



Jyrki Siukonen

Ensimmäinen

Carl Eneas Sjöstrandin istuva *Porthan*

Tietolipas 281

Jyrki Siukonen

Ensimmäinen

Carl Eneas Sjöstrandin istuva Porthan



Tietolipas 281

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien asiantuntijoiden tarkastama.

SKS:n julkaisujen kokoelma kuuluu Unescon Maailman muisti -rekisteriin.

© 2023 Jyrki Siukonen ja SKS

Sarja-asu: Markus Itkonen

Kannen toteutus: Eija Hukka

Kannen kuva: Daniel Nyblin 1891. Historian kuvakokoelma, Museovirasto. CC BY 4.0.

Taitto: Keski-Suomen Sivu Oy

EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-619-0 (nid.)

ISBN 978-951-858-620-6 (EPUB)

ISBN 978-951-858-621-3 (PDF)

ISSN 0562-6129 (nid.)

ISSN 2670-2584 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/tl.281>

Teos on lisensoitu Creative Commons BY-NC-ND 4.0

International -lisenssillä, ellei toisin mainita.

(<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>)



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa

<https://doi.org/10.21435/tl.281>

tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2023

Sisällys

Lukijalle 7

I Johdanto eli mitä katsotaan? 9

- Tutkimuksen ja taiteen historiat 13
- Monumenttien vuosisata 18
- Patsas, hahmo ja tekijä 20
- Tilaus ja tilaisuus 24

II Antiikin jäljittely 27

- ”Ainoa tie” 29
- Veistoksen olemuksellinen itsenäisyys 35
- Mrs. Jamesonin modernin kuvanveiston salit 40
- Uusklassismi ja uusi aika 47
- Keskustelu puvusta 50
- Napit ja polvihousut 59
- Puhuva asento 64
- Esikuvien perheet 68
- Veistos ja kieli 83

III Taiteen kaupungit 89

- ”Täydellisesti kehittynyt taide-elämä” 93
- Kapakoita ja kapaloita 98
- ”Poikkeuksellinen sensaatio” ja nationalistinen taidepuhe 105
- Rooma – ikuinen ja likainen 110
- Kuvanveiston ylevä kutsu 117
- Vapauden ideaali ja tapojen realismi 122
- Materiaali ja monumentti 127

IV	Kuvanveistäjän työhuoneella	133
	<i>Hosmer: Kuvanveiston prosessi</i>	136
	Ateljee ja vastoinkäymiset	142
	Tulinen spektaakkeli	147
	<i>Howitt: Siegestorin Bavian valaminen</i>	151
	Muotteja ja matkantekoa	154
	”Kaikella asiaankuuluvalla taidolla”	158
	Muuli, hevonen, rautatie, laiva	160
V	Miehet, tuolit ja kritiikki	167
	Kansallismonumentti?	172
	<i>Porthanin taiteellinen arvo</i>	179
	Lähteet ja kirjallisuus	183
	Kirjoittaja	198
	Abstract	199
	Henkilö- ja paikannimihakemisto	200

Lukijalle

Tutustuin viktoriaanisen kuvanveiston tutkijaan Benedict Readiin Leedsin yliopistossa 1990-luvun puolivälissä. Hän esitteli minulle jotain, mitä en osannut arjessa nähdä: 1800-luvun monumentaali-veistosten mykän maailman. Kuten oli tarkoitettu, hämmennyin tajutessani, miten valtavan huomion kohteena nämä teokset olivat aikanaan olleet ja kuinka ne olivat kerran edustaneet alansa uusinta uutta. Kuvataiteilijana monumenttien kulttuurihistoria tietysti kiinnosti minua, mutta sitäkin enemmän huomasin pohtivani niiden maailmaan tulemisen aineellisia ehtoja. Se, miksi jokin on tehty, johti kysymyksiin ”miten” ja ”missä”.

Ensimmäisen yritykseni kuvanveistäjä Sjöstrandin *Porthanin* ymmärtämiseksi kirjoitin Ben Readin muistokirjaan vuonna 2018. Suomen Kulttuurirahaston apuraha Eeva-Liisa Vuoksisen rahastosta neljä vuotta myöhemmin mahdollisti perusteellisemmän tutkimusrupeaman, mistä lämmin kiitos. Sen aikana, keväällä ja kesällä 2022, keskeisiä työpisteitani ovat olleet Roomassa Villa Lante, American Academy in Rome ja Bibliotheca Hertziana, Lontoossa National Art Library, sekä Münchenissä kerrassaan lyömätön Zentralinstitut für Kunstgeschichte. Kotimaassa työtäni ovat koelmillaan siivittäneet muuan muassa Kansallisgallerian arkisto, Kansalliskirjasto, Museovirasto, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto ja Turun museokeskus. Kiitän mielelläni kirjastojen ja arkistojen henkilökuntaa kaikesta, niin nytkin.

Käännökset ovat omiani, ellei muuta mainita. Suomenkielisten aikalaistekstien kieliasun olen säilyttänyt sellaisenaan, ainoastaan w on nyt v. Teoksen lopussa olevasta hakemistosta löytyvät keskeiset paikat sekä historialliset henkilöt elinvuosineen.

I Johdanto eli mitä katsotaan?

Tämän kirjan aiheena on Suomen ensimmäinen julkinen veistos, Turussa vuonna 1864 paljastettu Henrik Gabriel Porthanin muistopatsas, lyhyesti *Porthan*. Miksi? Kysymykselle on perusteensa, sillä yleistä uteliaisuutta patsas on viimeisen sadan vuoden aikana herättänyt vähänlaisesti, akateemista kiinnostustakin pikemmin velvollisuudesta kuin innosta. Minkä takia *Porthanista* nyt on aiheeksi?

