
KIMMO SARJE

MODERNIN KÄSITE

SIGURD

FROSTERUKSEN

VARHAISKIRJOITUKSISSA

Sigurd Frosteruksen (1876–1956), suomenruotsalaisen arkkitehdin ja kriitikon varhaiskirjoitusten modernin käsite oli osa vuosisadan vaihteen rationalistista reaktiota fin de siècleen ja 1800-luvun myöhäisromanttiseen aatemaailmaan. Hänen polemiikkinsa oli ajan länsimaista avantgardea; olihan Frosterus sekä lahjakas että utelias, ja hänellä oli hyvät kansainväliset yhteydet. Hän ei ollut ensimmäinen, joka julkilausui rationalistisen modernin ohjelman, mutta hän oli yksi niitä radikaaleja pioneereja, jotka eri puolilla Eurooppaa ja Yhdysvaltoja määrittivät dynaamisen koneaikakauden kulttuurin suuntaviivoja uudelle vuosisadalle. Amerikkalainen arkkitehti Louis H. Sullivan muotoili teesejään jo 1890-luvulla samoin kuin wieniläinen Otto Wagner. Sullivanin oppilas Frank Lloyd Wright ja monet eurooppalaiset arkkitehdit ja intellektuellit, kuten Henry van de Velde, Adolf Loos ja Hermann Muthesius, julkaisivat pamflettejaan ja kirjoituksiaan aivan vuosisadan alussa ja futuristit seurasivat vähän myöhemmin perässä. Sigurd Frosteruksen, kuten myös hänen kollegansa ja ystävänsä Gustaf Strengellin kontribuutioita Suomessa voidaan arvioida ja ymmärtää tätä murrosta vasten. Yllättävää on, kuinka valmiita 1900-luvun

modernismin monet periaatteet olivat vuosisadan alussa, ja kuinka paljon kertausta ja "ikuista pahuuta" olemmekaan sen jälkeen saaneet kokea.

Erityisesti Suomessa ja ehkä kansainvälisestikin modernin tutkimus on painottunut sotien väliseen ajanjaksoon, mikä on omiaan vääristämään kuvaamme tästä vuosisadasta. Suomessa kaikki tuntevat Olavi Paavolaisen tärkeänä modernin kirjallisuuden ja elämänmuodon airueena, samalla kun Frosteruksen ja hänen aikaistensa intellektuaalinen työ on jäänyt hämäräksi. Ongelma ei ole vain kielellinen, sillä sekä suomen- että ruotsinkielinen tutkimus on ollut melko vähäistä. Uskoakseni kulttuurihistoriassamme Frosteruksen Olikartade skönhetsvärden -kokoelmalla (1915) oli vuosisadan alun kirjallisuudessa samankaltainen asema modernin määrittelijänä, kuin Paavolaisen Nykyaikaa etsimässä -teoksella (1929) oli sotien välisenä ajanjaksona. Frosterus, kuten usein Paavolainenkin, julkaisi tekstinsä ensin sanoma- ja aikakauslehdissä, ja kokosi ja toimitti niitä myöhemmin kirjoiksi. Rationalistisen modernin periaatteiden muotoileminen Suomessa ennen ensimmäistä maailmansotaa oli siis paljossa hänen ansiotaan. Toki oli monia muitakin

tärkeitä ja erilaisia kirjoittajia ja ajatteli-joita Euterpe-ryhmän intellektuelleista Volter Kilpeen ja Eino Kailaan. Ajan henkinen monipuolisuus ja intensiivisyys ei voi olla tekemättä vaikutusta.

Dekadenssin kriittikkona Frosteruksen ilmaisu on persoonallista, vaikka häntä voikin verrata moniin aikalaisiin. Henry van de Velden tapaan hän korosti sekä insinöörien tiedon ja taidon merkitystä, että ennakkoluulotonta diletantismia ruttiin vastakohtana. Samalla Frosterus oli kuitenkin Otto Wagnerin ihailija, ja arvosti lopulta enemmän syventymistä konstruktion kysymyksiin sekä klassista horisontaalisuutta kuin van de Velden individualismia ja dynaamista art nouveau-ilmaisuutta. Konstruktivisuus ja rationaalisuus ovat Frosteruksen modernin käsitteessä ensisijaisia, mutta subjektiivinen hetkelisyys Baudelairen tapaan on silti yksi ulottuvuus hänen maailmankatsomukseensa. Sympatiassaan sosialismin aatetta kohtaan Frosterus jatkoi William Morrisin ja van de Velden perintöä. Hänessä se kuitenkin yhtyi Friedrich Nietzschen ja Georg Brandesin aristokraattiseen radikalismiin ja taidemaalaari James McNeill Whistlerin estetiikan, ironian ja eleganssin (kriittiseen) ihailuun. (Sarje 1995 b.) Mutta ovathan sosialismi ja elitismi niin usein saman kolikon kaksi puolta! Frosteruskin oli sekä aristokraatti että industriaalisen keskiluokan arvojen kannattaja.

Wieniläiseen Adolf Loosiin Frosterus ei viittaa teksteissään, mutta tieteellisyydessä, asiallisuudessa ja koristeellisuuden vastaisuudessa heillä oli paljon yhteistä. Kirjoittajana Loos oli kuitenkin ironisempi ja psykologisempi kuin Frosterus, jonka tyylille sekä kompleksisuus että loogisuus ovat ominaista. Väliin Frosterus kuitenkin innostui maskuliinisiin ja vitalistisiin ylilyönteihin futuristien tapaan – Kuten Frank Lloyd Wright, hänkin piti taistelukaitvoja nykyaikaisina taideteoksina! – silti Filippo Thomasso Marinettin retorinen iltulitus rönsyili ohi hänenkin rationaalisten vaatimustensa.

Frosteruksen toiminta oli poikkeukselli-

sen monipuolista; hän oli paitsi arkkitehti ja arkkitehtuuriteoreetikko, myös kuvataide- ja kirjallisuuskriitikko, taidekeräilijä sekä filosofinen esseisti. Puhtaan maalaustaiteen teoreetikkona hänet voidaan rinnastaa brittiläisiin Roger Fryhin ja Clive Belliin. (Sarje 1995 a.) Kirjallisuuskriittikkona hän oli vitalistisen ja journalistisen suuntauksen – josta esimerkkeinä H.G. Wells, Frank Norris ja Johannes V. Jensen – esittelijä ja puolustaja. Filosofisena esseistinä hän keskittyi modernin diagnostiikkaan: suurkaupunkeihin, koneisiin, aseisiin, höyryyn ja teräkseen. Pyrkimys globaaliseen näkökulmaan oli hänelle tunnusomainen.

Frosteruksesta ei ole kirjoitettu tieteellistä monografiaa, eikä hän itseään laatinut muistelmia. Sen sijaan Frosterukseen viitataan lukuisissa eri alojen tutkimuksissa. Arkkitehtina ja esseistinä hänestä on kirjoittanut perusteellisimmin Asko Salokorpi 1960-luvun julkaisemattomissa opinnäytteissään. (Salokorpi 1964 & 1965.) Olli Valkonen on tutkinut Frosterusta lähinnä kuvataidekriittikkona, ja lisäksi hän on tarkastellut Frosteruksen suhdetta Henry van de Veldeen. (Valkonen 1973 a, b & c.) Frosteruksen ystävä ja Euterpe-ryhmän tärkeä jäsen Gunnar Castrén on arvioinut häntä kirjallisuuskriittikkona. (Castrén 1958.) Atos Wirtanen ja Sven Willner ovat analysoineet Frosteruksen filosofista esseistikkää. (Wirtanen 1958; Willner 1994.)

The first and the simplest emotion which we discover in the human mind, is Curiosity. By curiosity, I mean whatever desire we have for, or whatever pleasure we take in novelty. We see children perpetually running from place to place to hunt out something new;... (Edmund Burke, 1757.)

METROPOLIS

London-rapsodissaan vuonna 1903 Sigurd Frosterus hahmotteli kaunokirjallisuusfilosofisella ja samalla kouriintuntuvalla tavallaan modernin elämän koordinaatteja, kuten

FYREN

Redaktörerna af FYREN.
REDAKTÖRER

„Svarta sonetter“ — och gröna brillor.



