

STADEN SOM KONSTVERK

SITTE JA BRINCKMANN GUSTAF STRENGELLIN INNOITAJINA*

Perusvirikkeet Strengell oli saanut Camille Sitten vuonna 1888 ilmestyneestä teoksesta ”Der Städte-Bau”. Se kiinnitti huomiota Saksan keskiaikaisten kaupunkien kauneusarvoihin, jotka johtuivat oikeasta orgaanisesta tavasta ratkoa silloisen yhteiskunnan toiminnallisia tarpeita. A. E. Brinckmannilta Strengell oli löytänyt vastaavan analyysin renessanssin, barokin ja 1700-luvun asemakaavataiteesta, joka oli säännönmukaisempaa, mutta pohjimmiltaan perustui kuitenkin irrationaalsiin tekijöihin kuten ”ajanhenkeen” ja ”aikakauden tilakäsitykseen”.

*Göran Schildt*¹

”*Eliel Saarinen*, Munkkiniemi–Haaga sommitelman nerokas suunnittelija. Sinulle omistan tämän teoksen, miellyttävää yhteistyötä hartaalla ihailulla muistellen.”² Tuskin selvemmin arkkitehti Gustaf Strengell³ olisi voinut ilmaista, että hänen kirjansa *Staden som konstverk* ei ollut vain älyllinen avaus vaan myös merkkipaalu hänen urallaan ja elämässään. Kirja ilmestyi 1922 tekijänsä äidinkielellä ruotsiksi Albert Bonnierin kustantamana Tukholmassa ja Holger Schildtin Helsingissä. Seuraavana vuonna arkkitehti Salme Setälän hieman ontuva *Kaupunki taideluomana* -suomennos julkaistiin Kustannusosakeyhtiö Otavan toimesta.

Opiskeluvuosinaan Strengell oli harjoitellut Eliel Saarisen toimistossa ja kehittänyt taitojaan esimerkiksi laveeraajana. Helsingin rautatieasemakilpailussa 1904 mestarin ja entisen oppilaan pyrkimykset kuitenkin törmäsivät, kun Saarisen kansallisromanttinen ehdotus jyräsi Sigurd Frosteruksen innovatiivisen suunnitelman. Frosteruksella ja Strengellillä oli yhteinen toimisto 1902–1906, ja he olivat päättäneet haastaa heitä muutaman vuoden vanhemmat jo häikäisevän uran luoneet kollegansa rationalistisen arkkitehtuurin kysymyksissä. Frosterus ja Strengell ampuivat täyslaidallisen Gesellius, Lindgren, Saarinen -toimiston voittanutta ehdotusta ja sen ideologiaa vastaan *Helsingfors Postenin* ja *Hufvudstadsbladetin* palstoilla. Tulitusta kesti lähes kuukauden, kun arvostelut ilmestyivät jatkokertomuksina neljän viikon aikana. Itse asiassa protesti oli ainutlaatuinen kritiikkiperformanssi, josta lopulta toimitettiin myös tyylikäs manifesti: *Arkitektur en stridskrift våra motståndare tillägnad af Gustaf Strengell och Sigurd Frosterus*.⁴ Poleemisin ottein kriitikot onnistuivat valtaaman enemmänkin kuin nurkan kotimaisen arkkitehtuurin kentällä, vaikka

* Kiitän Niilo Helanderin säätiötä Gustaf Strngellin koskevan tutkimustyöni tukemisesta.

rakennetut näytöt olivat vasta alkamassa.

Teoksensa *Staden som konstverk* Stren-gell kirjoitti ensimmäisen maailmansodan jälkimainingeissa elämäkatsomukselli-sessa ja taiteellisessa murroksessa. Nuoruusvuosien dynaaminen rationalismi ja individualismi eivät enää tuntuneet hänestä riittävältä eivätkä moraalisesti vakuuttavilta. Hän kaipasi kokonaisnäkemyistä, sosiaalista vastuuntuntoa ja harmoniaa. Olivathan kansalaissodan raakuudet paljastaneet juuri näiden arvojen vajeen yhteiskunnassa. Myös perinne ja historia näyttäytyivät hänelle haasteena päinvastoin kuin vuonna 1904, kun Saarisen keskiaikaiset anakronismit puistattivat ja huvittivat kriitikkoa. Oli sovituksen, kypsyyden ja uuden aloituksen aika, ja siksi hän oli kirjoittanut kirjansa ja omistanut sen Saariselle.

Myös Strengeyllin yhteistyö Saarisen kanssa vuonna 1915 ilmestyneen Munkkiniemi-Haaga-kaupunkiasemakaava-suunnitelman – *Munksnäs-Haga och Stor-Helsingfors. Stadsplansstudier och förslag* – yhtenä kirjoittajana ja toimittajana osoitti hänen asenteidensa ja arvojensa syvällistä muutosta. Julkaisuun hän oli laatinut kaksi tutkielmaa ”Stadsplanskonst. En historisk översikt” ja ”Helsingfors innan det blev storstad”, joita voi pitää *Staden som konstverk* -kirjan esitöinä.⁵

Staden som konstverk manifestoi ennen muuta yhtenäistä kaupunkikuvaa pohjoismaisen klassismin ja kollektiivisten arvojen hengessä:

Ennenkuin nykyään vallitseva, yhtenäisyyttä hajottava yksilöllisyys, ellemme sanoisi anarkismi, kaupunkirakennustaiteen alalla on voitettu, ei saada odottaa arvokkaan kaupunkirakennustaiteen puhkeavan kukkaan. [...] Viime vuosina on yhä yleisemmin ja yhä useammilla tahoilla alettu ymmärtää, että tällä alalla ennenkaikkeaa on ryhdyttävä uudistustyöhön. Jos kaupunkikuva tahdotaan tehdä yhtenäiseksi ja yhdenmukaiseksi, täytyy yksityisen julkisivun lakata olemasta yksityisen talon ”yksilöllisinä kasvoina”, sen täytyy alistua kokonaisuuden vaatimuksiin ja vaatimattomasti sulautua tähän kokonaisuuteen.⁶

Strengeyll oikeastaan vain muotoili uudetaan Saarisen Munkkiniemi-Haaga-suunnitelmassa ilmaiseman kaupunkikuvan yhtenäisyyttä korostavan ja subjektivismia vastustavan ”esteettisen periaatteen”:

Mitä nykyaikaiseen suomalaiseen rakennustaiteeseen tulee, ei käyne sanominen, että arkkitehtonisen käsittelyn yhtenäisyys olisi ominaista sille, päinvastoin. Terveiden rakennustraditiosionien puute vaikeuttaa sekin osaltaan yhtenäisen rakennustaidesuunnan syntymistä. Olojen nykyisellä kannalla ollessa vallitsee meillä tässä suhteessa täydellinen mielivalta ja subjektivismi: jokainen rakennuttaja niin kuin arkkitehtikin, ajattelee vain itseään: mistään naapurien keskeisestä rakennustaiteellisesta yksituumaisuudesta ei kukaan välitä. [...] Huomattava on, että esteettisten tarkoituksien aiheuttamat määräykset ja valvonta eivät pyri kahlehtimaan rakennuttajia ja arkkitehtejä, vaan niillä tahdotaan ensisijassa antaa heille takeita siitä, että heidän rakentamansa rakennukset saavat arvokkaan ja sopivan ympäristön.⁷

Strengeyll vetosi ranskalaisen 1700-luvun lopun arkkitehtuurikirjailijan Marc-Antoine Laugier’n näkemysiin. Tämä oli jo varhain kirjassaan *Essais sur l'Architecture* vuodelta 1753 oivaltanut sekä yhtenäisyyden että vaihtelun vaatimukset kaupunkikuvassa: ”Talojen julkisivuissa vaaditaan säännöllisyyttä rikkaan vaihtelun kera.”⁸ Rakennuttajan ja arkkitehdin täytyi alistua kokonaisvaikutelman ehtoihin ajautumatta mekaaniseen toistoon. Näin voitiin saavuttaa kaupunkirakennustaiteen kestävä tulokset. Ruotsissa 1700-luvun lopulla kaupunkirakentamista ohjattiin menestyksellisesti Laugier’n periaatteiden hengessä. Strengeyllin mielestä saavutuksilla oli yhä esikuvalista merkitystä.⁹

Strengeyllin elämäkäänteen jyrkkyyttä ensimmäisen maailmansodan jälkeen lisäsi, että hän oli päättänyt jättää arkkitehdin praktiikkansa ja keskittyä journalistin, kriitikon ja kirjailijan työhön. Hän oli myös luopunut tehtävistään sekä Suomen Taide-teollisuusyhdistyksen museon sihteerinä ja intendenttinä että Suomen Taideyhdistyk-

sen gallerian intendenttinä. Hänen uransa myös johtavana taideteollisuuden ja kuvataiteen museomiehenä oli siis ohitse.

Kirjansa esipuheessa Strengell tunnustautui ”amatööriksi”, jolla ei ollut alan taidehistoriallista koulutusta ja joka ei ole työskennellyt kaupunkirakentajana. Hän kuitenkin liioitteli, sillä arkkitehtina ja filosofian maisterina hänellä oli myös taidehistoriallista koulutusta ja kriitikkona kokemusta kirjoittaa taiteesta ja arkkitehtuurista, ja lisäksi hän oli ollut täydellä panoksella noin vuodesta 1906 alkaen suunnittelemassa ja toteuttamassa työväen huvilakaupunkia Tapanilassa Vantaalla.¹⁰ Eikä sovi sivuuttaa hänen yhteistyötään Saarisen kanssa Munkkiniemi-Haaga-julkaisussa. Aseista riisuvaan tyyliin Strengell jatkoi, että kirjan tarkoituksena ei ollut ”välittää historiallista tietoa” vaan ”opettaa katsomaan” kaupunkia taideteoksena.

Miksi hän sitten halusi toimia lukevan yleisön oppaana? Hän koki velvollisuudekseen tarttua haasteeseen kaupunkiympäristön karkeuksien ja levottomuuden ja yleisön välinpitämättömyyden tähden. ”Suuresti katsoen ei herätä huomiota eikä huolta, että kauniita ja tyylikkäitä vanhoja kaupunginosia tahi kaupunkeja erittäin häikäilemättömästi hävitetään ja pilataan rakentamalla ympäristönsä sopimattomia rakennuksia tahi että syntyy uusia kaupunginosia ja kokonaisia kaupunkeja, joiden rumine ja sopusoinnuttomine järjestelyineen pitäisi saattaa epätoivoon normaalisti tunteellisen ihmisen.”¹¹ Strengell oli jokseenkin samaa mieltä aikansa kaupunkimiljöön tilasta kuin ihailmansa ranskalainen kriitikko Laugier 1700-luvulla: ”Kaupunkimme ovat yhä vielä kuten ennenkin: joukko taloja sikinsokin, vailla järjestelmää, taloutta ja suunnitelmaa.”¹²

Myös Saarinen uskoi, että yleisö hyvän hallinnon ja esimerkin kautta vähitellen oppisi erottamaan hyvän huonosta ja ”oivaltamaan, että ylhäinen yksinkertaisuus ja yhtenäisyys ovat suuremmanarvoisia kuin nousukasmainen kerskailu ja korearyyminen kirjavuus”.¹³

Runsas kuvitus – kaikkiaan 360 kuvaa – tuki Strengellin kirjan ”taiteellis-opetta-vaista” pyrkimystä. Monet kuvat hän lisäksi varusti perusteellisella kuvatekstillä, ”pienois-kirjoitelmilla”, jotka helpottivat kirjaa seläilevää ottamaan askeleen vaativampaan sisältöön. Flanöörin silmäilevä asenne johdatteli hyvin sekä kirjan että kaupunginkin tarkasteluun. Jotenkin siihen tyyliin Walter Benjaminin mukaan katselimme elokuviakin, hajamielisemmin kuin esimerkiksi maalaustaidetta.¹⁴ Strengellkin sanoi kirjansa kuvitusta ja kuvatekstejä elokuvan inspiroimiksi.

Sukupolvelle, jonka veriin elävät kuvat ovat juurtuneet, täytyy taidetta käsittelevän teoksen olla hyvin kuvitettu. [...] kuviin liittyvät selityksetkin ovat syntyneet tietoisesti filmitekniikan vaikutuksen alaisina. Tarkoitus on, että lukijakin, joka uteliaisuudesta aivan hätäisesti selailee kirjaa, joutuisi katsahtamaan myös kuvien selityksiä ja siten puoliksi itsetiedottomasti joutuisi oppimaan ainakin hiukan kirjan oleellisimmasta osasta.¹⁵

Staden som konstverk jakautui kahteen osaan: metodiseen kaupunkiestetiikkaa koskevaan lukuun ja ”historialliseen luonnokseen”, joka esitteli 1600- ja 1700-lukujen eurooppalaisen kaupunkiarkkitehtuurin yhtenäisyyspyrkimyksiä. Historian ja teorian pääauktoriteeteiksi Strengell oli valinnut kaksi melko vastakkaista kirjailijaa ja kirjaa: itävaltalaisen Camillo Sitten (1843–1903) ja saksalaisen Albert Erich Brinckmannin (1881–1958). Sitten kirja *Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* ilmestyi vuonna 1889 – suomennos *Kaupunkirakentamisen taide vuonna 2001* – ja Brinckmannin *Platz und Monument* vuonna 1912, mutta sen johdanto oli päivätty jo 1908. Strengell piti Sitten kirjaa huomattavana ”herätyshuutona”, mutta sen arvo rakentamisen käytännön kanalta oli hänestä kyseenalainen. *Der Städte-Bau*-kirjansa esipuheessa Sitte kuitenkin arvioi työnsä kuuluvaksi ”käytännöllisen estetiikan oppirakennelmaan”. Hän myös korosti tarkastelunsa omakohtaisuutta ja koke-

muksellisuutta: "[...] kirjoittaja on seurannut periaatetta, jonka mukaan vain itse nähtyä, omin silmin tarkkailtua taiteellista vaikutelmaa voi selostaa."¹⁶ Strengell joutui kuitenkin tunnustamaan rajoittuneisuutensa tässä suhteessa. Moniin arkkitehtuurikohteisiin, joita hän arvioi teoksessaan, hän oli tutustunut vain kirjallisuuden kautta.