Vastaukseni on kolmiosainen. Ensinnäkin siksi, että kuvanveistäjä Carl Eneas Sjöstrandin muovailema patsas on hieno taideteos, joka ansaitsee tulla tarkemmin katsotuksi – tai katsotuksi ylipäänsä. Toisekseen, koska *Porthan* on merkittävä myös osana laajempaa kansainvälistä ilmiötä. Se ilmentää aikakautta, jolloin julkisia veistoksia alettiin eri puolilla maailmaa pystyttää kirjallisuuden ja tieteen edustajille – ei siis enää vain kuninkaille ja sotapäälliköille, mutta ei toisaalta vielä aivan kenelle tahansa, esimerkiksi urheilu-sankareille. Kolmanneksi on syytä avartaa käsitystä siitä, miten Turussa istuva pronssihahmo, joka vaatii usean vuoden mittaisen ja monivaiheisen työrupeaman, on ylipäänsä tehty. Tiivistäen kirjani polttopisteessä ovat siis kolmiulotteinen taideteos, sen mahdollistanut aatemaailman muutos, sekä monumentaaliveistoksen tekemisen arkinen käytäntö ja logistiikka.¹

Lähtöoletukseni on, että Porthanin patsaan tarkastelua on vaikeuttanut ensisijaisesti kaksi asiaa: teoksen tyyli ja kansallinen

1 Keskityn Porthanin figuuriin tietoisena siitä, että monumentin jalusta ja sen reliefit ovat olennainen osa kokonaisuutta. Reliefeistä ks. kirjan viimeinen luku.



”Me saamme pitää itseämme onnellisina, me, jotka seisomme tämän vielä verhotun patsaan ympärillä, että meidän on suotu ensimmäisinä nähdä se. Paljastu siis, sinä taiteilijan luovan hengen muovailema kuva [– –]”, lausui Fredrik Cygnaeus Porthanin patsaan paljastustilaisuudessa Turussa 9.9.1864. Cygnaeus 2009, 348. Valokuvat: J. Reinberg, Vapriikki, Tampere ja Turun museokeskus.

viitekehys. Ensimmäistä voidaan nimittää myös makukysymykseksi. Sjöstrandin veistoksen akateeminen uusklassismi ei enää 1860-luvulla kulkenut taiteellisen kehityksen kärjessä ja patsas oli jo paljastuessaan hieman vanhahtavan oloinen. Myöhemmät vuosikymmenet ovat suosineet toisenlaista taiteellista näkemystä – realistisempaa, ekspressiivisempää, abstraktimpaa, siis periaatteessa kaikkea muuta kuin tätä. Samalla teoksen esteettinen koodisto on hautautunut jonnekin taiteen vuosisataisen uutuudenetsinnän alle. On unohtunut, kuinka *Porthanin* kaltaista veistosta tulisi katsoa.² Kotoperäisyyteen keskittynyt historiankirjoitus on osaltaan vielä kaventanut näkökulmaa. Tutkimuksissa on alkuhetkistä lähtien (Lagus 1878) selostettu monumenttihankeeseen rahankeruuta ja kysytty, kuka ja mikä oli Porthan. Vähemmän on pohdittu niitä puitteita, joissa kuvanveistäjä Sjöstrand teoksensa hahmotti ja valmisti. Pienessä maassa julkisen veistoksen synnyttäminen oli kieltämättä iso ponnistus ja alku laajemmalle suurmiespatsaiden sarjalle, jossa omansa saivat Runeberg, Lönnrot ja muut. Turun patsaan rahoitus kansalaiskeräyksellä olkoon vastakin kunniasosa Suomen kulttuurihistoriaa, mutta itse taideteos nousee paremmin näkyviin vasta kun se sijoitetaan kotimaata avarampaan kehyykseen.³

Porthanin patsas on todellakin kansainvälinen esine. Sen pani alulle Venäjän keisarikunnan luoteisosassa ruotsinkielinen älymys, joka tahtoi ajaa suomalaisen kulttuurin asiaa kunnioittamalla latinaksi kirjoittanutta miestä. Teoksen sai toteuttaakseen tukholmalainen, Kööpenhaminassa ja Münchenissä opintojaan täydentänyt taiteilija. Hän muovaili työn Roomassa italialaisten ammattilaisten

- 2 Asia ei liity pelkästään *Porthanin* tyyliin, vaan myös sen ympärillä vallinneeseen taiteelliseen tyhjiöön. Veistoksen alkuperäistä visuaalista suuruutta voi tavoitella muistuttamalla itselleen, että seuraava vastaava teos nähtiin Suomessa vasta kaksikymmentäyksi vuotta myöhemmin (Runebergin patsas 1885).
- 3 Tarkastelen Sjöstrandin työtä lähinnä pohjoismaisen ja saksalaisen viitekehyyksen kautta. Huomioon lisäksi yhdysvaltalaiset veistäjät Roomassa, koska heidän ja Sjöstrandin työskentelyssä on yhtäläisyyksiä. Uusklassistinen kuvanveisto Englannissa ja Ranskassa tarjoaa myös vertailukohteita, olkoon että ranskalaisen taiteen kohdalla tyylierot ovat jo suurempia kuin yhtäläisyydet.

auttamana ja valatti sen baijerilaisessa valimossa, josta vastaavia teoksia lähti eri puolille Eurooppaa, mutta myös valtameren taakse Yhdysvaltoihin, Kolumbiaan ja Peruun. Kansainvälinen esine *Porthan* on myös tyyliensä vuoksi. Uusklassismin ilmiöt levisivät muotina 1700- ja 1800-luvuilla niillekin seuduille, joilla antiikin kulttuuria ei koskaan nähty. Taiteilijat kehittivät kuvakielen, joka ammensi vanhasta, mutta oli silti uudennainen. Miten tavoittaa tuo sittemmin haihtunut *moderniuden* tuntu? Se ei ole kaikin osin helppoa, sillä painotetusti mieshahmoisia monumentteja on viime vuosikymmeninä tarkasteltu myös julkisen tilan ideologisina epäkohtina ja taiteesta irrallisina virhemerkkeinä, jotka ansaitsevat kadota.⁴ Tähän joukkoon ei Turun *Porthan* sentään kuulu, olkoonkin, että saman aikakauden teoksia on Suomessakin ainakin kerran esitetty poistettaviksi puhtaasti esteettisin perustein.⁵ *Porthanin* ominaislaadun selvittämiseksi tarvitaan uusklassismin paitsi kriittistä myös ymmärtävää katsomista. Sadan vuoden kehityskulku kreikkalaisen veistotaiteen ”luonnollisuuden” ihailusta akateemiseen monumentaalitaiteeseen ja historiallisten henkilöiden kuvaamiseen sisälsi monia kulttuurisia sopimuksia. Se, että herra Porthan istuu, on niistä yksi.