Professor Sigurd Kammarkald Märkvärdiga flygfän, obehärligt svarta utan motstycke i mina samlingar.
Likna sorgmantlar, men sakna deras prickar. Ett högst märkvärdigt, ja rent af olämpligt species.



hän itse olisi voinut asian ilmaista.¹ Hän oli vakuuttunut, että myöhäisromantiikka, hänen mielestään eskapistisine ja dekadenteine piirteineen, ei voinut edustaa tulevaisuuden arvoja. Konservatiivinen asenne, joka hänestä kiteytyi esimerkiksi prerafaelliittisessa taidenäkemyksessä, oli kuitenkin juurtunut syväälle brittiläiseen kulttuuriin. Frosteruksesta todellisuus oli kohdattava ennakkoluulottomasti silmästä silmään; oli nähtävä modernin industrialismin, konekulttuurin ja suurkaupunkielämän merkitys myös kauneusarvojen kannalta:

Englantilainen taide on, jos muutokuvamaalaus otetaan poikkeukseksi, vuosikymmenien ajan välttänyt naturalismia. Koneet, savu ja noki, sumu ja todellisen elämän karkeus ovat ajaneet taiteilijat maaseudulle maalaamaan idyllejä ja maisemia. Meri on tyyni. Aurinko paistaa. Työ lepää. Purot solisevat niityillä ja puistoissa, vihreys värähtelee kosteassa väriloistossa. Nautiskellaan estottomasti kaikesta, jolle suurkaupungin tempo ja struggle for life ovat silmäänpistävä vastakohta. (Frosterus 1915 a, 42.)

Insinöörien uudet luomukset, kuten rautatiet tai Lontoon maanalainen olivat Frosteruksen mielestä ajanmukaista kauneutta, joiden arvo taideteoksina oli tunnustettava. Rapsodiassaan hän kuvasi haltioitumistaan Lontoon Victoria-rautatieaseman teräksisessä pauhussa ja ratapihan mustan autiuden edessä kuin Edmund Burke olisi kuvannut ylevää elämystä. Skotlantilaisen filosofin mukaanhan tuskan ja vaaran ideoita kiihdyttävät asiantilat olivat subliimin lähde; ja itse asiassa mikä tahansa hirvittävä tai terrorin kaltainen oli hänestä omiaan laukaisemaan vaikutusvoimaiset, itesäilytysvaistoomme perustuvat esteettiset tunteemme. (Burke 1958, 38–40.) Frosterus kirjoittaa:

Kumiseva ja jyriävä pauhu koostuen erilaisista leikkaavista äänistä rikkirepivään disharmoniaan, saa koko rakennuksen tärisemään; se värähtelee läpikotaisin, se täyttää jokaisen rin-

nan, se pakottaa elävät ja kuolleet värisemään samassa tahdissa. Joka minuutti, useamminhan, pikaveturit syöksyvät vinkuvan lumivyöryn kasvavalla ryskeellä – ihanat, sulavat rotueläimet kuin täysiveriset kilpahevokset – sisään laitureihin, samassa silmänräpäyksessä kun ne uhkaavat törmätä vasten takaseinän kivimassoja, näkymätön käsi kuin ihmeteolla pysäyttää ne paikoilleen. Höyryn painallus, niin hiljainen sekunnin ajan, mutta korvia huumaavalla äänellä kuin suihkuavasta tulikuumasta geissiiristä, puristetaan seuraavassa hetkessä avattujen venttiilien kautta tuhkan valkoinen höyry jättiläisen valtavista keuhkoista viivasuoraan ylös kohti lasikaton kylmiä seiniä. Ja kuten hiljainen tihkusade, putoaa kosteus alas pisaroina muuntuen sähkövikiksi jalokiviksi sähkölampputen sinisten ja punavalkoisten liekkien heijastuksissa, ja jotka lamput riippuvat elottomasti raskaassa, harmaankeltaisessa, kivihiiilen kyllästävässä ilmassa. Kuten virvatuli pimeydessä lyhtyjen kuumat fasettisilmät katoavat ja sukeltavat esiin lakkaamatta heittäen värisevän valon kirkkaaksi kiillotetuille kiskoille, jotka hermostuksesta räiskyen terävästi säkenöivät esiin kuonapölyn peittämästä, mustasta, palaneesta ja loistottomasta maasta. (Frosterus 1915 a, 31–32.)

Urbaani, uuden tekniikan ja suuren energian synnyttämä kokemus oli Frosteruksesta luonnonvoiman kaltainen. Se oli subliimi melkeinpä Immanuel Kantin käsittein: ääretön, ideoiden tuolla puolen, yksin itseensä vertautuva suuruus. (Kant 1980, 97, 103, 119.) Kuten valtameri tai geologinen purkaus, se näytti kohoavan hallinnan ulottumattomiin ja jättävän yksilön merkittömään rajoittuneisuuteensa:

Ihminen katoaa olemattomiin, kuva vaikuttaa luonnonilmiön alkuperäisellä voimalla. Voi uskotella olevansa kraaterin pohjalla, missä kaikki on tuhotu, kaikki elämä on mahdotonta,

*missä kätkeytyvät voimat kesyttämättö-
mässä villeydessä pelaavat tutkimaton-
ta peliään. (Frosterus 1915 a, 32.)*

Moderni teknoSFääri sai Frosteruksesta ro-
mantikkojen kuten Wagnerin dramaattiset
visiot näyttämään harmittomilta, samalla
kun se haastoi aikalaisaiteilijat antamaan
taiteellisen muodon tällaiselle todellisuudelle:

*Odottaa näkevänsä liekkien lyövän
ulos tupruavasta piipusta ja kietovan
vilinän pauhaavaksi tulimereksi; näky,
jota vasten Wagnerin Feuerzauber on
lastenleikkiä, näky, joka vielä odottaa
tullakseen sävelletyksi musiikiksi. (Fros-
terus 1915 a, 32–33.)*

Teknologis-esteettistä hurmiota seurasi
analyysi ja Frosterus otti etäisyyttä koke-
maansa. Aivan kuten Burke edellytti, sillä
ilman etäisyyttä hirvitys tuottaisi vain ilo-
tonta tuskaa ilman subliimia ulottuvuutta.
”... on täysin välttämätöntä, ettei elämäni
kohdistu mitään välitöntä uhkaa, ennen
kuin voin ilahtua toisten kärsimyksistä, to-
dellisista tai kuvitelluista”, hän huomaut-
taa. (Burke 1958, 48.) Frosterus tiesi, että
hän oli Victoria-rautatieasemalla Lontoosa,
eikä kraaterin pohjalla; että hän ei ollut
välittömässä vaarassa luonnonvoimien ar-
moilla, vaan päinvastoin hän oli seurannut
ihmisen rakentaman tekniikan voittokul-
kua luonnon hallitsemiseksi. Hän alkoi so-
peutua näennäiseen kaaokseen: ”... tuntee
olonsa kodikkaaksi hornan melussa.”
(Frosterus 1915 a, 33.) Ylevä elämys, kun
ensin pelko ja sitten nöyryys väistyivät,
vaihtui pikemminkin kauneuden koke-
mukseksi ja hybrikseksi yli luonnon:

*Kuten vaaraton kyttömaa, siellä ja tääl-
lä kohoavine harmaan kalpeine savu-
juovineen, ratapiha levittäytyy; tahdo-
ton, valtaanpakotettu esine vailla mi-
tään muuta sielua kuin ihmisen tahto.
Ja onnellisena ja ylpeänä rajoittamat-
toman mahdin tuntemuksessa valite-
taan menneitä vuosisatoja, jotka eivät
edes kuvitelleet uusista, erikoislaatuista
kauneusarvoista, joiden keskellä*

*olemme jo eläneet kauan, vaikka tus-
kin huomanneet niitä. (ibid.)*

Lopulta Frosterus huipensi tuntemuksensa
alistetun luonnon edessä herooiseen kitey-
tykseen:

*Ty en syn som denna är stor, den är
stolt och skön. / Sillä näky kuten tämä
on suuri, se on ylväs ja kaunis. (ibid.)*

