallinen Aikakauskirja* 1/1992. 253–260.

Samek-Ludovici, Sergio, "Bibliografia di viaggiatori stranieri in Italia nel secolo XIX". In *Annales Institutorum Urbis Romae*, VII (1934–35), 241–60; VIII (1935–36), 217–35; IX–X (1936–37), 245–65.

Sander, Fredrik, "*Francesco Piranesi, svensk konstagent och minister i Rom*". Nationalmuseum. Anteckningar om skulptursamlingens bildande. Samson och Wallin, Stockholm 1880.

Sandqvist, Tom, "Konsten som nationell ambition i Walter Runebergs monumentalskulptur". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 56. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1981. 315–342.

Sbrana, Carla, "Origini ed evoluzione dei libri parrocchiali romani con particolare riferimento allo stato delle anime". Sbrana, Carla – Traina, Rosa – Sonmino, Eugenio, *Fonti per lo studio della popolazione di Roma. Gli "Stati delle anime" a Roma dalle origini al secolo XVII. Origini – consistenza – contenuti. Con appendice sulle altre registrazioni parrocchiali*. Comitato Italiano per lo studio dei problemi della popolazione (CISP). La Galiardica, Roma 1977. 39–114.

Schauman, B. O., *K. E. Janssons minne*. G. W. Edlunds förlag, Helsingfors 1880.

Schievelbusch, Wolfgang, *Junamatkan historia*. Vastapaino, Jyväskylä 1996.

Schoch, Rainer, "Rom 1797 – Frihedens tilflugtssted". Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom*. Thorvaldsens museum, København 1992. 9–15.

Schubert, E., *Geschichte der deutschen evangelischen Gemeinde in Rom 1819 bis 1929*. Verlag des Centralvorstandes des Evangelischen Vereins der Gustav Adolf-Stiftung, Leipzig 1930.

Schudt, Ludwig, *Italienreisen im 17. und 18. Jahrhundert*. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 15. München 1959.

- Schwartz, Emmanuel (ed.), *The Legacy of Homer. Four Centuries of Art from the Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-arts, Paris*. Yale University Press, New Haven – London 2005.
- Schybergson, M. G., *Carl Gustaf Estlander. Levnadsteckning*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1916.
- Scott, Jonathan, *The pleasures of antiquity. British collectors of Greece and Rome*. Yale University Press, Yale 2003.
- Segarra Lagunes, Maria Margarita (a cura di), *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*. Gangemi Editore, Roma 2004.
- Selkokari, Hanne, *Kalleuksia isänmaalle. Eliel Aspelin-Haapkylä taiteen keräilijänä ja taidehistorioitsijana*. Suomen Muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 115. Helsinki 2008.
- Seta, Cesare de (a cura di), *Imago urbis Romae. L'immagine di Roma in età moderna*. Electa, Milano 2005.
- Seta, Cesare de, "L'Italia nello specchio del Grand Tour". Romano, Ruggiero & Vivanti, Corrado (ed.), *Storia d'Italia, annali 5*. Einaudi, Torino 1982.
- Seta, Cesare de, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*. Electa Napoli, Napoli 1996.
- Seta, Cesare de, *Vedutisti e viaggiatori in Italia*. Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- Sevänen, Erkki, "Nationalismi ja kansakuntien muodostuminen luokittelevasta, vertailevasta ja historiallisesta näkökulmasta." Tero Liukkonen et al. (toim.), *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1999. 15–46.
- Sevänen, Erkki, *Taide instituutiona ja järjestelmänä. Modernin taide-elämän historiallis-sosiologiset mallit*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1998.
- Simon, Erika, *Der Augustus von Prima Porta*. Opus nobile 13. Dorn, Bremen 1959.
- Sinisalo, Soili, "Kaunis totuus". Supinen, Marja (toim.), *Alexander Lauréus 1783–1823*. Suomen taideakatemian 200-vuotismuistonäyttely. Helsinki 1983. 7–36.
- Sinisalo, Soili, "Lauréus, Alexander". *Kansallisbiografia -verkkójulkaisu*, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997–. Julkaistu 21.3.2005.
- Smith, Anthony D., *Chosen Peoples. Sacred Sources of National Identity*. Oxford University Press, Oxford 2003.
- Smith, Anthony D., *National identity*. Penguin Books, London 1991.
- Sokka, Sakarias, *Sisältöä kansallisvaltiolle. Taide-elämän järjestäytyminen ja asian-tuntijavaltaistuva taiteen tukeminen*. Cuporen julkaisuja 8. Kulttuuripoliittisen tutkimuksen edistämissäätiö, Helsinki 2005.