Brinckmannin merkitys "tyylin ja muotoerittelyn alalla" oli Strengellistä kiistaton. "Brinckmannissa yhdistyy arvosteleva tarkkanäköisyys ja perusteellisuus erittäin hienostuneeseen, puhtaasti taiteelliseen herkkyyteen, jolla hän seuraa käsittelemiensä taideluomien hienoimpiakin vivahduksia, ja tämän yhteydessä psykologinen tunne, jolla hän asettaa usein miltei huomaamattomat pienet tyylin yksityiskohdat niihin elämän ja taidekäsitteiden aikakausiin, joista ne ovat peräisin, ja täten laajentaa ja syventää meidän käsitystämme niistä."¹⁷

KATU JA AUKIO

A. E. Brinckmannin *Platz und Monument als künstlerisches Formproblem* ei ole yhtä mukaansa tempaavaa luettavaa kuin Sitten kaupunkiestetiikka. Katu ja aukio ovat kuitenkin molempien tutkijoiden peruskäsitteitä kuten myös pyrkimys tarkastella kaupunkiasemakaavaa taiteellisena ykseytenä, Brinckmannin sanoin "als künstlerische Einheit".¹⁸ Tämä oli kuitenkin Sitteä rationaalisempi ja modernimpi kirjailija, joka taiteellisen vaikutelman lisäksi kiinnitti suurta huomiota kaupunkirakenteen käytännöllisiin puoliin. Liian kapeat kadut tekivät hänen mielestään kaupungista ruman ja melankolisen, kun ne estivät valon ja raikkaan ilman pääsyn ja vaikeuttivat liikennettä. Erityisesti kuumassa ilmastossa teiden täytyi olla leveitä ja pitkiä, jotta ilmavirtojen viilentävää vaikutusta voitaisiin käyttää hyväksi. Toisaalta hän piti kuitenkin hyvänä ajatusta, ettei kaupungin leveähkö pääkatu olisi viivasuora, vaan että se mutkittelisi joen lailla.¹⁹

Nykyisin Sitte yhä muistetaan ja tunnetaan, kun taas Brinckmann on kai jäänyt

lähinnä asiantuntijoiden kiinnostuksen varaan.

Suomessa arkkitehti Lars Sonck oli Sitten aatteiden varhainen esittelijä, puolustaja ja soveltaja. Kirjoituksessaan "Modern vandalism: Helsingfors stadsplan" vuodelta 1898 Sonck tuomitsi jyrkästi ja hyvin perustein Helsingin mekaanisen ruutukaavan. Hän vaati, että erityisesti Katajanokalla, Siltavuorella ja Kalliossa olisi otettava asemakaavan lähtökohdaksi kauniit ja monimuotoiset luonnonkalliot.²⁰ Myöhemmin Sonckilla oli tilaisuus soveltaa sitteläisiä ideoitaan esimerkiksi Helsingin Etu-Töölössä.

Sitte oli erityisesti mieltynyt keskiaikaisen kaupungin suljettuun tilakäsitykseen ja maalauksellisiin arvoihin. Kirjansa ensimmäisessä luvussa Strengell johdattelikin lähinnä Sitten käsittein keskiaikaisen kaupungin arkkitehtonisten arvojen ymmärtämiseen ja analyysiin. Aukio ja katu olivat myös Strengellin peruskäsitteitä. Sittelle aukio ei oikeastaan ollut ensisijassa avoin paikka vaan pikemminkin suljettu tila. Juuri sulkemisen taide oli keskeisintä hänen teoriassaan ja estetiikassaan. Sulkemalla kauaksi ulkopuolelle suuntautuvat näköyhteydet voitiin hänen mukaansa korostaa aukiota ympäröivien rakennusten luonnetta ja julkisivuja. Sulkemalla tehtiin monumentaalisuutta ja avaamalla arkkitehtoninen vaikutus mitätöitiin. Esimerkiksi kirkon pääjulkisivun eteen oli varattava riittävä tila, jotta katsoja voi nähdä fasadin koko loistossaan. Samalla oli kuitenkin rajattava muita näköyhteyksiä portein tai kaartuvin kaduin. Sitten mukaan katulinjaukset oli parasta vetää aukioon nähden pienessä kulmassa, jotta lähestyvä voi nähdä aukiota laajaltikin mutta ei kuitenkaan ulosjohtavalle valtavyylälle. Se inflatoisi vaikutelman. Tällaista päättelyä ja arvottamista myös Strengell sovelsi.

"Pelkkänä tilamuotona katu on tila, jota pitkin liikenne *johdetaan*; aukio on tila, johon kadun välityksellä liikenne on johdettu", Strengell määrittelee.²¹ Kirjassaan hän pyrki luonnehtimaan kadun logiikkaa ja dynamiikkaa erilaisissa kaupunkitiloissa. Kuinka talojen julkisivujen arkkitehtuuri

ohjasi katua kulkevan katsetta. Esimerkiksi yhtenäisillä räystääslistoilla voitiin tehokkaasti korostaa suuntia. Strengellin mitta-kaava oli inhimillinen, ja jalankulkijan näkökulma painottui hänen arvioissaan. Hän korosti 1920-luvun pohjoismaisen klassismin arvostusten mukaisesti, että kaupunkirakennustaiteessa oli pyrittävä yhtenäisiin julkisivukokonaisuuksiin. ”Ennen kaikkea katuseinämiä melkein räikeä erilaisuus antaa selityksen sille tunnetulle asiantilalle, että nykyaikainen katu niin harvoin tekee todella *taiteellisen* tilan vaikutuksen.”²²

Keskiajalla kaupunkikuvan yhtenäisyys saavutettiin perinteisen rakennustavan ja paikallisten materiaalien ansiosta. Rakennuksissa oli samankaltainen asteikko. Gotiikan katu oli kaareva ja säännötön, kun leveyskin vaihteli. Katu oli usein ahdas ja antoi suljetun vaikutelman. Nämä tekijät synnyttivät Sitten arvostamaa gotiikan muoto- ja tilatunnetta. Goottilainen aukio sai muotonsa osin sattumanvaraisesti vuosisatojen kuluessa. Se oli tavallisesti talomuurien ympäröimä tila, johon harvat, usein kaapehkot kadut puhkoivat aukkoja.