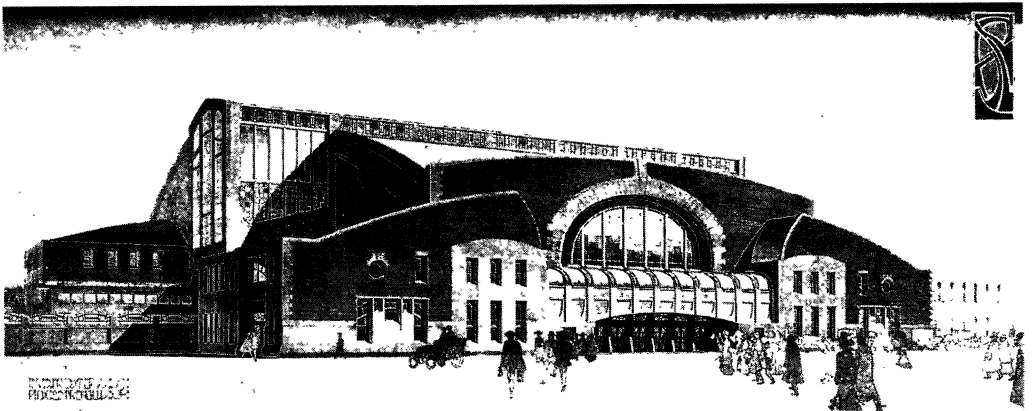
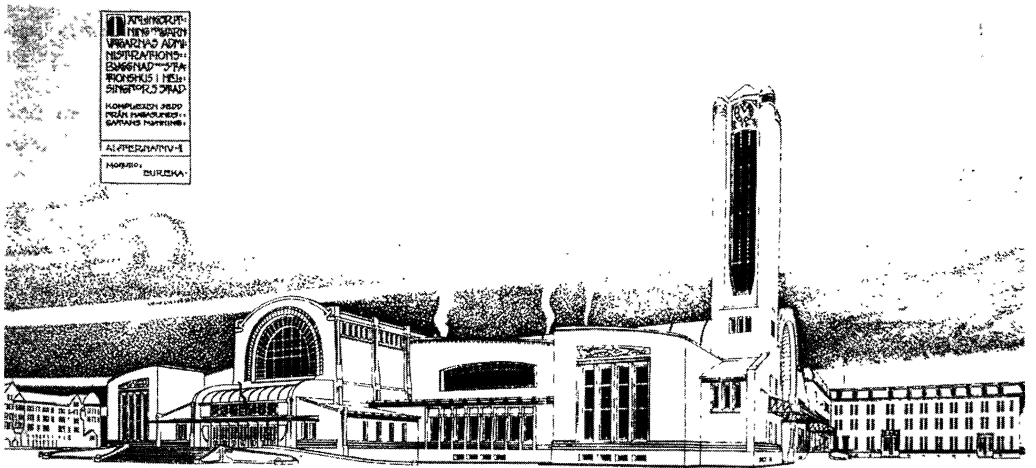
RATIONALISMI JA ARKKITEHTUURI

Vuosi *London-rapsodin* jälkeen 1904 Fro-
sterus julkaisi yhdessä kollegansa Gustaf
Strengellin kanssa kahdesta eri tahoilla sa-
mana vuonna ilmestyneestä artikkelista ko-
koonpannun Euterpe-yhdistyksen kustan-
taman pamfletin *Arkitektur: en stridskrift
våra motståndare tillägnad af Gustaf
Strengell och Sigurd Frosterus*. Asenteil-
taan kiistakirjoitus oli yhteneväinen *Lon-
don-rapsodin* kanssa; se oli vitalistinen ja
rationalistinen ja se julisti tieteen, ihmisjär-
jen ja tahdon voittoa luonnosta:

*... meillä ON tiede; vaivalloisella työllä
olemme päässeet luonnon herroiksi. Ja
miksi jättäisimme tämän herruuden
käyttämättä? (Frosterus 1983, 73.) ...
ME TAHDOMME RATIONALISMIA, JOKA EI
EPÄRÖI NIMITTÄÄ TEHTÄVÄÄ SEN OIKEAL-
LA NIMELLÄ, joka uskoo epäroimattä to-
dellisuuden kauneuteen, joka halvek-
sii valmiita kaavoja ja lukkoon lyötyjä
kauneusnormeja. Pois kainous ja vää-
rä sentimentaalisuus, pois kulissit ja
teatterikorosteet, pois ahdasmielinen
estetikka, joka on tuskin muuta kuin
valepuvussa kulkevaa teologiaa. (ibid.
77.)*

Kun brittiläinen prerafaeliittinen maalaus-
taide oli *London-rapsodin* syntipukki, niin
tässä kritiikissä sen sijaan kotimainen kan-
sallisromanttinen arkkitehtuuri sai nyt taan-
tumuksen roolin:

*Me koemme romanttisia virtauksia, joi-
den kansallinen viritys on enemmän
tai vähemmän haettu – jenkit eivät voi
tehdä kotoista arkkitehtuuria lainaa-*



2. Sigurd Frosteruksen kilpailuehdotus Helsingin rautatieasemaksi vuodelta 1904. Tämän suunnitelman, kuten myös kilpailuehdotuksen Viipurin rautatieasemaksi Frosterus laati työskennellessään Weimarissa Henry van de Velden toimistossa. Sirot pilarit, niitä ylhäällä yhdistävä nauhamainen ikkunaornamentti ja ekspressiivinen pääsisäänkäynti muistuttavat van de Velden samanaikaisesta suunnitelmasta taideteollisuusmuseoksi Weimariin. Konekulttuurin hengessä Helsingin rautatieaseman piirroksen dynaamisista muodoista voi assosoida eteenpäin työntyvän veturin.

3. Sigurd Frosteruksen kilpailuehdotus Viipurin rautatieasemaksi vuodelta 1904. Suuret lasi-ikkunapinnat ja monumentaalisen holvimuodon tehokas käyttö ovat yhdistäviä piirteitä Frosteruksen rautatieasemaehdotusten ja Henry van de Velden Weimarin taideteollisuuskoulun (1904–11) välillä.

malla aiheita wigwameista, tomahowkeista ja variksensulista, emmekä me lainaamalla niitä kivikirveistä, tekstiilikuvioista tai kansainvälisistä hakaristeistä. (Frosterus 1983, 68.)

Frosteruksen rinnastus oli poleeminen vaikka ontuva, sillä kansallisilla aiheilla ja myyteillä oli toki aivan toinen asema ja tehtävä suomalaisessa vuosisadan alun kulttuurissa kuin lyötyjen intiaanien perinnöllä emigranttien Yhdysvalloissa.

Tarkoitukseltaan pamfletti oli myös osa Helsingin rautatieaseman suunnitelukilpailua, jossa Frosteruksen Henry van de Velde -vaikutteinen radikaali ehdotus oli kärsinyt tappion Eliel Saarisen suunnitelmalle. Arkeologisen ja kansatieteellisen asennoitumisen sijasta Frosterus ja Strengell vaativatkin uuden epookin, insinöörien ja nykyaikaisen konekulttuurin arkkitehtuuria. (Hausen 1977, 70–76, 78–79; 1990, 56–60, 160–173.) Omassa kontribuutiossaan yhteisessä pamfletissa Strengell muotoili samassa hengessä kuin Frosterus arkkitehtuurimme ongelmaksi romanttisen takaperoisuuden ja tarjosi ratkaisuehdotukseksi:

Arkaisoivien muotojen käyttö ilman erityisen painavia syitä on yhtä mieleöntä kuin vuotiin pukeutuminen tai sormin syöminen, tai että meidän aikamme jahtimestari käyttäisi vanhaa jousipyssyä, vaikka hänellä on winchester-kivääri. (Strengell 1983, 58.)... Sellaista muotokieltä ja koristelua, jota käytetään Pohjolan talossa, voisi pitää pelkkänä pilana..., jos ne eivät olisi käsitettävissä huiman rohkeana parafrasina itse nimeen sisältyvästä teemasta.... Nykyaikaisella liike-elämällä ja nykyaikaisella ihmisellä on kovin vähän yhteistä eräromantiikan ja satujen hämärän kanssa. Siksi on irvistävien petoeläinten päiden, susien, karhujen, kotkien ja ilvesten sekä mulkosilmäisten ja pitkäkyntisten villi-ihmisten käyttäminen liiketaloissa epäonnistunut ajatus. (Ibid. 59–60.) Tulevaisuuden arkkitehdin tulee siksi ottaa oppia

enemmänkin Atlantin-höyrylaidoista ja sähköraitiouvaunuista, amerikkalaisista konttorisistuksista ja englantilaisista pesuhuoneista kuin menneisyyden taidemuodoista. Näiden insinööri- tuotteiden muotoilusta hän löytää paljon varmemman lähtökohdan kuin gootikasta tai renessanssista yrittäessään kuvata ajan siehua. (Ibid. 64.)

Frosteruksen ja Strengellin pamfletti oli ohjelmallinen ja varsin perusteellinen; siinä ilmaistiin rationaalisen arkkitehtuurin ja heidän modernin maailmankatsomuksensa lähtökohdat. Arkkitehtien tavassa suhtautua perinteeseen oli kuitenkin vähintäänkin vivahde-ero. Strengell ei ollut taipuvainen pitämään taidehistoriallista näkökulmaa ylipäätään kiinnostavana, ja hän korosti jyrkkää katkosta:

Me tarvitsemme miehiä, jotka katkaisevat peruuttamattomasti siteensä menneisyyteen ja asettuvat rohkeasti ja päättäväisesti tulevaisuuden kamaralle. (Strengell 1983, 65.)

Sen sijaan Frosterus oli astetta maltillisempi, ja hän pikemminkin tarkasteli katkosta ja jatkuvuutta suhteellisina. Hänelle taidehistorialliset analogiat olivat oivaltava tapa perustella muutosta:

Taidehistorioitsijat torjutaan, jotta voitaisiin langeta arkeologioiden jalkojen juureen – naurettava anakronismi... On ollut hyvin surullista nähdä, miten vähän me haluamme oppia historiasta, miten kehittymätön on kykymme analogioiden muodostamiseen ja rinnastuksiin. Olemme olleet todistamassa täydellistä vallankumousta maalaus-taiteessa ja kuvanveistossa, teknillisissä tieteissä, jopa etiikassa, ja MEILLÄKIN sitä on perätty arkkitehtuurissa, mutta siihen kaikki on valitettavasti jäänyt. (Frosterus 1983, 68–70.)