- Soria, Regina, *Dictionary of Nineteenth-Century American Artists in Italy 1760–1914*. Fairleigh Dickinson University Press, New Jersey 1982.
- Springer, Peter, "Berliner Bildhauer des 19. Jahrhunderts in Rom". Bloch, Peter – Einholz, Sibylle – von Simson, Jutta (herausg.), *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*. Jahressgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1990. 49–70.
- Stadius, Peter, *Resan till norr. Spanska Nordenbilder kring sekelskiftet 1900*. Finska Vetenskaps-Societeten, Helsingfors 2005.
- Steinby, Torsten (toim.), *Romerska år och minnen. En bok om Finland i Rom*. Söderström & Co. Förlagsaktiebolag, Helsingfors 1945.
- Steinby, Torsten, "C G Estlanders första Romresa". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 49. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1974. 5–110.
- Steinby, Torsten, "En finländsk Grand Tour genom Europa 1834–35. Otto von Gerttens napolitanska resa". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 61. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1986. 5–98.
- Steinby, Torsten, "Johan Jacob Nervander i Italien. En europeisk grand tour 1832–36". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 64. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1989. 5–109.
- Steinby, Torsten, "Ur C G Estlanders romerska och napolitanska dagbok 1865". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 59. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1984. 5–94.
- Steinby, Torsten, "Walter och Lina Runebergs romerska år". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 69. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1994. 261–305.
- Steinby, Torsten, "Walter Runeberg i Rom 1862–65". *Historiska och litteraturhistoriska studier*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1993.
- Steinby, Torsten, "Walter Runebergs nordiska kontakter i Rom". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 70. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors 1995.
- Steinby, Torsten, *Finland i den eviga staden*. Amos Andersons Förlag, Helsingfors 1951.
- Steindl, Barbara, *Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts: Die Familie Torlonia*. Studien zur Kunstgeschichte, Band 65. Georg Olms Verlag, Hildesheim – Zürich – New York 1993.
- Stenroth, Ingmar, *Sveriges rötter. En nations födelse*. Atlantis, Stockholm 2005.
- Stewen, Riikka, "Johdanto". Stewen, Riikka (toim.), *Silmän oppivuodet. Ajatuksia taiteesta ja taiteen opettamisesta. Kuvataideakatemia 1848–1998*. Gummerus, Jyväskylä 1998.
- Stiernstedt, Lars-Johan, *Vår man i Rom. Överintendenten Carl Fredric Fredenheims italienska resa 1787–1790*. Atlantis, Stockholm 2004.