Renessanssin aukio oli sen sijaan kokonaan suunniteltu. Se oli muodoltaan symmetrinen, ja sitä reunustivat varsin yhdenmukaiset julkisivut. Yhtenäinen tilavaikutelma säilyi voimakkaana, vaikka aukiolle johtavat tiet olivatkin suurehkoja. Renessanssikaupungin suorat, tasalevyiset ja avoimet kadut ilmaisivat yksilön vapautumista ja pyrkimystä maailman hallintaan. Haluttiin valoa, ilmaa ja järjestystä gotiikan labyrinttien sijaan. Katedraaleissaan gotiikka kuitenkin ilmaisi kristillisen äärettömyyden kaipuunsa.

Aukiot olivat Strengellin mukaan kaupungin ”kulminaatiopisteitä”, sen ”aivot” ja ”sydän”. Tässä hän yhtyi Sitten osin nostalgiseen korostukseen. Olihan agora kreikkalaisten kaupunkien kokoontumispaikka, ja Roomassa forum toteutti samaa tehtävää. Katujen liikenne johdatti ihmiset aukioille, joissa viivähdetään ja oleskellaan. Aukiolla katsotaan ympärille, ja sekin lisäsi arkkitehtuurin haasteita. Merkkirakennukset kuten

kirkot tavattiin rakentaa aukioille eikä katujen varsille.

Sitten mukaan 1800-luvulla elettiin kuitenkin jo aukoiden rappion aikaa. Strengell yhtyi tähän näkemykseen. Aukoiden merkitys julkisten tapahtumien kannalta oli antiikin ajoista vähentynyt jyrkästi. Enää harvoin niitä käytettiin suuriin yleisiin juhliin ja vielä harvemmin päivittäisiin tarpeisiin. Sitte:

[...] aukoiden tehtävä on lisätä valon ja ilman saantia, muodostaa eräänlainen saareke yksitoikkoisen talomerren keskellä, suoda vapaata näkymää jonkin suuremmanpuoleisen rakennuksen ympärille ja korostaa tämän arkkitehtonista vaikutelmaa. Ennen vanhaan asian laita oli aivan toisin. Silloin jokaisen kaupungin keskeiset aukiot olivat elämisen perusta, kun niillä tapahtui suurin osa julkista elämää. Nykyään tähän ei käytetä aukioita vaan suljettuja tiloja.²³

Tähän voi lisätä, että nykyisin tilanne on fyysisesti yhä suljetumpi ja privatisoituneempi, kun internetin sosiaalinen media vastaa kasvavasti kaupunkiaukoiden tehtävistä.²⁴

Strengellin mielestä 1800-luvulla tilatunteen rappio näkyi empire-tyylissä. Sen taiteellinen laatu heikkeni, kun aukioihin avattiin liian monia ja liian suuria katuaukkoja. Helsingin Senaatintori oli hänestä huolestuttava esimerkki: Engel pyrki lähinnä kvantitatiivisiin päämääriin, ja siksi lopputulos jäi vaille suhteita. Strengellistä kyse oli kuin maanmittauksesta eikä kaupunkiarkkitehtuurista.

Tähtiaukiossa tilatunteen rappio kiteytyi. Tyyppiä kehitettiin Ranskassa 1600-luvulta alkaen, ja lopulta siitä muotoutui moderni liikenneaukio. Sellainen ei vain kokoa liikennettä, vaan suuntaa sitä samalla eteenpäin. Strengell:

Empire-aikana tähtiaukealle ohjautui yhä useampia katuja. Tämä lisäsi aukean seinämien puhkaisua. Aikakauden kuihtuvan tilatunnon ilmiönä hävitti tämä siten vähitellen tähtiaukean kaiken todellisen tilaluonteen. Siitä muodostui reikä, johon

oli työnnetty kapeita rakennuskiiloja, jotka eivät enää kyenneet luomaan tilavaikutusta.²⁵

Tilatunteen dekadenssia Napoleon I ajoilta symboloi tähtimäinen Pariisin Place de l'Etoile -aukio Avenue des Champs-Elysées'n päätepisteessä. Riemukaareen saattoi soveltaa Sitten sääntöä: "Näin avoimesti sijoitettu rakennus pysyy ikuisesti kakkuna konditorian esittelylautasella."²⁶

SYMMETRIA VAI VAPAAMUOTOISUUS?

Strengell oli usein uskollinen Sitten romanttisille kaupunkirakennustaiteen arvoille, jotka painottivat suljetun aukiotilan merkitystä ja vastustivat symmetriä. Sitten mukaan muistomerkkien sijoittamista aukion keskustaani tuli välttää. Keskellä niiden merkitys oli taipuvainen heikkenemään, kun oikea paikka oli aukion laidalla julkisivua vasten. Sitte: "Antiikin sääntöön, jonka mukaan monumentit sijoitetaan ympäri aukion reunoja, liittyy keskiaikainen ja pohjoisempi sääntö, jonka mukaan monumentit, varsinkin torikaivot sijoitetaan aukion liikenteeltä kuulleisiin kulmiin."²⁷ Symmetria, "geometrinen säännönmukaisuus" oli Sitten mukaan hänen aikansa sairauksia, kun ennen oltiin joustavampia. Aukion keskustan pitäminen tyhjänä on itävaltalaisen mukaan vanha rakennustaiteellinen periaate: "Roomalaisen foorumin kohdalla on aukion keskiosan tyhjänä pitäminen niin sanotusti käsin kosketeltavaa. Ken ei tätä huomaa, ei huomaa ylipäänsä mitään. Vitruviuksen teksteistä voi lukea, että keskiosa ei kuulu patsaille vaan gladiaattoreille."²⁸

Sitte halusi "vapauttaa meidät modernista laatikkojärjestelmästä", jota mekaaninen ruutukaava tuotti:

Omasta kokemuksestani eri paikoista tiedän, että nämä epäsäännöllisyydet eivät vaikuta suinkaan epämiellyttäviltä, vaan päinvastoin ne lisäävät luonnollisuutta, kiihottavat mielenkiintoamme ja vahvistavat näkymän maalauksellisuutta [...] miksi juuri kaupunkirakentamista hallitsevat tiukasti viivoitin ja harppi? [...] Pyrkimys symmet-

riaan muistuttaa muotitautia.²⁹

Sitten sanat oli todennäköisesti ainakin osaksi suunnattu vaikutusvaltaisen wieniläisen aikalaisarkkitehdin Otto Wagnerin edustamaa näkemystä vastaan. Manifestissaan *Moderne Architektur* vuodelta 1896 tämä vaati selkeyttä ja järkiperaisyyttä nykyaikaisen suurkaupungin suunnittelussa. Suorat kadut ja rakennusten yhtenäiset räystäslistat olivat Wagnerin ohjelmallinen tavoite.³⁰ Sitte ei tällaista yksinkertaistamista voinut hyväksyä:

Joka kerta vertailu osoittautuu taiteellisessa mielessä modernille mallille epäedulliseksi. Muistettakoon vain tarkoituksettoman pelokkaasta näkyvien ulokkeiden ja syvennysten välttämisestä rakennuslinjoissa ja mutkien pelosta katulinjoissa sekä siitä, että myös korkeudessa kaikki talomme pyrkivät yhtäläiseen horisonttilinjaan lähes kauttaaltaan normaalikorkeutta hyödyntäen, jonka ankaruutta korostaa tungettelevien räystäslinjojen varsinainen mallivalikoima.³¹

Brinckmann ei voinut puolestaan hyväksyä dogmatismia suuntaan tai toiseen. Hän ymmärsi Sitten pyrkimyksen mutta piti sitä yksipuolisena. Hänestä suorakulma oli toki arkkitehtuurin määräävä lähtökohta, mutta mikään absoluuttia ei sekään ollut.

Suora viiva ja suora kulma pysyvät arkkitehtuurin ylhäisimpinä elementteinä, ja myös suora leveä katu kuten säännönmukainen arkkitehtoninen aukio säilyttävät arvonsa kaupunkirakentamisessa. Ne muodostavat kaupungin ytimen ja selkärangan, tilan monumentaalisimman kehittämisen. Vastakohtana sellaisille kaduille epäsäännölliset korttelit jäsentävät, huipentavat ja rytmittävät kaupunkia.³²

Siis kompromissi: rationalistin kädenojennus romantiikan suuntaan. "Haluta kohottaa kaareva katu yksinomaiseksi säännöksi olisi houkkamaisuutta", Brinckmann muistuttaa samalla kun hän myöntää sekä vaihtelun että vapaiden näkymien merkityksen kaupunkitilassa.³³

SILUETTI, PLASTINEN KOKONAISUUS JA TAITEELLINEN ORGANISMI

Aukion ja kadun ohella Strengell tarkasteli kaupunkia siluettina, plastisena kokonaisuutena ja lopulta taiteellisena organismina. Keskiaikainen kaupunki näyttäytyi hänestä sitä lähestyvälle matkaajalle voimakkaana siluettivaikutelmana, kun kirkontornit ja puolustusmuurit nousivat kohti korkeuksia. Keskiaikaisessa kaupunkikuvassa korostui vertikaalisuus, kun antiikin kaupunkien siluetti oli puolestaan horisontaalinen. Tässä mielessä Manhattan on keskiajan perillinen.

Tiivis, ylöspäin pyrkivä keskiaikainen kaupunki oli sekä siluettimainen että veistoksellinen. Muurien ympäröimät toinen toisessaan kiinni olevat rakennukset muodostivat plastisen hahmon, johon suojautumisen tarve ja niukka tonttima pakottivat. Veistoksellisuus ei kuitenkaan ollut Strengellin mielestä osuvin käsite kuvaamaan kaupunkia, joka toki koostuu veistoksellisista kappaleista – rakennuksista – mutta myös niiden välissä olevasta tyhjistä tilasta – kaduista ja aukioista. Kaupungin kannalta ne eivät olleet mitään toisarvoisia reikiä vaan positiivisia tilamuotoja, jotka olivat yhtä oleellisia kuin plastiset muodot, rakennukset.

Kaupunki taiteellisena organismina oli Strengellin näkemyksen mukaan kaupunkiarkkitehtuurin huipentuma: "[...] renessanssin teoreetikot kaupunkirakennustaitteen alalla Italiassa ovat selvästi muodostaneet käsityksensä kaupungista orgaanisena kokonaisuutena, ruumiina, jonka kaikkien osien pitäisi olla samassa suhteessa toisiinsa, kuten jäsenet keskenään ja ihmisruumiiseen."³⁴

Sekä omalakisesti ja hitaasti kasvanut kaupunki että suunnitelmallisesti perustettu saattoivat Strengellistä olla taiteellisia organismeja. Epäsäännönmukainen goottilainen kaupunki oli "lähes luonnontuote". Keskiajalla kaupunkia sekä syntyi että perustettiin, ja ne jotka perustettiin, saivat usein aksiaalisen kaavan. Renessanssiarkki-

tehtuurissa suoraviivaisuus ja suorakulmaisuus kohotettiin lopulta esteettiseksi periaatteeksi, mutta varsinaisia renessanssi-kaupunkeja rakennettiin kuitenkin vähän. Usein keskiaikaisiin kaupunkeihin rakennettiin renessanssiosia, mutta suuret kompleksit jäivät toteuttamatta.

Barokki kaupunkiarkkitehtuuria Strengell arvosti erityisesti. Barokki kaupunkirakennustaiteessa dissonanssit otettiin luovasti käyttöön, kun moninaisuudesta tehtiin yhtenäisyyttä. Barokkiarkkitehtien tavoitteena oli kaupunki "vaihtelevana kokonaisuutena", "rikkaana, varioivana taiteellisena organismina". Se oli enemmän kuin gotiikan tai renessanssin yhden periaatteen taiteellinen organismi. Barokissa esimerkiksi aukio avattiin osaksi kaupunkikokonaisuutta. Se dekonstruoi tai ylitti gotiikan ja renessanssin itseriittoisen käsitteen aukioista. "Toiselta puolen levittää barokki siis aukean tilavaikutuksen sen omien rajojen ulkopuolelle, toiselta puolen vetää se ympäristön aukean kuvavaikutuksen yhteyteen", Strengell selvittää.³⁵

Sitte puolestaan kirjoittaa:

Barokkisommitelmissa kaikki on kunnolla ajateltua ja ennakoitua. Perspektiivivaikutelman laskeminen ja aukiosommitelman taitavuus ovat barokin vahvuus. Vaikka barokki eroaa olennaisesti antiikin periaatteista, on ilman muuta myönnettävä, että edellinen on luonut omaperäisen kaupunkisuunnittelutaiteen kohokohdan. Kaikkien näiden sommitelmien pohja on teatteriperspektiivi.³⁶

Hänen laillaan Strengellkin oli mieltynyt barokin voimakkaisiin efekteihin kaupunkiarkkitehtuurissa. "Luonteenomaista empire-ajan kaupunkirakennustaiteelle on, että Nikolainkirkkoa ei ole tehokkaammin käytetty minkään akselin tapaan päättyvän kadun taustana – sellaista ei barokkiaikana olisi laiminlyöty", Strengell kritisoi Engelin ja Ehrenströmin työtä.³⁷