Kulttuuriseen katkokseen ja jatkuvuuteen Frosterus otti samassa sävyssä kantaa jo vuoden 1903 kirjoituksessaan *Om moderna konsten. Några synpunkter* ja uudes-

taan terävämmin vuoden 1905 tulevaisuusvisiossa *Framtidskonst*.

Katkos perinteessä on sisällyksetön fraasi yhdeksässä tapauksessa kymmenestä – ainoastaan kymmenennessä se on typeryyttä. Ei ole vanhan vastakohta, joka saa aikaan uusien tyylilajien luomisen – ei meidän aikana yhtä vähän kuin joskus aiemmin – vaan sen elinvoimaisen, empiirisen tuloksen ok-sastaminen toiseen terveeseen ja karrastuneeseen runkoon. Siksi palvomme jatkuvuutta; mitä korkeammalle tähtäämme ja pyrimme, sitä edemmäksi ja syvemmälle täytyy juurien haarautua sekä ajassa että tilassa kestääkseen enenevän painon ja alituisesti lisääntyvän jännityksen.

Ja siten ei ole perinteen katkos, joka takoo aseemme; vasta klassisiksi tulleiden tyylilajien seikkaperäinen tutkiminen suhteessa niiden kunkin materiaaleihin voi antaa meille avaimen uusiin ongelmiin, jotka lähinnä odottavat ratkaisuaan. (Frosterus 1905, 440.)

Frosteruksen arkkitehtuuria moititaan risti-riitaiseksi; rohkeita, usein *art nouveaun* dynamiikasta ammentavia nuoruuden töitä seurasi 1920-luvulla osin sovinnaisen klas-sisoiva ja pluralistinen vaihe. Erityisesti tämä pätee, jos tarkastellaan erittelemättä Frosteruksen ja Ole Gripenbergin yhteisen toimiston massiivista asuinkerrostalojen tuotantoa Helsingissä. Frosteruksen halu korostaa jatkuvuutta ja katkoksen suhteellisuutta voi selittää käsitteellisesti hänen myöhempää konservatiivisuuttaan.

MODERNIN KOLME MERKITYSTÄ

Kysymys katkoksesta ja jatkuvuudesta on läheisesti yhteydessä erilaisiin modernin käsitteen merkityksiin. Georg Simmelin *Muodin filosofia* -kirjan esipuheessa, kuten myös väitöskirjassaan *Muoto, moderniteetti ja "kolmas"*, Arto Noro erittelee modernin käsitteen kolmea erilaista käyttötappaa. Ensinnäkin modernilla voidaan ymmärtää "uutta" vastakohtana "vanhalle", ja toiseksi

"nykyistä" vastakohtana "entiselle". (Noro 1986, 7–8; 1991, 82–83.) "Uusi" on jotakin historiallisesti innovatiivista, joka perustee itsensä omalta pohjaltaan "vanhaan" nähden. Esimerkiksi auto oli tässä mielessä "uusi" suhteessa hevosrattaisiin, tai funktionalismi arkkitehtonisena suuntauksena "uusi" suhteessa historistisiin tyyliihin. Naisten hameenhelmojen pituuksien vaihtelu on taas esimerkki modernista "nykyisenä" versus "entisenä".

Molemmat modernin merkitykset tapaa Frosteruksen vuoden 1904 kiistakirjoituksessa. Sekä kriitikkona että arkkitehtina hän oli epookkitietoinen: Hän halusi analysoida ajalleen ominaisia uusia rakenteita tai "teknisesti esiinpakotettuja muotoja", ja vastaavasti uuden elämänmuodon kiteymät kuten rautatieasemat tai tavaratalot olivat hänelle suurimpia arkkitehtonisia haasteita. Ne olivat katkos vanhaan siinä mielessä, että ne merkitsivät mahdollisuutta tuottaa jotakin ennennäkemätöntä muotojen evoluution ketjussa – jotakin goottilaisen katedraalin tai purjelaivan veroista:

Asemarakennukset ovat arkkitehtonisesti ajatellen jokseenkin yhtä merkittäviä kuin kirkot keskiajalla tai antiikin termit. Siis: ne kuuluvat rakennuksiin, joiden TÄYTYY murtautua esiin. YKSINKERTAISESTI SIKSI, ETTÄ TEHTÄVÄ YLITTÄÄ ENTISTEN ILMAISUMAHDOLLISUUKSIEN RAJAT. (Frosterus 1983, 76.)

"Vanhan" arkkitehtuurin tunnusmerkeiksi Frosterus määritteli kirjoituksessaan historiallisuuden, eklektisyyden, kansallisuuden ja vinjettimäisyyden, ja vastaavasti "uusi" arkkitehtuuri perustui, huolimatta vastustuksesta ja ymmärtämättömyydestä, konekulttuuriin:

Ja kuten tavallista apua etsitään kaikkialta muualta paitsi sieltä, mistä sitä tietävästi olisi löydettävissä – insinööreiltä, tulevaisuuden arkkitehteilta. Heidän joukostaan on etsittävä liittolaisia, ei arkeologien ja esteetikkojen. (Frosterus 1983, 65.)



4. Sigurd Frosteruksen Helsinkiin suunnittelema asuinkerrostalo Töölönkatu 7 valmistui 1910. Fasadia hallitsee konstruktivisuus, jota säästää yksinkertainen, vihreä kaakeliornamentti. Julkisivussa on tilaa suotu vain yhdelle vinjetille. Luonnonkiveä on käytetty kivijalan lisäksi niukasti eteläisen erkkerin koriste-elementeissä. Voimakkaat erkkerit ja avonainen pääty suurine ikkunoineen jäsentävät kokonaisuutta. Ikkunanauha lähellä katonharjaa vastakohtana fasadin pystyrakenteille luo Frosteruksen arkkitehtuurille ominaista horisontaalisen ja vertikaalisen jännitettä. Frosterus asui talossa vuosina 1910–1927.

Samassa yhteydessä Frosterus analysoi aikansa suomalaista arkkitehtuuria myös vastakohtaparin ”nykyinen” – ”entinen” näkökulmasta, jossa hän luonnehti kansallisromantiikkaa nykyiseksi moderniksi tyyliseksi:

Samalla tavoin meidän moderni ”suomalainen tyylimme” elää ja kukoistaa harkitsemattoman romantiikan varassa – sadan vuoden takaisen vanhentuneen idealismin ja väärin ymmärretyn yksilöllisyyden merkillisen sekoituksen varassa – modernin romantiikan, joka pelkästään kauneuden innoittamana on jo nuoruudessaan pettänyt ihanteensa ja johtavat aatteensa. (Frosterus 1983, 70.)

Lainauksessa kiteytyy Frosteruksen arkkitehtuurin kritiikki, joka periaatteessa vain toisti hänen prerafaeliittista maalaustaidetta vastaan suuntaamat argumenttinsa. Suomalainen arkkitehtuuri oli liian romanttista ja idealistista, liian individualistista ja estetiististä, kauneutta palvovaa, taidetta taiteen vuoksi, ja siksi se oli myös dekadenttia ja kuului pikemminkin 1800-luvulle kuin edusti uuden vuosisadan arvoja. Näin hän asettui määrätietoisesti yleispätevyyttä ja klassisuutta painottavien kulttuurisyykkien kannalle romanttis-yksilöllistä asennoitumista vastaan:

Taiteessa meidän tulee painottaa yhteisiä, yleisinhimillisiä pyrkimyksiä; sen että tämä saa riittävän monia muotoja, takaa luonteiden ja rotujen erilaisuus niiden erikoisleimaisuutta korostamattakin. (Frosterus 1983, 77.)

Charles Baudelairen muotoilema idea modernista ”ohimenevänä, hetkellisenä ja satunnaisena” on erottelussamme käsitteen kolmas ja samalla historiallisesti myöhäisin käyttötapana. Esseekokoelmansa *Olikartade skönhetsvärden* esipuheessa vuodelta 1915 Frosterus määritteli sosiologisista lisäyksin Baudelairen modernisuuden kaltaisen asenteen kirjoitustensa ja havaintojensa yleiseksi metodiksi:

Kauneudenhetki on punainen lanka, jota seurataan: huolimatta hyppäyksistä ja täyskäännöksistä se ei milloinkaan katoa tarkkaavaisen havainnoitsijan näkyvistä, niin kauan kuin elämä sykkii ja jättää selviä jälkiä... Niin ulos ohikiitävälle vierailulle teknisesti esiinpakotettujen muotosaavutusten ja urheilukentän liikkuvan plastiikan pariin. (Frosterus 1915, 5–6.)