- 4 Vallan ja aatteiden vaihtuessa vanhat monumentit kuuluvat usein symboleihin, joista halutaan eroon. Suomessa poliittisesti motivoituja esityksiä 1800-luvun monumentin vaihtamisesta tai poistamisesta on aikoinaan tehty Senaatintorin Aleksanteri II:n patsaasta, ks. Aittomaa 2017, 216–233. Viime vuosikymmeninä kansainvälistä huomiota on saanut 1800-luvun kolonialistien sekä Amerikan konföderaation historiaan liittyvien monumenttien poistaminen. Vastaavin perustein ”poistettuihin” 1800-luvun patsaisiin voidaan lukea myös ne kaksi, jotka IRA räjäytti irti jalustoiltaan Dublinissa 1970-luvulla, ks. Read 1982, 40.
- 5 Arkkitehti Heikki Siren ehdotti vuonna 1962 apostolien patsaiden poistamista Helsingin Tuomiokirkon katolta, koska ne hänen mukaansa ovat vain Engelin ylevän konseptin sattumanvaraisena koristeellisena painolastina ja ”vieraana, bysanttilaisperäisenä vaikutteena”. Siren 1964, 148.

Tutkimuksen ja taiteen historiat

Suomalaisen kuvanveiston historian uudempi tutkimus painottuu raskaan sarjan osalta uusklassismia tuorempiin töihin. Alan perusteos, Liisa Lindgrenin *Monumentum* (2000), käsittelee 1900-luvun monumentaaliveistoksia ja ohittaa luonnollisesti Carl Eneas Sjöstrandin tutkimuskohteena. Sama koskee Mari Tossavaisen väitöskirjaa *Kuvanveistotyö* (2012), jonka aiheena on Sjöstrandin 1800-luvun lopussa syrjäyttäneen sukupolven edustaja Emil Wikström.⁶ On siis lähdeettä liikkeelle kauempaa. Sjöstrandista löytyy kaksi perinteistä biografista esitystä (Nervander 1900; Tolvanen 1952). Ensimmäinen on artikkeli, jossa taiteilijan tuntenut aikalainen kertoo ikääntyneen ja nuoremmilta jo miltei unohtuneen uranuurtajan työtä. Jälkimmäinen on kirjan mittainen tutkimus, johon lähes kaikki myöhemmät kirjoittajat ovat nojanneet. Siinä taidehistorioitsija rakentaa vanhalle pohjalle, mutta tasapainoilee kohteensa taiteellisen laadun äärellä. Yhtäältä Sjöstrandilla oli ”puhdas ja rehellinen plastillinen käsitys ja synnynnäinen veistokellinen muototaju”, toisaalta hänen muodonkäsittelynsä todetaan olleen kuivakasta ja sommittelun epävarmaa, eikä piirtäminen koskaan ollut erityisen hyvää. Olosuhteet Suomessa eivät myöskään olleet sellaiset, että taiteilija olisi voinut ”aidosti ja riippumattomasti toteuttaa omaa yksinkertaista, miehekästä, sisältä päin luovaa taiteellista käsitystään”⁷ Puhdas, rehellinen, yksinkertainen, miehekäs – näitä laatusanoja en lähde purkamaan, mutta kertoo jotain Sjöstrandin ympärillä leijuvasta pölystä, että uusia näkökulmia ei juuri ole esitetty. Tekijän Kalevala-aiheiset teokset – epäilemättä

6 Kuvanveistoa käsittelee osittain myös Sofia Aittomaa väitöskirjansa artikkeleissa (2013, 2017), joissa aiheina ovat keisarilliset monumentit kuten Turun Akatemia-taloon sijoitettu Aleksanteri I:n kolossaalinen rintakuva (Ivan Martos 1814) ja Senaatintorille pystytetty Aleksanteri II:n patsas (Walter Runeberg 1894). Ks. myös tuoreet elämäkerrat Roomassa Sjöstrandin tavoin työskennelleistä kuvanveistäjistä Erik Cainbergista (Henrik Knif 2015) ja Walter Runebergista (Mia Grönstrand 2021).

7 Tolvanen 1952, 8; 32; 185.

rehelliset – jäävät tässä yhteydessä sivuun, vaikka yhden veistoksen kohdalla saatankin hieman täydentää aiempaa tutkimusta (Erva-maa 1981).

Sjöstrand ei ole kenenkään papereissa suuri lahjakkuus, mutta pääteos *Porthan* on sentään kerran mainittu kauniiksi, sopu-suhtaiseksi ja tyylipuhtaaksi.⁸ Tämä on rohkaisevaa. Enemmän kuin patsaasta on kuitenkin kirjoitettu asioista sen ympärillä. Hankkeen syntyhistoria (Lagus 1878; Matinolli 1963; Viljo 2012) ja ulkoteiteellinen kysymys henkilö Porthanin ulkonäöstä (Wennervirta 1939; Talvio 1982) ovat saaneet omat tutkielmansa. Patsaan jalustan inskriptiot ja symboliikka on myös luettu (Viljo 2012; Kivimäki 2020). Sen sijaan *Porthanin* taidehistoriallinen genealogia ja paikka aikalais-taiteen kentällä on jäänyt vähemmälle tarkastelulle (Nummelin 1974; Siukonen 2018). Sitä aihealuetta lähdän nyt täydentämään ja syventämään. Samalla Sjöstrand-tutkimuksen painopiste siirtyy ensimmäistä kertaa kuvanveistoon eli veistoksen valmistamiseen. Tähän sisällytän käsin tekemisen ja käsitteellisyuden, toisin sanoen kaikki ne aineelliset ja aatteelliset puitteet, joita suuren teoksen toteutus 1800-luvun puolivälissä taiteilijalta edellytti.