- Stigell, Jarl, *Robert Stigell. Finländska Gestalter, Ny följd I*. Ekenäs Tryckeri Aktiebolags Förlag, Ekenäs 1977.
- Stjernschantz, Torsten, *Alexander Lauréus. En konsthistorisk studie*. Schildt, Borgå 1914.
- Strada, V. (a cura di), *I russi e l'Italia*. Scheiwiller, Milano 1995.
- Suolahti, Gunnar (päätoim.), *Suomen kulttuurihistoria, 1–4*. Gummerus, Jyväskylä 1933–1936.
- Suomen sanojen alkuperä, 3 R–Ö. Etymologinen sanakirja*. Kulonen, Ulla-Maija (päätoim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.
- Suomen taloushistoria 3. Historiallinen tilasto*. Toim. Kaarina Vattula. Tammi, Helsinki 1983.
- Supinen, Marja (toim.), *Alexander Lauréus 1783–1823*. Suomen taideakatemia 200-vuotismuistonäyttely. Suomen taideakatemia, Helsinki 1983a.
- Supinen, Marja, "Lauréus Pariisissa". Supinen, Marja (toim.), *Alexander Lauréus 1783–1823*. Suomen taideakatemia 200-vuotismuistonäyttely. Suomen taideakatemia, Helsinki 1983b. 46–59.
- Suvikumpu, Liisa (toim.), *Rooma – Kirjailijan kaupunki*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2004a.
- Suvikumpu, Liisa (toim.), *Villa Lante. Suomen Rooman-instituutti 1954–2004*. WSOY, Helsinki 2004b.
- Suvikumpu, Liisa, "Den eviga staden i en dikt. Tablåer från Walter Runebergs Rom". Edgren-Henrichson, Nina et al. (toim.), *I trädgårde, i biblioteket, i världen*. Söderströms – Atlantis, Helsingfors – Stockholm 2006. 263–275.
- Suvikumpu, Liisa, "Finländska konstnärer i Rom". Atmer Pihl, Ann Katrin – Carlens, Brita – Lång, Fredrik (red.), *Fantasins söndagsbarn. Skandinaver i Rom under 150 år*. Carlssons bokförlag, Stockholm 2010. (Tulossa).
- Suvikumpu, Liisa, "Maisema menneisydessä". Suvikumpu, Liisa (toim.), *Meillä Euroopassa. Juhlakirja professori Päivi Setälälle*. Otava, Helsinki 2003. 141–151.
- Suvikumpu, Liisa, *Boheemeja ja porvareita. Suomalaiset taiteilijat 1870-luvulla Roomassa*. Pro gradu -työ, historian laitos. Helsingin yliopisto, Helsinki 2000.
- Syrjämaa, Taina, *Constructing unity, living in diversity. A Roman decade*. Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki 2006.
- Söhrman, Ingmar, "Where, when and what is a Language?". Andrén, Mats – Lindkvist, Thomas – Söhrman, Ingmar – Vajta, Katharina (eds.), *Cultural Identities and National Borders*. Centre for European Research, Göteborg 2009.
- Sørensen, Inger (utg.), *J.P.E. Hartmann og hans kreds. En komponistfamilies breve, 1780–1900. Bind 3*. Det Kongelige Bibliotek – Museum Tusulanums Forlag, København 1999.

Sørensen, Øystein (red.), *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century*. Nasjonal identitet nr. 1/94. KULTs skriftserie nr. 22. The Research Council of Norway, Oslo 1994a.

Sørensen, Øystein, "The Development of a Norwegian National Identity During the Nineteenth Century. Some Special Aspects and Problems". Sørensen, Øystein (red.), *Nordic Paths to National Identity in the Nineteenth Century*. Nasjonal identitet nr. 1/94. KULTs skriftserie nr. 22. The Research Council of Norway, Oslo 1994b. 17–35.

*Tarinoita Tanskasta*. Näyttelykirja, Ateneumin taidemuseo 28.9.2007–27.1.2008. Ateneumin julkaisut no 49. Ateneum, Helsinki 2007.

Tesan, Harald, *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*. Böhlau Verlag, Köln-Weimar-Wien-Böhlau 1998.

Testa, Martha, *Johan Bravo. En skandinav i Rom*. Bogan, Lyngø 1993.

Theuerkauff, Christian, "Zur Geschichte der Bildhauerkunst in Berlin und Potsdam von der Mitte des 16. bis zum späten 18. Jahrhundert." Bloch, Peter – Einholz, Sibylle – von Simson, Jutta (Hrgs.), *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*. Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1990.

Thoenes, Christof, "Die deutschsprachigen Reiseführer des 19. Jahrhunderts". Esch, Arnold – Petersen, Jens (Herg.), *Deutsches Ottocento. Die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*. Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2000. 31–48.

Tikkanen, J. J., *Finska Konstföreningen 1846–1896*. Finska Konstföreningen, Helsingfors 1896.

Tobia, Bruno, *Una Patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita*. Laterza, Roma 1991.

Tolvanen, Jouko, *Carl Eneas Sjöstrand. Suomen uudemman kuvanveistotaiteen uranuurtaja*. WSOY, Porvoo – Helsinki 1952.

Tomba, Casimiro, *Via Margutta e gli artisti*. Albano 1928.

Tommila, Päiviö, *Helsinki kylpyläkaupunkina 1830–50-luvuilla*. Helsinki-Seura, Helsinki 1982.

Tommila, Päiviö (päätoim.), *Suomen kulttuurihistoria, 1–3*. WSOY, Helsinki 1979–1982.

Tuomikoski-Leskelä, Paula, *Taide ja politiikka. Kansanedustuslaitoksen suhtautuminen taiteen edistämiseen Suomessa*. Pohjolan Sanomat 1977.

Vagnetti, Fausto, *La regia accademia di belle arti di Roma*. Felice le Monnier, Firenze 1943.