Väljästi ottaen kauneudenhetki soveltuikin Frosteruksen näkökulmaksi milloin abstraktimpänä milloin konkreettisempänä, vaikka hän vierastikin Baudelairea osana ranskalaisen kirjallisuuden dekadenssia.² Huolimatta asenne-eroista visuaalisuus, kuvataidekritiikki ja suurkaupungin havainnoiminen yhdistivät Baudelairea ja Frosterusta kirjailijoina. Runoilijan lähestymistapa oli kuitenkin fragmentaarinen ja erityisyydelle herkkä, kun Frosterus puolestaan painotti lainomaista ja yleispätevää. Esseistiikassa ja taiteessa Frosterus saattoikin hyväksyä Baudelairen uteliaan, intuitiivisen, pakenevaa hetkellisyyttä tavoittelevan asenteen, mutta hän torjui sen käyttökelpoisuuden arkkitehtuurissa. Arkkitehtoninen, kuten moderni mielikuvitus ylipäätään, oli perusteiltaan lainomaisempaa ja tieteellisempää:

Mielikuvitus on astunut pois lapsenkengistään, mutta se ei silti ole epäitsenäistä tai vähemmän luovaa. Sen ei kuitenkaan pitäisi turvautua irrallisiin ja satunnaisiin vaikutelmiin, vaan sen olisi löydettävä varmempi perusta kuin minkä pelkkä intuitio voi antaa; arkkitehtuuri ei ole leikkiä ohikiitävillä jos kohta voimakkailla tunnelmillilla. (Frosterus 1983, 72.)

L'ART POUR L'ART JA TAITEIDEN AUTONOMIA

Frosterus hylkäsi myös *l'art pour l'art* asenteen arkkitehtonisen suunnittelun lähtökohtana, vaikka hän saattoi samalla vaatia arkkitehtuurin puhtautta ja autonomisuutta kiinnittämättä huomiota mahdollisiin käsitteellisiin ristiriitaisuuksiin. Taiteen taiteen

vuoksi hän kuitenkin tulkitse estetiikaksi, kauneuskultiksi ja itsearvoiseksi dekoratioksi, sen sijaan arkkitehtuurin autonomia merkitsi hänelle pikemminkin rakenteiden ja materiaalien vaatimusten omaksumista työskentelyn lähtökohdaksi. Käytännölliset tarpeet kulkivat kuitenkin myös autonomia-periaatteen edellä. Hän tavallaan asetti arkkitehtuurille rajoja taiteen sisällä, mutta samalla rikkoi niitä arkkitehtuurin ja elämän välillä:

Sen kohdalla ei voida koskaan käyttää vanhaa sanontaa taide taiteen vuoksi. Siinä suhteessa arkkitehtuuri on liian lähellä todellista elämää, ja todellinen elämä asettaa sille tinkimättömiä vaatimuksia, joita ei voi rankaisematta loukata... Arkkitehtuurin tulee... tyydyttää SEKÄ ESTEETTISET... ETTÄ ENSISIJAJAISESTI KÄYTÄNNÖLLISET NÄKÖKOHDAT...

Kotimainen rakennustaiteemme on ensisijaisesti maalauksellista – tähän käsitteeseen sisältyy enemmän moitetta kuin kiitosta, sillä ARKKITEHTUURIN TULEE OLLA ARKKITEHTUURIA eikä maalaustaidetta tai vinjettitaidetta. (Frosterus 1983, 68.)

Arkkitehtuurin autonomia-periaatteen mukaisesti erotukseksi *l'art pour l'art* -asenteesta Frosteruksen ohjelma korosti pidättyvyyttä koristeluun, kuten ornamenttiin:

Kyllin usein ei voida kuitenkaan tämentää, että PAINOPISTE EI OLE ORNAMENTISSA. (Frosterus 1983, 77.)

Vuosisadan vaihteen arkkitehtuurikeskusteluissa mm. Louis Sullivan, Henry van de Velde ja Adolf Loos ottivat terävästi kantaa ornamentin asemaan rakennustaiteessa. (Frampton 1992, 51–56, 90–95, 98.) Kehittyvän rationalismin painopisteet kulmineituivat puhtauden vaatimuksessa.³

Rehellisyyden vaatimus, yksi modernin arkkitehtuurin fetissejä, seurasi myös loogisesti autonomisuudesta. Käsitteellä on voimakas moraalinen lataus, sillä sen negatiiviset ”epärehellisyys” tai ”keinotekoisuus” herättävät helposti paheksuntaa ja torjuntaa. Frosterukselle rehellisyys oli ennen muuta

dekadenssin vastakohta, ja hän yhdisti käsitteen myös terveeseen järkeen:

Jos on ”hyvän modernin hengen” mukaista polkea terve järki maanrakoon, niin yhdyin innolla aikamme rappiota koskeviin valituksiin. NYKYAIKAISEN ARKKITEHDIN ON OPITTAVA VÄHITELLEN NÄKEMÄÄN KAUNEUTTA NIISSÄ MUODOISSA JOIHIN HÄNEN REHELLISYYTENSÄ HÄNET PAKOTTAA. (Frosterus 1983, 71.)

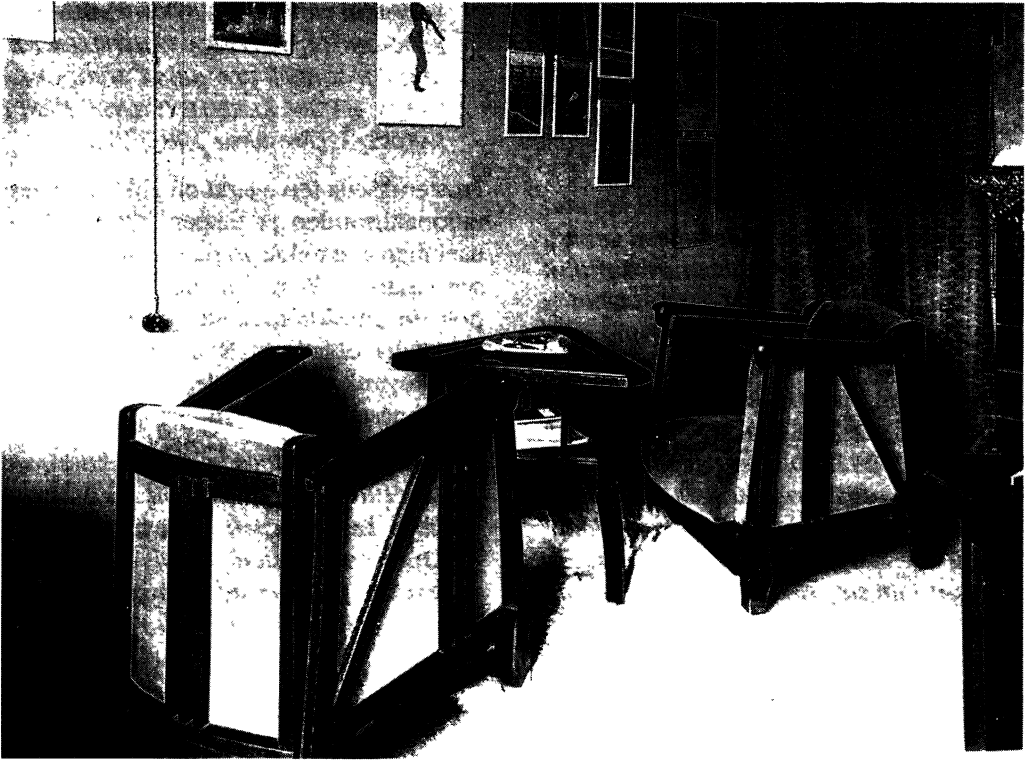
Frosteruksella terve järki oli ehkä yllättäen rationaalisuuden ja tieteen liittolainen – useinhan asia tulkitaan päinvastoin. Tunne sen sijaan oli liian altis menneiden sukupolvien ennakkoluuloille, ja siksi sitä oli ajattelulla ohjattava. Näin myös luovalle mielikuvituksellekin tiede, eikä mytologiat, antoi haastavat ohjaket:

Newtonin painovoimalain keksimiseen tarvittiin enemmän mielikuvitusta kuin kummitusten näkemiseen öisin, kuin mytologisten jumal- tai nykyai-kaisten puolijumalhahmojen keksimiseen. (Frosterus 1983, 72.)