Keskittyminen kansalliseen tarinaan on merkinnyt, että *Porthanin* äärellä myös lukemisto on rajautunut suppeasti kotimaisiin lähteisiin ja parhaissa tapauksissa pohjoismaiseen tutkimuskirjallisuuteen. Edellisiin en pysty tuomaan merkittäviä uusia lisä. Monumentin tilanneen Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistoon alkuperäisdokumentteja on aikoinaan tallennettu satunnaisesti, eikä esimerkiksi *Porthanin* pienoismallista ja täysikokoisesta kipsivaloksesta otettuja historiallisia valokuvia enää löydy. Tapahtumien valottaminen päähenkilön kirjallisen jäämistön avulla on sekin vaikeaa. Sjöstrand ei ollut kynäniekka ja säilyneissä kirjeissä on hyvin vähän ympäristön ja taiteellisen työn kuvausta. *Porthania* tehdessä pääasiallisina aiheina ovat vilpittömät kiitokset Suomesta

8 Wennervirta 1939, 172. Veistosta on myös kuvailtu sanoilla ”miehekkään vaatimaton ja yksinkertainen”. Tolvanen 1952, 97. Millainen veistos mahtaisikaan olla tämän vastapari: ”naisellisen vaativa ja monimutkainen”?



Carl Eneas Sjöstrand. Käyntikorttivalokuva, n. 1858. Museovirasto, Historian kuvakokoelma. CC BY 4.0.

saadusta tuesta ja pyynnöt seuraavista rahasuorituksista. Sjöstrandin kihlatulleen Hermenie von Stahlille Münchenistä lähettämät kirjeet saattaisivat kertoa muutakin, mutta niiden olemassaolosta ei näy mitään merkkejä. Monin kohdin ainoaksi lähteeksi jää *Min konstnärsbana*, Sjöstrandin kirjoittama katsaus omaan taiteelliseen uraansa. Kuvauksena elämästä ja työstä se on aivan yhtä niukka kuin kirjeetkin.⁹ Kotimainen lehdistö oli sanavalmiimpi ja seurasi monumenttihankeeseen etenemistä, mutta kuvanveiston kysymysten suhteen myös tämä aineisto tarjoaa vain pari välähdystä.

Porthanin historian tarkempi taustoitus onnistuu ainoastaan tarkastelukulmaa ja aineistoa laajentamalla. Olen löytänyt uusia Sjöstrandiin liittyviä tietoja saksalaisista aikalaislähteistä, mutta olennaisempina pidän niitä 1800-luvulla käytyjä keskusteluja kuvanveiston tyyleistä ja tehtävistä, joiden avulla myös *Porthan* ja sen tekijä voidaan sijoittaa kansalliset rajat ylittäneeseen taidekenttään. Uusklassismin tutkimuksessa on tältä osin tehty tuoreita avauksia. Monet jo kertaalleen unohdetut teokset ovat viime vuosikymmeninä tulleet näkyviksi, kun niiden tekijöitä ja tekemisen ehtoja on katsottu uusista lähtökohdista. Kysymys ”miehekkyydestä” on näistä yksi. Sjöstrand työsti monumenttiaan aikana, jolloin ensimmäiset naiset kouluttautuivat kuvanveistäjiksi, pääsivät toteuttamaan suurimittaisia julkisia teoksia ja myös kirjoittivat kuvanveiston teknisistä ja tyyllillisistä kysymyksistä.¹⁰ Ei ole sattumaa, että lainaan seuraavilla sivuilla pitkiä katkelmia nimenomaan naisten teksteistä, olkoonkin, että Suomessa ensimmäinen nainen julkisen

- 9 Käsikirjoitus on Kansalliskisgallerian arkistossa. Tekstin sisältö julkaistiin taiteilijan 70-vuotispäivän kunniaksi otsikolla ”Carl Eneas Sjöstrand” lehdessä *Lördags-qvällen* N:o 37–40, 1898. Viittaan jälkimmäiseen edempänä: Sjöstrand 1898. Sjöstrandin kirje, jossa hän kuvailee matkaansa Müncheniin (ks. Tolvanen 1952, 62–63) on nähtävästi kadonnut Kansalliskirjaston Topelius-kokoelmasta. Tämä ei ole kuukautta myöhempi kirje Ehrströmille, kuten olettaa Ervamaa 1981, 165, n. 1.
- 10 Edempänä siteerattujen Anna Brownell Jamesonin, Harriet Hosmerin ja Anna Mary Howittin lisäksi kannattaa huomioida muun muassa kirjailija Hannah Farnham Sawyer Lee, jonka teos *Familiar Sketches of Sculpture and Sculptors* (1854) oli yksi ensimmäisiä kuvanveiston historian ja nykyhetken esittelyjä Yhdysvalloissa.

veistosmonumentin tekijänä nähtiin vasta lähes sata vuotta myöhemmin.¹¹ Laajempi konteksti ja alkuperäislähteiden niukkuus tarkoittavat myös sitä, että Sjöstrandin persoona jää toistuvasti taka-alalle ja valokeilaan astuvat hänen kollegansa. Eräät heistä työskentelivät *Porthanin* valmistamisen vuosina jopa Sjöstrandin naapureina. Aikalaisveistäjien (ja edeltäjien) avulla voin hahmottaa toimintaympäristöjä sekä työskentelyolosuhteita ja näin valaista myös sellaisen teoksen syntyä, joka ei ole saanut palstatilaa kansainvälisessä tutkimuskirjallisuudessa. Yksilöhistorian sijaan käsitellen siis taiteen tekemisen kulttuurihistoriaa.