Valkeapää, Leena, "Kolme kirjettä Roomasta – Emil Nervander Kaarlo Bergbomille 1865". Waenerberg, Annika (toim.), *Rooman-kävijät. Taiteen ja historian löytöretkiä*. Atena, Jyväskylä 2004. 76–109.

- Vallinkoski, J., *Italia Suomen kirjallisuudessa 1640–1953*. Helsingin yliopiston kirjaston julkaisuja 25. Helsinki 1955.
- Vance, Norman, *The Victorians and Ancient Rome*. Blackwell Publishers, Oxford 1997.
- Vance, William L., *America's Rome. I–II*. New Haven and London 1989.
- Verdone, Mario, "Il paesaggio romano nei ritratti di Ingres". *Strenna dei Romanisti* XXIX, Roma 1968. 361–364.
- Vian, Paolo (cura di), "Hospes eras, civem te feci". *Italiani e non Italiani a Roma nell'ambito delle ricerche umanistiche*. Unione Internazionale degli Istituti di Archeologia, Storia e Storia dell'arte in Roma. Roma 1996.
- Vidotto, Vittorio (a cura di), *Storia di Roma dall'antichità a oggi. Roma capitale*. Editori Laterza, Roma 2002.
- Vogel, Dietmar, *Der Deutsch-Römer Emil Wolff (1802-1879). Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent*. Frankfurt am Main 1995.
- Vuorinen, Heikki S., *Tautinen historia*. Vastapaino, Tampere 2002.
- Waenerberg, Annika (toim.), *Rooman-kävijät. Taiteen ja historian löytöretkiä*. Atena, Jyväskylä 2004a.
- Waenerberg, Annika, "Eero Järnefelt ja muita suomalaistaiteilijoita 1890-luvun Roomassa – kokemuksia ja kommentteja". Waenerberg, Annika (toim.), *Rooman-kävijät. Taiteen ja historian löytöretkiä*. Atena, Jyväskylä 2004b. 123–143.
- Wahlberg, Anna-Greta, *Svenska konstnärers väg till antiken 1755–93: Jean-Eric Rehn, Johan Pasch, Georg Fröman, Erik Palmstedt och Gustaf af Sillén på studieresor i Italien*. Stockholm 1977.
- Wassholm, Johanna, "Kansallinen ja kielellinen identifikaatio yksilön näkökulmasta E. G. Ehrströmin määritelmiä ruotsalaisuudesta, suomalaisuudesta ja venäläisyydestä vuosina 1812–1829." Moilanen, Laura – Sulkunen, Susanna (toim.), *Aika ja identiteetti*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006. 192–215.
- Wassholm, Johanna, *Svenskt, finskt och ryskt. Nationens, språkets och historiens dimensioner hos E. G. Ehrström 1808–1835*. Åbo 2008.
- Weibull, Jörgen – Nordhagen, Per Jonas, *Natur och nationalitet. Nordisk bildkonst 1800–1850 och dess europeiska bakgrund*. Förlags AB Wiken 1992.
- Wennervirta, Ludvig, *Finlands konst från förhistorisk tid till våra dagar*. Söderström & Co., Helsingfors 1926.
- Wennervirta, Ludvig, *Suomen taidetta 1800-luvulla*. WSOY, Porvoo 1934.
- Wennervirta, Ludvig, *Suomen taiteen uranuurtajia eli uusklassillisuudesta romantiikkaan*. WSOY, Porvoo 1943.
- Westermarck, Helena, *Mathilda Rotkirch. Finlands första målarinna. En kulturbild*. Söderströms, Helsingfors 1926.