Barokki muutti radikaalisti renessanssin symmetrisen ja hallitun käsityksen aukioista. "Barokki-ihmisen paatos on liike – mutta ei tasaisesti jatkuva, vaan liike, jota yhtä mittaa

esteet keskeyttävät, ja joiden ohi se purkau-
tuu uudelleen väkivaltaisella, dynaamisella
voimalla; siis liike, mikä on täynnä jännitys-
tä”, Strengell kirjoittaa.³⁸ Rooman barokki-
arkkitehtuuri synnytti esiaukion ihanteen.
Tavoitteena ei ollut klassinen harmonia,
vaan tarkoituksellinen eriparisuus ja epä-
tasapaino, dissonanssi. ”Sen kaikki jäsenet
vapisevat liikkeestä”, Strengell luonnehtii
Pietarin kirkon barokkiaukiota, jolle liike
tuodaan katumaisena ratkaisuna.³⁹

TILATUNNE

”*Tilatuntu* on pääasia kaupunkirakennus-
taiteessa samoin kuin huonerakennustai-
teessakin”, Strengell kiteyttää Brinckman-
nin hengessä.⁴⁰ Saksalaisen mukaan tilatun-
ne, ”Raumgefühl”, oli ensisijaista kaikessa
arkkitehtonisessa hahmottamisessa. Tila-
tunteuksessa oli myös ruumiillinen tekijä
tai ”psykofyysinen” piirre, kun tietyn ajan
tilatunne synnytti arkkitehtonisen luomis-
voiman, joka palveli rakennettua muotoa
ilmaisuvälineenään ”Tilatunteen ja muoto-
ilmaisun suhde vastaa ajattelun ja puheen
suhdetta”, Brinckmann määrittelee.⁴¹

Brinckmannin mukaan Italian renes-
sanssin vastaanotto oli luontevampaa Rans-
kassa kuin Saksassa, jossa goottilainen ver-
tikaalisuus hallitsi. Saksa oli siis goottilaisen
tilatunteen valtakuntaa. Ranskassa hori-
sontaaliset jäsentelyt eivät olleet koskaan
kokonaan kadonneet, ja erityisesti Etelä-
Ranskassa romaaninen tilakehitys ja elävä
yhteys Italiaan olivat säilyneet pitkään. Näin
Ranskassa saattoi kehittyä nopeammin kuin
Saksassa uusi arkkitehtuuriytyli.

Brinckmannin mukaan Pariisilla oli suu-
rin vaikutus uuteen eurooppalaiseen kau-
punkirakennustaiteeseen. Pariisi oli säteily-
lyt ideoita ja pyrkimyksiä, se oli ollut uusien
arkkitehtien ponnistuskenttä ja suuri keskus
jo vuosisatoja. 1300-luvulla Pariisiin väkilu-
ku oli parisataatuhatta asukasta, ja 1700-
luvulla sen väkiluku yltyi jo puoleen miljoo-
naan. Monista taiteellisista saavutuksistaan
huolimatta Pariisi oli Brinckmannin mukaan
myös paljon ruma kaupunki.⁴² Erityisesti

keskiaikainen Pariisi oli verrattuna Italian
ruhtinaskuntien hallinnollisiin keskuksiin
takapajulaa, eikä saksalaisten kaupunkien
porvarillisesta kodikkuudestakaan voinut
siellä nauttia. Talot olivat sikin sokin vail-
la järjestystä. Brinckmann: ”Itse suurimmat
talot ja kirkot muodostivat yksittäisen kau-
punginliikkeen tässä sekasorrossa. ...Harvat
aukiot ovat pieniä ja ahtaita, Place de Grève
-pääaukiolla kaupungintalon edustalla sei-
soo hirsipuu.”⁴³

Tästä ankeudesta huolimatta tai sen
tähtien syntyä uusi tilatunne: kaivattiin va-
loa, ilmaa ja vapautusta. Ei haluttu vain ti-
lapäissuojaa vaan asuntoja. Ei enää pieniä
epäsäännöllisiä aukiota vaan suurisuun-
taista kaupunkiasemakaavaa. Strengellille
Brinckmannin kirjan Ranskan renessanssia
ja 1600- ja 1700-lukujen arkkitehtuuria kä-
sittelevät osat olivat keskeisiä lähteitä. Place
des Vosges, Place Dauphine ja Place Vendôme
saivat runsaasti huomiota sekä Brinckman-
nin että Strengellin teoksissa.

Strengell arvosti Place de Vosgesin,
Place Dauphine ja Rue Dauphinen yh-
denmukaista ja kurinalaista arkkitehtuu-
ria, joka perustui Ranskan hallitsijoiden
määrittelemiä ehtoihin. ”Henrik IV:n luom-
at, Pont Neuf, Place Dauphine ja Rue
Dauphine, muodostivat joukon kauniita
osaratkaisuja sekä vielä lisäksi yhtenäisen
kaupunginosan, jossa vallitsi selvyys, jär-
jestys ja rakennustaiteellinen yhtenäisyys.
Hän ennustaa siten myöhemmän aikakau-
den – 1700-luvun, rikkaita, yhdistettyjä
kaupunkirakennussommitelmia.”⁴⁴

Brinckmannin mukaan neliö on itse
asiassa primitiivinen aukiomuoto, jolle
myös Place des Vosges perustuu. Tutkijan
mielestä säännöllisyyden laki on syvem-
mällä ranskalaisessa kuin saksalaisessa arkkitehtuurissa. Place des Vosgesin syntyminen oli paljon sattumaa. Kooltaan 140 x 140 metrin aukion ympärille rakennettiin yhtenäisesti kolmekerroksisia paviljonkitaloja ranskalais-hollantilaiseen Henrik VI -tyyliin punaisesta poltetusta tiilistä harmaine kivilistoineen ja -kulmineen ja liuskekattoineen. Pohjakerroksessa on yhtenäinen

koko aukion ympäröivä vapaasti läpikulkuinen pilariarkadi. Vain kuninkaan ja kuningattaren paviljongit olivat arkkitehtonisesti korostettuja. Myöhemmät ajat omine ratkaisuihin olivat Brinckmannin mukaan kuitenkin latistaneet kokonaisvaikutelmaa: ”Kuinka tuskallisesti juuri Pariisissa tuntee nykyisen ajatustapamme trivialiteetit”, saksalainen valittaa.⁴⁵

Kolmikulmainen Place Dauphine Ile de la Cité -saarella oli Brinckmannin mukaan Place des Vosgesin sisar. Saarelle päästään ylittämällä 1604 rakennettu Pont-Neuf-silta. Aukion voimakasta sulkeutuneisuutta Brinckmann piti kuitenkin puutteena, kun kaupunkinäkyvät jäivät kokonaan avautumatta. Hänestä Place Dauphine oli ”primitiivinen”.⁴⁶ Olikohan hänen kärkevä suljettua tilaa koskeva kritiikkinsä suunnattu myös Sitten oppeja vastaan?