Porthanin yhteydessä on puhuttava lisäksi taidehistoriasta, ja oikeammin taidehistorian aloittamisesta. Uusklassismin syntysanat 1700-luvulla painottuivat nimenomaan kuvanveiston teoksiin ja ovat osa modernin taidehistorian alkua. Uusklassismin ytimeen kuului, että uuteen lähdettiin vahvasti vanhan kautta. 1800-luvun puolivälissä klassismin ”ikuisten” arvojen ristiriita ajan muihin ilmiöihin kasvoi kuitenkin ilmeiseksi. Ylevässä liihottelevan taiteen ilmaisuvoima alkoi hiipua maailmassa, jota leimasivat voimakas teollistuminen ja sen mukanaan tuomat sosiaaliset liikkeet sekä koneistuva ja nopeutuva liikkuminen rautateillä ja höyrylaivoilla. *Porthaniin* tultaessa antiikin ihailun trendi oli jo kadottanut tuoreutensa, mutta yksi asia kuitenkin pysyi: Rooman merkitys uusklassistisen kuvanveiston keskittymänä. Onkin syytä kääntää katse myös ikuiseen kaupunkiin ja sen kansainväliseen taiteilijakoloniaan aikana, jolloin *Porthan* muovailtiin. Pohjoismaisia ja suomalaisia taiteilijoita Roomassa on jo tutkittu varsin kattavasti (mm. Bull 1960; Ritzau & Ascani 1982; Suvikumpu 2009), mutta aineistossa ruotsalainen Sjöstrand jää helposti väliinputoajaksi kansakuntien rajalle. Synnyinmaansa taiteessa hänellä ei ollut mitään asemaa, Suomessa hän ei vielä asunut ja ”taiteilijoiden

11 Ensimmäinen täysimittaisen monumentin toteuttanut nainen lienee Essi Renvall, jonka teos *Kotkan pojat* paljastettiin vuonna 1951. Minna Canthin patsaan ympärillä käytiin 1930-luvulla keskustelua mahdollisesta naisveistäjästä, mutta tuloksetta. Lindgren 2000, 143.

tasavallassa” Roomassa vietetty aika jäi sekini lopulta melko lyhyeksi. Sama aineistojen katkelmallisuus koskee myös Sjöstrandin opintoja ennen Roomaan lähtöä. Tässäkin laajempi kuva kuvanveistäjän toimista ulkomailla täytyy hahmottaa toisten kautta.

Monumenttien vuosisata

Suomen pitkä välimatka Välimeren kulttuureihin teki antiikista aavistuksen hankalan esikuvan, mutta vastaankaan ei voinut mukista, sillä kulttuurin käsitteen määrittely oli isommissa käsissä, ennen muuta saksalaisissa. Viimeistään Johann Wolfgang von Goethen vanavedessä tiedostettiin Italian kulttuurinen painoarvo ja opittiin näkemään Rooman matka välttämättömyytenä ja ansiona. Turun Akatemian professori Henrik Gabriel Porthan suosittelikin keväällä 1801 luennoillaan taiteen raunioiden tutkimista paikan päällä. Näin myös Pohjolassa pidettiin itsestään selvyytenä, että Roomalla oli erityistä merkitystä juuri taiteilijoille.¹² Tästä huolimatta Roomassa nähtiin vain harvoja suomalaisia taiteilijoita, Ruotsin vallan aikana ainoastaan yksi, kuvanveistäjä Erik Cainberg, joka palasi lähes kahdeksan vuoden jälkeen kotiin tyhjin käsin.¹³ Tilanne parani Venäjän vallan alla, lähinnä siksi, että suomalaiset itse saivat kulttuurinsa kasvu-uralle ja perustivat taiteilijoita stipendein tukeneen Taideyhdistyksen. Kuvanveistäjien todellinen Rooman-kausi toteutui kuitenkin vasta 1800-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, jolloin kaupungissa asuivat ja työskentelivät Walter Runeberg, Johannes Takanen, Robert Stigell, Erland Stenberg ja Alina Forsman.¹⁴

Carl Eneas Sjöstrandin Rooman matka vuosina 1859–1861 oli luonteeltaan erilainen kuin edellä mainituilla. Hän ei voinut heittäytyä nauttimaan taiteilijaelämästä, koska joutui heti alusta alkaen keskittymään suuren tilaustyönsä toteutukseen. Taiteilijan

12 Porthan 1966, 222. Suvikumpu 2009, 93; 95–96.

13 Pöykkö 1991, 27–31.

14 Mainituista tiivistetysti Suvikumpu 2009, 69–70; 74–78; 79–81.

saapuessa Roomaan teos oli jo valmiiksi suunniteltu, ikonografisia ratkaisuja ja mittakaavaa myöten päätetty. *Porthan* on Roomassa tehty, mutta ei siellä syntynyt. Kun halutaan ymmärtää niitä keskeisiä esteettisiä ja käytännöllisiä valintoja, jotka *Porthanin* valmistamiseen liittyivät, on katsottava tarkemmin myös Sjöstrandin Münchenissä viettämää opintojaksoa vuosina 1857–1859. Münchenin valossa voidaan pohtia *Porthanin* osuutta uusklassisen kuvanveiston kansainvälisessä historiassa ja sijoittaa Sjöstrand osaksi sitä opettajien ja oppilaiden jatkumoa, joka palautuu Roomassa työskennelleisiin uusklassisiin suuruuksiin Antonio Canovaan ja Bertel Thorvaldseniin.