RATIONALISMI JA DILETANTISMI

Jos taiteen autonomisuus ja *l'art pour l'art* -katsomusten välillä oli ehkä tiedostamaton antinomista jännitettä Frosteruksen modernin ideassa, niin rationalismin ja diletantismin hän ohjasi tietoisesti hedelmälliseen yhteentörmäykseen. Arkkitehtuurissa Frosteruksen rationalismi oli tieteellisyttä, käytännöllistä järkiperaisuutta, rehellisyyttä materiaaleissa, realismia ja positivismia mytologioiden ja metafysiikan sijasta. Tämän riisutun asiallisuuden hän yhdisti vitalistiseen voimaan ja liikkeen palvontaan, ja tuloksena oli rauta- ja aivotyyli:

ME TAHDOMME RAUTA- JA AIVOTYYLIN... Me tahdomme elävää liikettä, joka vastaa suurkaupungin rajusti sykkivää elämää; rakennuksia jotka ovat kuin paljaat hermokimput, VOIMIA TASAPAINOSSA MUTTA EI LEVOSSA, me tahdomme lainalaisen tosiasioihin nojautuvan vapauden. (Frosterus 1983, 78–79.)



5. Sigurd Frosteruksen työhuoneeseensa suunnittelema huonekaluryhmä vuodelta 1907. Hänen tuoliensa ja pöytänsä kubistinen kulmikkuus on korvannut Henry van de Veldelle ominaiset orgaaniset muodot.

Kuvataiteessa – samoin kuin kirjallisuudessa – olemme kokeneet naturalismin vuosikymmeniä... Arkkitehtuuriin sen raikas lähdevirta ei kuitenkaan ole vielä ulottunut... ODOTAMME LUOTTAMUKSELLA TERVEEN JA SELKEÄN REALISMIN UUELLEEN SYNTYMISTÄ. (Frosterus 1983, 70.)

Tulevaisuuden arkkitehtuurin johtoihteita: materiaalin mahdollisimman järkevä käyttö, materiaalin säästö ja voiman häikäilemätön keskitys. Rakennus ei ole enää maalauksellinen siluetti, eloton, liikkumaton, vaikuttava kappale, vaan elävä organismi, joka vastaa tiettyjä tavoitteita ja sopeutuu vallitseviin olosuhteisiin. (Frosterus 1983, 74.)

Pääpiirteissään Frosteruksen ohjelma oli valistuksen rationalismia jäämättä kuitenkaan kokonaan mekanistiseksi tai hyötyä yksipuolisesti painottavaksi; organismietaforalla ja uusilla, ehkä rehellisiksi vastakohdaksi koristeellisille luonnehdittavilla kauneusarvoilla oli siinä tärkeä sijansa. Silti uhmakkaan anarkistinen diletantismien puolustus oli luova ja dekonstruktioivainen ulottuvuus ohjelmassa:

ME TAHDOMME DILETANTTISUUTTA voimakkaaine virikkeineen ja hehkuvine innostuksineen; tahdomme diletanttisuutta vastakohtana rutinille... Tahdomme diletanttisuutta, joka kaataa ammattikuntien raja-aidat, mutta emme silti sen mukana tietämättömyyttä emmekä näköalojen puuetta. (Frosterus 1983, 76.)

INTERNATIONALISMI JA LÄNSIMAISSUUS

Frosterus oli internationalisti ja kosmopoliitti, mutta se ei merkinnyt hänelle isänmaallisuuden vastakohtaa. ”Ainoastaan chauvinismi on kosmopolitismien leppymättömän vihollinen, jalostunut nationalismi on sen luonnollinen komplementti”, hän kiteytti (Frosterus 1905, 443.). Hänelle internationalismi oli aikakauden yhteisten, ennen muuta länsimaisten ideoiden jakamista. Tulkinnoissaan kukin kansa tai rotu

saattoi hänestä antaa niille oman leimansa ja sävynsä, mihin kulttuurien hienosyisyys perustuikin.

Ajatusten taustalla oli myös poliittisia vaikuttimia routavuosien (1899–1905), arkkitehtuuripamfletin julkaisemisajankohdan venäläistämispoliitikassa. Frosterus kuvaili opiskeluaikojensa tunnelmia Gustaf Strengellin muistokirjoituksessa:

Venäläistämishukka sai yhä ankarampia muotoja – itäisestä horisontista nouseva pilvimuuri, joka alkoi varjottaa nuoruutemme aurinkoa – ja pyrki myksestä voimistaa yhteenkuuluvaisuudentunnetta lännen kanssa, Skandinavian tuolla puolen, tuli ryhmittä kunnan aktiivinen täydennys passiiviseen vastarintaan, joka itse ajatuksena steriiliydessään ei kyennyt tempaamaan meitä mukaansa. Skeptinen intellektualismi Brandesista Söderhjelmiin määräsi henkisen ilmapiirimme sisällön, jossa toki lämpimämpiä, lyriisiä tuulahduksia – Sibeliukselta, Enckelliltä, Gripenbergiltä – virtasi sisään. (Frosterus 1938, 13.)

Tarve tuntea yhteenkuuluvaisuutta lännen kanssa voimisti varmasti Frosteruksen matkustusviettiä ja uteliaisuutta, pani hänet intohimoisesti perehtymään eurooppalaisen kulttuurin eri perinteisiin ja keskuksiin. Se sai hänet myös julistamaan ohjelmassaan:

ME TAHDOMME KANSAINVÄLISYYTTÄ JOKA PERUSTUU YHTEISEEN LÄNSIMAISEEN KULTTUURIIN. Tiede ja taide ovat kansainvälisiä, samoin sosialistinen liike... (Frosterus 1983, 77.)

Viittaus sosialistiseen liikkeeseen lainauksessa ei ollut pelkkä provosoiva heitto, sillä Euterpen piirissä käytiin keskustelua yhteiskunnallisista kysymyksistä. Frosteruksen ohella ainakin Rolf Lagerborg, Leo Ehrnrooth, Herman Gummerus ja Gunnar Castren tunsivat eri tavoin kiinnostusta sosialismia ja työväenliikettä kohtaan. (Mustelin 1963, 305–316.) Historian viekkaudesta muistuttaa, että Frosterukselle 1904 sosialismi näytti edustavan kansainvälistä länsi-

maista kulttuuria. Ilmeistä onkin, että hänen sosialismisympatioillaan oli osin brittiläiset juuret mahdollisesti H.G. Wellsin, Bernard Shawn, kuten myös William Morrisin ja hänen työnsä belgialaisen kehittäjän Henry van de Velden kirjoituksissa. Frosteruksen ajattelussa sosialismi oli osa modernia, vaikka hän sanoutuikin jyrkästi irti dogmatismista. Synteettisessä *Nuets facit*-esseessään 1935 hän piti, tosin varauksin, Neuvostoliittoa ainakin teoreettisella tasolla kiinnostavana yhteiskunnallisena kokeiluna, samalla kun hän yksiselitteisesti tuomitsi fasisin Saksan. Hänen asenteensa muistutti brittiläisen *fellow travellerin* henkeä:

... kun taas Neuvostoliitto pyrkii todellistamaan ohjelman, joka tosin lepää rajoittuneella ajatusperustalla, mutta jonka loogisen abstrakti laatu kuitenkin antaa aiheita tiettyyn kunnioitukseen. (Frosterus 1935, 141.)

Jos radikaali rationalistinen ja kansainvälinen asennoituminen johtikin yhteiskunnallisissa aatekysymyksissä kiinnostukseen sosialismia kohtaan, niin *Arkitektur*-pamfletin materiaalisella ja rakentamisen käytännöllisellä tasolla se merkitsi raudan, teräksen ja betonin mahdollisuuksien korostamista:

... voidaan Monierin, Melanin ja kaikkien uusimpien betonirautajärjestelmien avulla, joissa arkkitehtoisesti katsoen teknillisiä vaikeuksia ei enää ole olemassa, luoda kevyitä, halpoja rakenteita ja todella uusia linjoja, joita 90-luvun arkkitehdit eivät vielä uskaltaneet edes uneksia. Strojat, joustavia, rohkeita, hienostuneita muotoja, jotka tuovat mieleen kilpapurjeveneiden ja torpedoveneiden verrattoman viivaleikin, muotoja, jotka kuvastavat säkenöivää elämää ja samalla kylmäveristä levollisuutta ja laskelmallisuutta. (Frosterus 1983, 74.)... Entä sitten rauta, tämä ihmeellinen materiaali, jonka syvälle kätkeytyjä ominaisuuksia tuskin kukaan vielä on luodannut niiden hallitsemisesta puhumattakaan! Tässä sei-

somme uusien arvojen edessä, tässä avautuu tulevaisuus. (Frosterus 1983, 73.)... Huomispäivän insinööri ei ole eilisen insinööri eikä myöskään tämän päivän arkkitehti. Tulevaisuuden arkkitehdilla tulee olla kyky tajuta uusia ja suuria muotoja, ei ainoastaan kykyä löytää matemaattisia linjoja ja kaaria tai ratkaista puhtaasti teknisiä kysymyksiä – mutta raudan rationaalisen käyttötavan tunteminen on mielikuituksen varma Ariadnen lanka sen etsiessään tietään uudenlaisessa labyrintissa. (Frosterus 1983, 75.)