MAALAUKSELLISUUS JA MODERNI

Kirjansa luvussa ”Modernit pyrkimykset kaupunkirakentamisessa” Brinckmann antaa tunnustustakin Sitten ideoille. Saksalaisesta tämä oli raikkaasti yksipuolinen romantikko, jonka heikkoutena kuitenkin oli, että tunteellinen eläytyminen ohitti analyytisemmän otteen. Sitten teoria aukion seinämien sulkeutuneisuudesta ja keskustan vapaaksi jättämisestä oli Brinckmannin mukaan osatotuus, jota historialliset tosiasiat eivät aina tukeneet. ”Iskulauseena” se johti harhaan. Arkkitehtina Sitte oli ”eklektikko”, joka yhdisteli teatraalisesti eri tyylikausien rakennuksia kompositioissaan.⁴⁷ ”Sitte puhuu liian usein ’maalauksellisesta kuvavaikeutelmasta’, joka muistuttaa vain kepeää teatteriefektii”, Brinckmann arvostelee. Maalauksellinen käsitteenä seurasi ajan makuvirtoja, mutta arkkitehdin ei ollut syytä mielistellä yleisöään: ”Maalauksellinen kuvavaikutus oli arkkitehtonisen toissijainen rinnakkaisilmiö.”⁴⁸

Brinckmannin mielestä Sitte erehtyy, kun hän vaatii jäljittelemään vanhoja malleja, kun päinvastoin modernit uudet materiaalit edellyttävät uusia ratkaisuja. Myös

Brinckmann korosti, että voimme oppia menneisyydestä, mutta modernia kaupunkia ei kuitenkaan voitu rakentaa jäljittelemällä historiallisia asemakaavoja. Omintakeinen tilatunne, ”ein eigenes Raumgefühl”, on esteetikon mukaan tavoite sekä yksittäisen rakennuksen että urbaanin miljööön suunnittelussa. ”Talot määräävät kadun ja kaupungin fysionomian, ne ovat aines, jolla kaupunkirakennustaide rakentaa ja muotoilee. *Kaupunkien rakentaminen on ryhmien ja tilojen muovailua plastisella talomateriaalilla.*”⁴⁹ Brinckmann vetoaa voimakkaasti veistoksellisen kaupunkirakennustaiteen puolesta.

KAUPUNKIRAKENNUSTAIDE

Staden som konstverk ilmestyi lähes yhdeksänkymmentä vuotta sitten. Kirjan vastaanotto oli myönteinen ja sillä oli välitöntä vaikutusta arkkitehtuurikeskusteluun Suomessa ja Pohjoismaissaakin. ”Varsinkin tämän kirjan osa, jossa seikkaperäisesti kuvaillaan, miten suuren arvon entisaika asetti yhdenmuotoistamisperiaatteelle ja mitä keinoja näiden toteuttamiseksi käytettiin, on etenkin toimivalle arkkitehdille hyvin mielenkiintoinen”, suomalainen aikalaisarkkitehti Birger Brunila korostaa.⁵⁰ Göran Schildtin mukaan Strengellin kirjan arvot puhuttelivat Alvar Aaltoakin ja ne näkyvät esimerkiksi hänen 1920-luvun puolivälin kirjoituksessaan ”Keskisuomalaisen maiseman rakennustaide”.⁵¹ *Staden som konstverk* palveli pitkään myös oheislukemistona Teknillisessä korkeakoulussa, joten lukuisat arkkitehtisukupolvet ovat ammentaneet siitä herätteitä.

Lukukokemuksena *Staden som konstverk* on säilyttänyt raikkauttaan ja ajankohtaisuuttaankin monista rajoituksistaan huolimatta. Teoreettisesti kirja on melko pintapuolinen ja kuvat ovat pieniä ja painoteknisesti vaatimattomia. Strengellin ruotsinkieliset virkerakennelmat ovat usein konstikkaita. Tärkeintä on kuitenkin kirjailijan rakkaus kaupunkirakennustaidetta kohtaan ja hänen psykologinen, eläytyvä tarkas-

telutapansa. Hän haluaa johdattaa lukijan henkilökohtaisesti ihastuttaviin – yksinkertaisiin tai komplisoituihin – historiallisesti muotoutuneisiin kaupunkiympäristöihin. Kirjan keskeisiä kategorioita – ”kaupunki siluettina ja plastisena kokonaisuutena”, ”katu”, ”aukio” ja ”kaupunki taiteellisenä organisma” – Strengell selventää ja syventää lukuisin esimerkein, jotka antavat niille metodista sisältöä. Myös rytmi ja väri ovat tärkeitä kaupunkitilaa määrittäviä tekijöitä Strengellin visuaalisessa ja musikaalisessakin tarkastelussa. Hän arvosti kaupunkitilan esteettistä yhtenäisyyttä samalla kun kehoitti välttämään monotonisuutta. Ja tässä hän vetosi ranskalaisen 1700-luvun teoreetikon Laugier'n esimerkkiin. Yhtenäisyys oli mahdollista saavuttaa samuuden ja toiston kautta, mutta mielenkiintoisemmin se syntyi korkeammalla tasolla vastakohtien rinnastuksina. Sellainen oli erityisesti barokki-arkkitehtuurille tunnusomaista.

Kaupunki ei ollut Strengellille sosiologinen tutkimusongelma vaan esteettinen

ja taiteellinen haaste. Brinckmannin ”tilatunne” oli myös hänen lähtökohtansa arvioida ja selittää kaupunkitilan – oli sitten kyse gotiikasta, renessanssista tai barokista – psykofyysistä ja esteettistä luonnetta. Strengelliä ohjasivat hänen omat tuntemuksensa ja elämyksensä, mutta ne perustuvat milloin milloinkin mielikuvituksen, eläytymiseen kirjallisuuden ja kuvien äärellä. Pohjakaava, siluetti, pinnat, rakenus- ja tilamassat olivat välineitä sekä kaupunkitilan että tilatunteen jäsentämiseksi. Strengell:

Kaupunkirakennustaide ei ole *asema-kaavataidetta*, kaikkein vähimmän kaksiuolotteista *ajattelua* – paperilla. Se on kolmiuolotteista taidetta, *tilataidetta*, ja se edellyttää sekä *tunnetta* että *älyä*. Kaupunkirakennustaiteilija ei työskentele piirustuspöydän ääressä, vaan – rakennus- ja tilamassoilla – ulkona lakeuksilla. Kaupunkiasemakaavataide on vain ensiaskel kaupunkirakennustaiteeseen; nämä kaksi käsitettä eivät ole samat.⁵²

viitteet

1. Schildt, Göran: *Valkoinen pöytä. Alvar Aalton nuoruus ja taiteelliset perusideat*, suom. Raija Mattila, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki, 1982, 244.
2. Strengell, Gustaf: *Kaupunki taideluomana. Silmäys historialliseen kaupunkirakennustaiteeseen*, suomentanut Salme Setälä, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki, 1923, 7.
3. Sarje, Kimmo: Gustaf Strengell, *Suomen kansallisbiografia* 9, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007, 348–350. Sarje, Kimmo: Gustaf Strengell (1878–1937), Numeron taitelijaj, *Tiede&Eidistys* 3, 2002. Sarje, Kimmo: Gustaf Strengell and Nordic Modernism, *The Nordic Journal of Aesthetics* n. 35, 2008, 93–120.
4. Frosterus, Sigurd & Strengell, Gustaf: *Arkitektur en stridskrift våra motståndare tillägnad af Gustaf Strengell och Sigurd Frosterus*, Euterpes Förlag, Helsingfors, 1904. Ks. Sarje, Kimmo: *Sigurd Frosteruksen modernin käsite. Arkkitehtuuri ja maailmankatsomus*, Dimensio 3, Valtion taidemuseon tieteellinen sarja, Helsinki, 2000, 214–227.
5. Kiitän professori Kimmo Lapintietä tästä arvokkaasta huomautuksesta. Strengell, Gustaf: Stadsplanskonst. En historisk översikt, Eliel Saarinen: *Munksnäs-Haga och Stor-Helsingfors. Stadsplansstudier och förslag*, M. G. Stenius Förlag, Helsingfors, 1915. Strengell, Gustaf: Helsingfors innan det blev storstad, Eliel Saarinen: *Munksnäs-Haga och Stor-Helsingfors. Stadsplansstudier och förslag*, M. G. Stenius förlag, Helsingfors, 1915.
6. Strengell 1923, 112 & 115–116. Strengell, Gustaf: *Staden som konstverk. En inblick i historisk stadsbyggnadskonst*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 1922, 105 & 109: ... ”Innan den nu rådande, enligheten sönderfrätande individualismen, för att ej säga anarkismen, på stadsbyggandets område blivit övervunnen, kan en stadsbyggnadskonst av högre värde icke väntas uppblomma. [...] Under de senaste åren har man allt allmänare, och på allt flere håll, begynt inse, att det är ett reformarbete framför allt måste taga vid. Om enhetlighet och samhörighet åter skola fås att utmärka stadsbilden, måste den enskilda fasaden upphöra att vara det enskilda husets ’individuella ansikte’, den måste underkasta

- sig tvånget av hänsyn för det hela och anspråkslöst uppgå i denna helhet.”
7. Saarinen, Eliel: Munkkiniemi-Haaga, Eliel Saarinen: *Munkkiniemi-Haaga ja Suur-Helsinki. Tutkimuksia ja ehdotuksia kapunkijärjestylyn alalta*, Oskeyhtiö M. G. Stenius, Helsinki, 1915, 101–102.
 8. Strengell 1923, 237.
 9. Strengell 1923, 235–236.
 10. Strengell, Gustaf: *Missä aiotte asua? Sananen kaikille niille, jotka kärsivät asunnonkurjuutta pääkaupungissa*, Helsinki, 1910. Ks. myös Sarje, Kimmo: Gustaf Strengell kokeilijana ja näkijänä, *Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana*, Risto Pitkänen toim., Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 90, Jyväskylän yliopisto, 2007.
 11. Strengell 1923, 9.
 12. Strengell 1923, 232.
 13. Saarinen 1915, 102.
 14. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1981, 41. Benjamin, Walter: Taideteos mekaanisen jäljentämisen aikakaudella, suom. Markku Koski, *Kuvista sanoin*, toim. Martti Lintunen, Suomen valokuvataiteen museon säätiö, 1983, 166.
 15. Strengell 1923, 11–12.
 16. Sitte, Camillo: *Kaupunkirakentamisen taide*, suom. Jarmo Kalanti, Kustantajat Sarmala Oy & Rakennusalan kustantajat RAK, Helsinki, 2001, 5–6.
 17. Strengell, 1929,
 18. Brinckmann, A. E.: *Platz und Monument als künstlerisches Formproblem*, Ernst Wasmuth A.-G., Berlin, 1923, 41.
 19. Brinckmann 1923, 49 & 46.
 20. Sonck, Lars: Modern vandalism: Helsingfors stadsplan, *Finsk Tidskrift* I, 1898, 262–287.
 21. Strengell 1923, 32.
 22. Strengell 1923, 46.
 23. Sitte 2001, 9.
 24. Professori Aino Niskanen on kuitenkin eri mieltä muutoksesta. Hänestä pieniä, eloisia toritiloja suositaan nykyarkkitehtuurissa – Kööpenhamina yhtenä esimerkkinä. Aino Niskasen kirjallinen huomautus 16.9.2010.
 25. Strengell 1923, 173.
 26. Sitte 2001, 36.
 27. Sitte 2001, 31–32.
 28. Sitte 2001, 28.
 29. Sitte 2001, 56 & 59.
 30. Wagner, Otto: *Moderne Architektur*, Verlag von Anton Schroll & Ci, Wien, 1896.
 31. Sitte 2001, 93.
 32. Brinckmann 1923, 208–209.
 33. Brinckmann 1923, 208.
 34. Strengell 1923, 79.
 35. Strengell 1923, 84–85.
 36. Sitte 2001, 85.
 37. Strengell 1923, 234.
 38. Strengell 1923, 60.
 39. Strengell 1923, 61–62 & 137–143.
 40. Strengell 1923, 28.
 41. Brinckmann 1923, 113.
 42. Brinckmann 1923, 114.
 43. Brinckmann 1923, 115–116.
 44. Strengell 1923, 170.
 45. Brinckmann 1923, 122.
 46. Brinckmann 1923, 123.
 47. Brinckmann 1923, 205–206.
 48. Brinckmann 1923, 206.
 49. Brinckmann 1923, 209: ”Die Häuser bestimmen die Physiognomie der Strasse, der Stadt, sie sind das Material, mit dem die Stadtbaukunst baut und gestaltet. *Städte bauen heisst: mit dem plastischen Hausmaterial Gruppen und Räume gestalten!*“
 50. Brunila, Birger: Kirja kaupunkirakennustai-teesta, *Arkkitehti* 2, 1923, 31.
 51. Schildt 1982, 244–245. Schildt, Göran (toim.): *Näin puhui Alvar Aalto*, Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki, 1997, 21–22.
 52. Strengell 1923, 110. Strengell 1922, 103: ”Stadsbyggnadskonst är icke en *plan*konst, minst av allt tvådimensionellt *tänkande* – på pappret. Den är tredimensionell konst, är *rum*konst, förutsätter *känsla* lika väl som *intellect*. Stadsbyggnadskonstnären arbetar icke vid ritbord, utan – med byggnads- och rummassor – ute på fältet. Stads*plan*konst är endast det första steget till stads*byggnad*konst; de två begreppen täcka icke varandra.”