Porthanin aineellistuminen kävi mahdolliseksi vasta kun oli syntynyt ymmärrys julkisen taiteen merkityksestä ja paikasta. Monumentaaliveistosten lisääntynyt tuotanto eri maissa kytkeytyi kansallisiin aatteisiin, porvarillisen kansalaisyhteiskunnan muotoutumiseen ja uusien julkisten kaupunkitilojen kuten puistojen, promenadien ja aukoiden rakentamiseen.¹⁵ 1800-luku olikin todellinen monumenttien vuosisata: Saksasta löytyi vuonna 1800 kahdeksantoista julkista veistosta, mutta vuonna 1883 niitä oli jo noin kahdeksansataa. Brittiläinen imperiumi pystytti sekin monumentteja ennen näkemättömällä tahdilla – kuvanveistäjille avautuivat mahtavat markkinat. Kun vuosisadan jälkimmäisellä puolella tehdyt monumentit Euroopassa ja Yhdysvalloissa lasketaan yhteen, nousee luku jo useaan tuhanteen.¹⁶ Yhteiskunnallinen kehitys muodostaa taustan ja tarjoaa puitteet, mutta ei yksin riitä vielä kuvaamaan niitä työn muotoja, jotka olivat *Porthanin* toteutumisen ehtona. Siksi on siirrettävä näkökulma taiteilijan työhuoneelle, sen arkisiin materiaalsiin puitteisiin, sitten kuljetusjärjestelyihin ja edelleen valimolle, jossa monumentti sai lopullisen aineellisen

15 Lyhyenä johdantona monumenttien maailmaan ks. Lindgren 2000, 9–13. Vaikka seuraavassa puhutaan vain veistoksista, pitää muistaa, että 1700-luvun lopun katsojien silmissä, kuten filosofi Johann Gottlieb Sulzerilla, monumentin käsitteen piiriin luettiin paljon muitakin fyysisiä objekteja. Berggren 1991, 19–20.

16 Mittag 1972, 287; Droth, Edwards & Hatt 2014, 15; Rodell 2001, 18. On puhuttu jopa ”monumentomaniasta”. Berggren 1999.

hahmonsia. Aineistona myös tässä ovat Sjöstrandin kollegojen aikalauskuvaukset. Tietoa löytyy onneksi runsaasti, sillä *Porthanin* valoi aikansa johtava pronssivalimo.

Veistoshahmona tuolille istutettu professori kuljettaa mukanaan vanhaa kuvallista perimää. Teoksen lähtökohtana ovat antiikin veistoksissa esiintyneet komediakirjailijan attribuutit, joita uusiokäytetään 1700-luvun humanistien kuvauksissa, sittemmin myös tiedemiesten patsaissa. Tätä genealogiaa tutkimalla löytyvät ne teemat ja variaatiot, jotka antavat leimansa myös Sjöstrandin teokselle. Näkyviin nousee lisäksi paljon keskustelua herättänyt ristiriita antiikin ihannoinnin ja nykyajan ilmiöiden välillä, joka huipentui Saksassa niin sanottuun pukukiistaan. Sen vuoksi katse on syytä kohdistaa myös *Porthanin* pienimpiin yksityiskohtiin, aina nappeihin ja napinläpiin asti.

Patsas, hahmo ja tekijä

Turussa on patsas koska sellainen tarvittiin. Tarpeeseen havahduttiin 1850-luvun puolivälissä, hyvin pitkälle yhden miehen, Helsingin yliopiston estetiikan professori Fredrik Cygnaeuksen johdolla.¹⁷ Se, että patsaan hahmona esiintyy puoli vuosisataa aiemmin kuollut Henrik Gabriel Porthan, on taiteellisessa mielessä satunnainen ominaisuus. Alkuperäinen, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokouksessa 16.3.1854 esiin nostettu ajatus koski ainoastaan Porthanin haudalle Turkuun hankittavaa pientä muistokiveä. Tästä kipinänsäanut Cygnaeus kehitti huomattavasti laajakantoisemman ja kunnianhimoisemman suunnitelman.¹⁸ Aloite Porthanin muistamisesta patsaan muodossa tuli ikään kuin annettuna. Kaikilla

17 Cygnaeuksesta ei ole tehty kattavaa elämäkertaa. Katsauksena kirjoitettuun, ks. Lahtinen 2008. Cygnaeuksesta ja kuvataiteesta Pettersson 2008, 139–182.

18 Tolvanen 1952, 11–14. SKS:n piirissä Porthanin nimi oli toki tunnettu ja arvostettu, olihan seuran vuosijuhlan päiväksi aikoinaan valittu nimenomaan hänen kuolinpäivänsä. *Matinolli* 1964, 204; Sulkunen 2004, 27 & 116.



Fredrik Cygnaeus Düsseldorfissa vuonna 1856. Ainoa tunnettu valokuva professorista, jota valokuvatuksi tuleminen inhotti. Museovirasto, Historian kuvakokoelma. CC BY 4.0.

hankkeen toimikuntaan nimetyillä jäsenillä ei kuitenkaan ollut merkkihenkilön todellisesta merkityksestä tavattoman korkeaa käsitystä. J. V. Snellman sanoi asian suoraan:

Mieltämme pahoittaa, että on tässäkin kohden pakko paljastaa eräs harhaluulo. Mikä näet luokaan Porthanin nimeen sen sädekehän? – Saattaa tuntua oudolta, mutta me vastaamme tuohon: eivät suinkaan hänen teoksensa? Suhteellisen harvat henkilöt maassamme edes tietävät mitä Porthan on kirjoittanut. [– –] Meidän tietääksemme hänen toimintansa ei ole milloinkaan kyennyt kohoamaan mihinkään tieteelliseen kokonaisuuteen. Hänelle on hankkinut sekä kunnioitetun että rakastetun nimen vain se perinnäinen vakaumus, että hän on asiaansa rakastanut.¹⁹

Porthanin veistoshahmon perimmäinen tarkoitus ei piillytkään sen esittämässä henkilössä, vaan *patsaisuudessa* yleensä.²⁰ Kun muitakaan merkkihahmoja ei ollut (Runeberg oli edelleen elossa, samoin Lönnrot, joka oli Snellmanin tavoin toimikunnan jäsen) kelpasi Porthan. Kelpasi siksikin, että historiallisena hahmona hänestä ei ollut poliittiseksi kiistakapulaksi fennomanian nostaessa päätään Suomalaisen Kirjallisuuden Seurassa. Kansallisen itsetunnon nostoa ja näkyväksi tekemistä patsaalla toki tavoiteltiin. Cygnaeus, joka oli kiertänyt laajasti Euroopassa vuosina 1843–1847, oli jo nähnyt vastaavia monumentteja, joiden teemana eivät olleet hallitsijat ja suuret sotapäälliköt, vaan kansalliset hengen jättiläiset, merkkimiehet kirjallisuuden ja tieteen saralta. Sellaisen hän halusi nyt myös Suomeen.