- White, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973.
- Willner, Rönholm, Margareta, *Taidekoulun arkea ja unelmia. Turun piirustuskoulu 1830–1981*. Turun maakuntamuseo – Turun taidemuseo, Turku 1996.
- Wirilander, Kaarlo, *Herrasväkeä. Suomen säätyläistö 1721–1870*. Suomen historiallinen seura, Helsinki 1974.
- Wollin, Nils G., *Desprez en Italie. Dessins topographiques et d'architecture, décors de théâtre et compositions romantiques, exécutés 1777–1784*. John Kroon, Malmö 1935.
- Wrede, Johan, "Estlander, Carl Gustaf". *Kansallisbiografia* -verkkojulkaisu, <http://www.kansallisbiografia.fi>. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 1997-. Julkaistu 6.6.2003.
- Zeitler, Rudolf, "Kunstbegivenheder i Rom 1770–1830". Jørnaes, Bjarne – Melander, Torben – Miss, Stig (red.), *Kunst og liv i Thorvaldsens Rom*. Thorvaldsens museum, København 1992. 16–21.
- Zeitler, Rudolf, "Kunstereignisse in Rom 1770–1830". *Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde*. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1991. 25–43.
- Zeitler, Rudolf, *Klassizismus und Utopia*. Almqvist & Wiksell, Stockholm 1954.
- Öhman, Hjalmar, "Erik Cainberg, en finsk elev av Sergel". *Finsk Tidskrift* no. 58/1905. 16–38.
- Österberg, Carin – Lewenhaupt, Inga – Wahlberg, Anna Greta, *Svenska kvinnor. Föregångare nyskapare*. Signum, Lund 1990.

## ABSTRACT

### CULTURAL ENCOUNTERS. FINNISH ARTISTS AND ROME IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

Dozens of Finnish artists, practically all the professional sculptors and painters, travelled to and stayed in Rome during the 19<sup>th</sup> century. The study at hand concentrates for the first time on the Finnish artists in Rome *in corpore*, and analyses their way of life based on a broad variety of previously unknown and unexplored sources from a number of archives in both Scandinavia and Rome. The extensive corpus of source material is scrutinized with microhistorical precision from the point of view of cultural history. The new information thus achieved adds to the previous knowledge of Rome's often overlooked importance as a source of inspiration in Scandinavian culture in general and significantly clarifies our understanding of the development of Finnish artistic life and cultural identity in the 19<sup>th</sup> century.

The study proves that in Finland, like in all of Europe, the stay in Rome was considered to be a necessary part of becoming a true artist. Already the journey was an integral part of the encounter with Rome, corresponding with the civilized ideal of the period. The stay in Rome provided a northern artist with overwhelming opportunities that were incomparable to the unestablished and modest forms of artistic life Finland could offer. Without domestic artistic institutions or traditions, the professional status of Finnish painters and sculptors took shape abroad, firstly through the encounter with Rome and the different networks the Finnish artists belonged to during and after their stay in the eternal city. The Finnish artists were an integral part of the international artistic community in the cultural capital of Europe, which gave a totally new impetus to their work and contributed to their cosmopolitan identification. For these early masters of Finnish art, the Scandinavian communality and universal artistic identity seemed to be more significant than their nationality.

In all, the scrutiny of Finnish artists in their wide social, ideological and international framework gives an interesting aspect to the cultural *ambiance* of the 19<sup>th</sup> century, in both Rome and Finland. The study highlights many long-forgotten artists who were influential in shaping Finnish art, culture and identity in their time.

Keywords: Finnish artists, sculptors, painters, art, Rome, 19<sup>th</sup> century, cultural history, Finland, Scandinavia, professional and national identity.

ROOMA ON TAITEEN ja kulttuurin kehto, mutta miten Suomen taiteen juuret juontuvat Ikuiseen kaupunkiin? Millaista arkea ja juhlaa suomalaiset elivät Rooman kansainvälisessä taiteilijayhteisössä 1800-luvulla? Miten suomalaistaiteilijat kohtasivat Rooman ja mitä merkityksiä roomalaisuudella oli heille?

Tutkimuksessa selvitetään ensi kertaa kattavasti, keitä suomalaisia kuvataiteilijoita asui ja työskenteli Roomassa 1800-luvulla. Varhaisen suomalaisen kuvataiteen huippunimet Alexander Lauréuksesta R. W. Ekmaniin ja Walter Runebergistä Johannes Takaseen kertovat tiiviistä siteistä Rooman ja Suomen välillä. Runsaat, aiemmin tuntemattomat alkuperäislähteet ja monipuolinen tutkimusmateriaali valottavat suomalaisen kuvataiteen varhaisimpien mestareiden kosmopoliittisuutta.

Roomansuomalaiset taiteilijat vaikutteineen, elämäntarinoineen ja teoksineen olivat tärkeällä tavalla osallisina suomalaisen kulttuuri- ja taide-elämän muotoilemisessa ja eurooppalaisessa vuorovaikutuksessa 1800-luvulla.