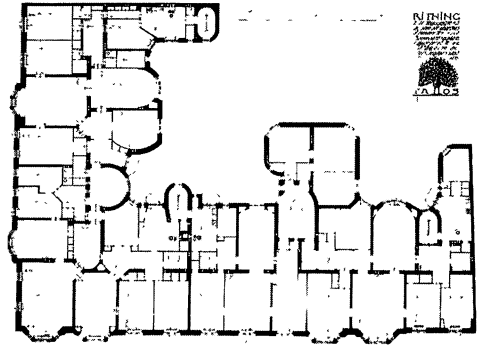
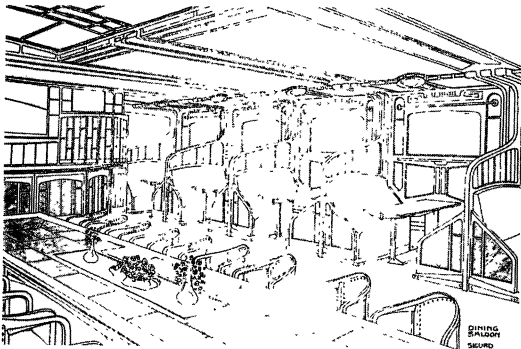
1900-luvun alussa tällaisen teknis-esteettisen vision on täytynyt tuntua huikealta, sillä se vertautui toisaalla uusrenessanssiarkkitehtuurin staattiseen historiallisuuteen ja toisaalla kansallismoraaliseen myyttiseen muotomaailmaan.⁴

Vuosisadan vaihteen kiviarkkitehtuuri oli Frosteruksesta pääosin lähtökohdiltaan epäonnistunutta, kuitenkin kotimainen graniitti yhdessä tieteen tarjoamien näköalojen kanssa innoitti hänet hahmottelemaan tulevaisuutta:

Geologisesti katsoen kivi ei ole muuttunut, mutta tiede on antanut meille aivan toisenlaisia keinoja sen hyväksi käyttämiseen kuin muinais- ja keskiajalla tunnetut; lujuusopin ja statiikan ansiosta me voimme ilmaista rohkeita ja uudenlaisia suhteita. Ja meillä, jotka elämme Suomessa, on todellakin mahdollisuus kehittää jotain omaa. Uljaasta, kovasta graniitista, jolla on ainitlaatuiset lujuusominaisuudet, voitaisiin kehittää varmaa ja tietoista arkkitehtuuria, ilmavaa ja kevyttä, rohkeaa ja jäntevää. (Frosterus 1983, 72.)

FROSTERUKSEN MODERNIN KÄSITE VUOSISADAN ALUSSA

1. Frosteruksen varhaiskirjoitusten asenteelle oli ominaista tietoisuus ja jyrkkä rationalismi. Hänen modernin käsitteensä oli kuitenkin kompleksinen, vaikka se ei asettanutkaan kyseenalaiseksi tiedettä ja luonnon hallinnan periaatetta.



6.–8. Sigurd Frosteruksen Suomen Höyrylaivaosakeyhtiölle 1907 suunnittelemassa laivan ruokasalissa on samaa kaarevan viivan jatkuvuutta kuin esimerkiksi Henry van de Velden Berliinissä 1901 toteutetussa François Habyn kampaussalongin sisustuksessa. Tällainen dynaamisen viivan periaate on ominainen Frosteruksen varhaisten rakennusten pohjakaavoille ja myös pihapuolen ulkoseinän muotoilulle, kuten Yrjönkadun ja Bulevardin pohjoiskulmassa sijaitsevassa Asunto-osakeyhtiö Taosin talossa vuodelta 1912. ”Niin tunnemme ensimmäisessä viivassa yksinomaan elämänvoiman ja mielenliikutuksen, lapsellisen ilon ja malttamattoman halun ilmaisuja... siellä missä uuden viivan huomasimme, ovat insinöörien viivat”, van de Velde kirjoittaa esseessään ”Die Linie” 1910.

2. Valistuksen arvot ja periaatteet olivat hänen maailmankatsomuksessaan ensisijaisia, ja samalla hän korosti antiromantiikkaansa. Naturalismi, realismi ja positivismi olivat hänelle terveitä asenteita toisin kuin metafysiikka tai mytologia, jotka hän pikemminkin yhdisti dekadenssiin.

3. Frosterus käytti käsitettä moderni eri merkityksissä. Kauneudenhetkessä se oli hänelle Baudelairen tapaan "ohimenevää", "hetkellistä" ja "satunnaista" vastakohtaksi "ikuiselle" ja "muuttumattomalle". Se merkitsi hänelle myös "uutta" vastakohtaksi "vanhalle", samoin kuin "nykyistä" vastakohtaksi "entiselle". Käsitteen merkitykset eivät rajoittuneet Frosteruksella oheisiin erotteluihin, sillä moderniin sisältyi myös yleinen esteettinen ja maailmankatsomuksellinen ulottuvuus.

4. Maskuliininen arvovaraus, joka kiteytyi iskusanassa "rauta- ja aivotyyli", "järn- och hjärnstil", oli Frosterukselle tunnusomainen yhtä lailla kuin feminiinisen torjuminen ja vieroksuminen.

5. Vitalistisesta voiman ja energian, elämän ja dynaamisuuden palvonnasta seurasi hänen kammonsä rappeutuvaa ja heikkoa, sairasta ja perverssiä kohtaan – kuten myös osin feminiinisen pelko.

6. Kone oli keskeinen metafora Frosteruksen maailmankatsomuksessa ja estetiikassa, ja siten myös insinöörikkulttuurin esikuvallisuus. Arkkitehtuurin tarkoituksenukaisuuden hän kuitenkin ilmaisi usein käyttämällä romantiikan organismi-metaforaa.

7. Frosterus oli selkeästi epookkietoinen arkkitehtina ja intellektuellina; hän ymmärsi kuitenkin historiallisen katkoksen tai innovaation suhteellisena, ja samalla korosti jatkuvuuden perustavaa merkitystä. Eri yhteyksissä Frosteruksen asenne voi vaihdella melkein päähistoriallisuudesta historismiin, mutta lineaarinen tai pikemminkin orgaaninen historiankäsitelmä näyttää olevan lähinnä hänen vakaumustaan.

8. Kehitysusko, evolutionismi ja edistysusko olivat Frosteruksen pohjimmiltaan orgaanisen historiankäsitelmän teoreettisia ja ideologisia ponttimia, jotka toimivat sekä

metodisina ohjenuorina että arvoperusteina.

9. Frosteruksen internationalismi oli lähinnä länsimaisuutta, jossa anglosaksisella kulttuurilla oli erikoisasema. Venäläisyyttä hän ainakin poliittisesti vastusti ja saksalaisuutta hän paljossa halveksi, vaikka hän ihailikin Nietzscheä ja työskenteli tärkeän jakson Weimarissa. Sen sijaan italialaista kulttuuria Frosterus piti esikuvallisena, samalla kun hänen siteensä ranskalaisuuteen jäivät ohuemmiksi. Belgiassa oli ilmeisesti hänelle suurempi merkitys unohtamatta, että skandinaavisuus oli Frosteruksen kulttuurin perusta.

10. Taiteessa ja estetiikassa Frosterus asetti yleispätevät, universaalit ja klassiset arvot etusijalle. Taiteen yleiset ideat olivat hänestä ihmiskunnan yhteistä omaisuutta. Kun niitä tulkittiin erilaisissa perinteissä, ne saivat omintakeisia sävyjä ja piirteitä, jotka onnistuneissa tapauksissa synnyttivät juuri taiteen hienouden.

11. Taiteiden autonomiakehitys oli osa Frosteruksen modernin ohjelmaa. Lajina arkkitehtuuri oli kuitenkin problemaattinen, sillä käytännölliset vaatimukset olivat välttämättä vaikuttamassa ratkaisuihin. Taiteen autonomisuus ja *l'art pour l'art*-asenne olivat Frosterukselle eri asioita; edellisellä hän tarkoitti pyrkimystä keskittyä kunkin taidelajin ominaispiirteisiin, ja jälkimmäisellä kauneuden palvontaa ja koristeellisuutta.

12. Diletantismien puolustus oli ristiriidassa taiteiden autonomisuuden, jatkuvuuden ja klassisuuden ihanteiden kanssa. Se oli anarkinen ulottuvuus, joka lisäsi Frosteruksen avantgardista voimaa, halua kyseenalaistaa vallitsevaa esteettistä ja sosiaalista kontekstia. Hänelle diletantismi merkitsi, ei asiantuntemattomuutta, vaan rohkeutta ylittää ammattikuntien ja rutiinien rajoitukset.

13. Tarve taiteen ja elämän rajojen rikkomiseen oli Frosteruksella avantgardistinen periaate ennen muita. Hän toi esiin taiteellisen ja esteettisen arvottamisen piiriin teollisen kehityksen synnyttämiä uusia elämänmuotoja ja teknologioita, kauneus-

arvoja, jotka estetismi oli sivuuttanut.