On esitetty, että Sjöstrandin *Porthan* olisi yksi varhaisimpia yksityishenkilölle tehtyjä monumentteja Euroopassa.²¹ Asia ei ole

19 Lainaus Klinge 1989, 97–98.

20 Asian voi ilmaista toisinkin, kuten Klinge, joka kirjoittaa ymmärtäneensä asian niin, että Snellmanilla ja Cygnaeuksella oli ”vaikkakin ehkä eri tavoin korostuneena, nähtävästi käsitys monumentin symbolifunktiosta”. em., 101.

21 Berggren 2012, 408. Berggren ei tarkemmin määrittele käsitettä *privatperson*, mutta oletan sen sulkevan pois ainakin hallitsijat, sotapäälliköt, poliitikot, papit ja pyhimykset.

aivan näin, sillä Hendrick de Keyserin pronssiin valettu *Erasmus* paljastettiin Rotterdamissa jo vuonna 1622. Vaikka tarkastelu rajataan pelkästään 1800-luvulla toteutettuihin ulkotilojen monumentteihin, ei Turku sittenkään ehdi eturiviin. Aiemmin patsaan olivat saaneet esimerkiksi *Kopernikus* (Thorvaldsen, Varsova 1830), *Corneille* (d'Angers, Rouen 1834), *Möser* (Drake, Osnabrück 1836), *Schöffler* (Scholl, Gernsheim 1836), *Gutenberg* (Thorvaldsen, Mainz 1837), *Schiller* (Thorvaldsen, Stuttgart 1839), *Dürer* (Rauch, Nürnberg 1840), *Jean Paul* (Schwanthaler, Beyreuth 1841), *Mozart* (Schwanthaler, Salzburg 1842), *Molière* (Seurre, Pariisi 1844), *Goethe* (Schwanthaler, Frankfurt am Main 1844), *Beethoven* (Hähnel, Bonn 1845), *Gluck* (Brugger, München 1848), *Herder* (Schaller, Weimar 1850), *Tegnér* (Qvarnström, Lund 1853), *Westenrieder* (Widmann, München 1854), *Goethe-Schiller* (Rietschel, Weimar 1857), *Berzelius* (Qvarnström, Tukholma 1858), *Wieland* (Gasser, Weimar 1858), *Jenner* (Calder Marshall, Lontoo 1858), *Platen* (Halbig, Ansbach 1858), *von Schmid* (Widmann, Dinkelsbühl 1859), *Thaer* (Rauch & Hagen, Berliini 1860), *Oehlenschläger* (Bissen, Kööpenhamina 1861), *Schiller* (Cauer, Mannheim 1862). Samana vuonna *Porthanin* kanssa paljastettiin vielä *Kant* (Rauch, Königsberg 1864), *Schiller* (Dielmann, Frankfurt 1864) ja *Daubenton* (Godin, Pariisi 1864).

Lista ei ole kattava, mutta antaa käsityksen siitä mahtavasta monumentti-innosta, jonka pohjoisena ilmentymänä Turun teos tilattiin. Sisätiloihin olivat oman veistoksen jo tätä ennen saaneet muun muassa *Voltaire* (Houdon, Pariisi 1778), *Linné* (Byström, Uppsala 1829) ja *Byron* (Thorvaldsen 1831, Cambridge, asetettu esille 1845). Kyseiset kolme ovat merkittäviä myös siksi, että niissä kohdehenkilö esitetään istumassa. Ulkomonumenteista vastaavasti istuvia ovat *Kopernikus*, *Molière*, *Jenner* ja *Oehlenschläger*. Nämä seitsemän erilaista teosta tarjoavat edempänä hyvän vertailupohjan Sjöstrandin *Porthanille*.

Tilaus ja tilaisuus

Fredrik Cygnaeus oli kaikkea muuta kuin kuvanveiston asiantuntija. Lähimpänä aihetta hän lienee liikkunut syksyllä 1845 Roomassa, missä hän laati juhlarunon kaupunkiin palanneelle kuvanveistäjä Fogelbergille.²² Professorin tuntuma taiteeseen oli kiistämättä innostunut, mutta samalla välineellinen ja tietopohjaltaan ohut. Ulkomaisesta opintomatkastakin on huomautettu: ”Eräässä päiväkirjakatkelmassaan hän puhuu myös näkemistään taide-teoksista, mutta hänen huomionsa eivät ilmaise mitään syvempää harrastusta tai tutkimusta.”²³ Aatteellisen projektinsa toteuttajaksi Cygnaeus kuitenkin tarvitsi kuvanveistäjän, ja kotimaassa heitä ei ollut. Ratkaisu löytyi vuonna 1856 Tukholmasta, kun Cygnaeus houkutteli patsastyöhön Suomeen 28-vuotiaan ruotsalaisen Carl Eneas Sjöstrandin. Tämä luotti kultaisiin lupauksiin ja omiin mahdollisuuksiinsa, vaikka monumenttihanketta ei tosiasiaassa ollut vielä olemassa eikä veistäjälläkään ollut kokemusta sellaisen toteuttamisesta.