14. Rehellisyys oli yksi Frosteruksen ohjelman esteettisiä periaatteita, jolla oli normatiivinen ja ideologinen luonne. Hänelle se merkitsi muun ohella tervettä järkeä sopusoinnussa tieteellisen tiedon kanssa. Arkkitehtuurissa se oli uskollisuutta materi-

aalien ja rakenteiden ominaisluonteelle, ornamentaalisten ja koristeellisten kysymysten jäädessä toissijaisiksi. Jos valistuksen ohjelma oli luonnollisen vs. epäluonnollisen toimeenpanemista, niin Frosteruksen projekti oli rehellisen vs. keinotekoisien toteuttamista.

v i i t t e e t

1. Kypsällä iällään Frosterus luonnosteli kokonaiskuvaa Sibeliuksesta esseessään *Sibelius' koordinater*. (Frosterus, 1935, 191–228).
2. Frosteruksen kirjallinen kiinnostus suuntautui ensisijaisesti anglosaksisiin ja skandinaviisiin maihin, mutta tuskin on syytä epäillä hänen Baudelairen tuntemustaan. Jo Euterpen piirin frankomaanit, joita dekadenteiksikin kuuluu moitittu, todistavat ranskalaisesta kirjallisuudesta käydyn keskustelun asiantuntemusta. (Mustelin 1963, 179.) Kauneudenhetken voi yrittää tulkita myös yleisenä impressionistisena ideana, mutta sekään ei ehkä vähennä käsitteen velkaa ranskalaiselle runoilijalle.
3. Esseessään *Conception et vision* Jaakko Hintikka on tutkinut *noeman* käsitteen kautta kubismin ja fenomenologian analogisuutta. Samalla tavoin kuin fenomenologiaa voi luonnehtia noemojen – tutkimusobjektiin suuntautuvien intentionaalisten käsittevälineiden -tieteeksi, voidaan kubismi ymmärtää noemojen taiteena. (Hintikka, 1982, 11–15). Puhtauden ja reduktion periaatteet ovat toinen kiinnostava vuosiosan alkuun ajoittuva analogia fenomenologian sekä esteettisten arvostusten ja taiteen välillä. Fenomenologiahan on myös reduktion filosofiaa, jossa havainto pyritään palauttamaan tarkastelussa mahdollisimman puhtaaseen ja alkuperäiseen tilaansa, siihen itseensä. Siitä halutaan eliminoida perinteen, teorioiden ja ennakkoluulojen kerrokset. Siksi siis isku-

lause ”Zu den Sachen selbst!”, että ”reine Schau” olisi mahdollista. (Routila, 1977, 1322–1323) Arkkitehtuurissa vaatimus irtautua historiallisten tyylien kuomasta varsinaisten struktuurien hyväksi ja etenkin ideologinen sodanjulistus ornamenttia vastaan voitaisiin myös ilmaista iskulauseella: ”Itse asiaan!”

4. Kirjallisesti ajatellen kaikesta modernisuudesta huolimatta Frosteruksen raudan ylistys tuntuu perinteessämme kilpailevan lähinnä *Kalevalan* loitsujen kanssa:

*Ukko uunilta urahti,
Parta lauloi, pää järähti:
”Jo nyt tiedän rauan synnyn,
Tajuun tavat teräksen,
Ohoh simua, rauta raukka,
Rauta raukka, koito kuona,
Teräs tenhon-päivällinen,
Siitäkö sinä sikesit,
Siitäkö kasvoit kauheaksi.
Ylen suureksi sukesit!...”
(Kalevala, IX Runo, 267–276.)*

Kalevalan Raudan syntyloitsussa ja Raudanherjauksessa, josta oheinen katkelma on peräisin, keskeisimmäksi kysymykseksi kohoaa teknologian problemaattisuus. Toisaalta rauta on vaurauden ja hyvän välikappale, toisaalta vihan ja sorron väline. Edistyvän tekniikan synnyttämistä eettisistä ongelmista Frosterus alkoi julkaista vasta 1930-luvun alussa.

K I R J A L L I S U U S

- Burke, Edmund (1958): *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*. Toim. J.T. Boulton. London.
- Castrén, Gunnar (1958): Sigurd Frosterus som litteraturkritiker. *Nya Argus* 1–2.
- Frampton, Kenneth (1992): *Modern Architecture*, kolmas laitos. Thames and Hudson, London.
- Frosterus, Sigurd (1903): Om den moderna konsten. Några synpunkter. *Euterpe* 18.
- (1905): Framtidskonst. *Euterpe* 43–46.
- (1915): London-rapsodi. (*Euterpe*, 1903). *Olikartade skönhetsvärden*. Albert Bonniers

& Holger Schildts, Lovisa.

- (1935): Nuets facit. *Ståldalderns janusansikte*. Söderströms & co, Helsingfors.
- (1935): Sibelius' koordinater. (*Nya Argus*, 1932). *Ståldalderns janusansikte*. Söderströms & co, Helsingfors.
- (1938): *Gustaf Strengell*. Svenska tekniska vetenskapsakademien i Finland, Helsingfors.
- (1983): Arkkitehtuuri: taistelukirjoitus. *abacus*, Suomen rakennustaiteen museo, Vuosikirja 3. Toim. Asko Salokorpi & Maija

- Kärkkäinen. Suom. Asko Salokorpi.
- Frosterus, Sigurd & Strengell, Gustaf (1904): *Arkitektur: en stridskrift våra motståndare tillägna*.... Euterpes Förlag, Helsingfors.
- Hausen, Marika (1977): The Helsinki Railway Station in Eliel Saarinen's first versions 1904, *Taidehistoriallisia tutkimuksia – Konsthistoriska studier* 3. Taidehistorian seura, Helsinki.
- (1990): Saarinen Suomessa, *Eliel Saarinen, Suomen aika*. toim. Eija Rauske. Suomen rakennustaiteen museo, Keuruu.
- Hintikka, Jaakko (1982): Conception et vision. *Kieli ja mieli*. Otava, Keuruu.
- (Lönnrot, Elias) (1943): *Kalevala*. Werner Söderström osakeyhtiö, Porvoo.
- Kant, Immanuel (1980): *The Critique of Judgment*. Käännös James Creed Meredith. Oxford University Press, London.
- Mustelin, Olof (1963): Euterpe. *Svenska litteratursällskapet i Finland* nr 398, Åbo.
- Noro, Arto (1986): Simmel, muoti ja moderni. Teoksessa Simmel, Georg: *Muodin filosofia*. Suom. Antti Alanen. Odessa, Rauma.
- (1991): *Muoto, moderniteetti ja "kolmas"*. Tutkielma Georg Simmelin sosiologiasta. Tutkijaliitto, Jyväskylä.
- Routila, Lauri (1977): Fenomenologia. *Otavan Suuri Ensyklopedia* 2, Keuruu.
- Salokorpi, Asko (1964): *Sigurd Frosterus. Arkkitehtoniset lähtökohdat, konstruktivismi*. Pro gradu -työ. Helsingin yliopisto, Taidehistorian laitos.
- (1965): *Sigurd Frosteruksen taideteoria ja toiminta esseistinä*. Estetiikan ja nykykansain kirjallisuuden laudaturtyö, Helsingin yliopisto.
- Sarje, Kimmo (1995 a): Puhtauden aave. Sigurd Frosteruksen taidekäsitys ja kaksikielisen kulttuurin katkokset Suomessa. *Taide* 5.
- (1995 b): Puhdas maalaus ja dekadenssin dialektiikka. Myöhäisromantiikan varjo Sigurd Frosteruksen taidekäsitöksessä. *Syn-teesi* 4.
- Strengell, Gustaf (1983): Asemarakennuskysymyksen synnyttämiä ajatuksia rakennustaiteemme nykytilasta. *abacus*. Suomen rakennustaiteen museo, Vuosikirja 3 Toim. Asko Salokorpi & Maija Kärkkäinen. Suom. Asko Salokorpi.
- Valkonen, Olli (1973 a): *Maalaustaiteen murros Suomessa 1908–1914*. Jyväskylä Studies in the Arts 6, Jyväskylä.
- (1973 b): *Piirteitä Sigurd Frosteruksen taidekäsitöksestä*. Jyväskylän yliopisto, Taiteentutkimuksen laitoksen julkaisuja, Monistesarja 7, Jyväskylä.
- (1973 c): Sigurd Frosterus kuvataiteen kriitikko ja teoreetikko. *Ateneumin museojulkaisu* 18, 1–2.
- Willner, Sven (1994): *Essäistien Sigurd Frosterus, Vandrings i labyrint*. Söderströms C:o, Lovisa.
- Wirtanen, Atos (1958): Sigurd Frosterus, skriftställaren. *Nya Argus* 1–2.