Sjöstrand oli opiskellut Tukholman taideakatemiassa, jonka taso oli myöhempien arvioiden perusteella heikko.²⁴ Kuvanveiston kannalta akatemian merkittävin opettaja oli Carl Gustaf Qvarnström, joka toteutti juuri Sjöstrandin opiskeluvuosina kaksi julkista veistosta, edellä nimetyt runoilija Tegnérin ja kemisti Berzeliuksen monumentit. Vaikutteita Sjöstrand sai myös aikakauden toisen ruotsalaisen monumentalistin, vuonna 1854 kuolleen Bengt Fogelbergin teoksista. Tämän göötiläisaatteen innoittamat veistokset (*Odin*, *Thor*, *Baldur*) toimivat virikkeinä Sjöstrandin Kalevala-aiheisille töille.²⁵ Opintojaan Sjöstrand täydensi Kööpenhaminassa kuvanveiston professori Herman Wilhelm Bissenin ateljeessa. Tieto

22 Andrenius 1962, 212–215.

23 Cygnaeuksen taidetietämyksestä Pettersson 2008, 143–145, opintomatkasta Öhman 1907, 198–199.

24 Tolvanen 1952, 19–20; Pettersson 2008, 160.

25 Fogelbergin veistoksista ks. Nordenvan 1925, 222–228; Wennberg 1978, 38–40.

tulee Sjöstrandilta itseltään, joten on aavistuksen epäselvää, mitä hän siellä teki.²⁶ Aikakauden tapa kuitenkin oli, että nimenomaan kuvanveistäjät ottivat nuorempia kollegoita työharjoitteluun. Bissen oli itse ollut kannustavan ja avoimuudestaan tunnetun Bertel Thorvaldsenin oppilaana, joten perinteen jatkaminen oli luonnollista.²⁷ Jo tässä vaiheessa Sjöstrand kytkeytyy suoraan pohjoiseurooppalaisen protestanttisen uusklassismin ketjuun, jonka alkupäässä häämötti paavillinen Rooma.

Syksyllä 1857, vietettyään Suomessa vajaan vuoden, Sjöstrand lähti Müncheniin. Miksi juuri sinne? Kaupunki tiedettiin taide-
myönteiseksi, mutta kuvanveistäjän kannalta olennaista oli sen maine monumentaaliveistosten valmistuksen johtavana paikkana. Kun siis Sjöstrandilla oli syytä odottaa luvattun patsastilauksen toteutuvan (sitovan päätöksen SKS teki vasta kesällä 1859),²⁸ oli luonnollista, että hän hakeutui sinne missä suurteosten tekeminen hallittiin. Pronssivalun kannalta Müncheniä parempaa paikkaa ei ollutkaan, kaupungissa olivat monumenttinsa teettäneet myös Sjöstrandin vanhemmat ruotsalaiset kollegat Fogelberg ja Qvarnström.²⁹ Münchenistä Sjöstrand jatkoi vajaan kahden vuoden jälkeen Roomaan. Siellä vuorollaan asuivat ja työskentelivät käytännössä kaikki vuosisadan keskeiset uusklassistisen koulukunnan

26 Sjöstrand 1898, 296. Bissenin vaikutusta pohtii Tolvanen 1952, 31–35.

27 Thorvaldsenin kuten Canovankin avuluaista ja sydämellisestä suhtautumisesta nuoriin kollegoihin todistaa mm. John Gibson, ks. Matthews 1909, 81. Bissen työskenteli Roomassa yli kymmenen vuotta ja mainitaan Thorvaldsenin lempioppilaaksi. Noack 1907, 426. Sjöstrand sai epäilemättä Bisseniltä suosituskirjeen Münchenin taideakatemiaan, missä kuvanveiston professorina oli niin ikään Thorvaldsenin Roomassa tunnetut Max Widmann.

28 Julkisuudessa oli jo vuoden 1856 lopulla kerrottu, että ”Veistokuvan Porthanista on Suomalaisen kirjallisuuden Seura häneltä tilannut”. *Suometar* 19.12.1856, 3. Käytännössä toimituskunnan jäsenet ottivat kuitenkin vasta puolitoista vuotta myöhemmin omiin nimiinsä lainan, jolla hanke saatiin käyntiin. SKS:n kokous 1.6.1859, *SUOMI* 1860, 302. Aiheesta tarkemmin edempänä. En käsittele lainkaan patsashankkeen rahoituksen vaiheita tai siihen liittyntä kansalaistoimintaa. Aihetta ovat selvittäneet kattavasti Lagus 1878, Tolvanen 1952 ja Matinolli 1963, tiivistelmänä Viljo 2012.

29 *Erz-Zeit* 1999, 137.

kuvanveistäjät Euroopasta ja Yhdysvalloista, aikanaan myös Sjöstrandin opettajat Qvarnström ja Bissen sekä Münchenin taideakatemian professori Max Widmann. *Porthanin* fyysinen tekeminen ei tietenkään edellyttänyt Rooman ilmastoa – Sjöstrand olisi voinut muovailla työn paljon pienemmällä vaivalla Münchenissä – mutta koko *kuvanveistäjyyden* käsite vaati sitä. Oli sekä Sjöstrandin että hänen työnsä statuksen kannalta ehdottoman tärkeää päästä Roomaan ja toteuttaa veistos siellä. Opiskeluvuodet ja varhainen ura olivat olleet valmistautumista tähän: Rooma oli sekä palkinto että suurin mahdollinen haaste. Suomalaisen rahoituksen niukkuus teki siitä aiottua lyhyemmän visiitin.

II Antiikin jäljittely

Uusklassismi oli 1700- ja 1800-lukujen kertaustyyli, johon on harvoin palattu, silloinkin lähinnä konservatiivisten arvojen innoittamana.³⁰ Itse käsite syntyi vasta 1880-luvulla, joten tässä tutkittavat taiteilijat ja kirjailijat eivät puhuneet uusklassismista. Tyyliihanteena se jäi länsimaisen kuvataiteen historiaan eräänlaiseksi umpikujaksi, jonne kenties kurkistettiin ohimennen postmodernin lainailun hetkellä, mutta vailla todellista tarmoa. Uusklassismin ajatusta onkin vaikea tavoittaa emotionaalisesti. Kuten useimmat Thorvaldsenin museossa Kööpenhaminassa käyneet voivat todistaa, on haastavaa eläytyä maailmaan, joka vaikuttaa alun alkaen keinotekoiselta ja ajastaan irrotetulta. Taidehistorioitsija Hugh Honour on tiivistänyt olennaisen: ”[–] tuntuu oudolta, että sellaisen äyllisen myllerryksen aikakaudella taide on niin ilmeisen pidättyväistä, viileää ja muodollista, osoittaen vähemmän kiinnostusta inhimilliseen henkeen kuin triviaaliin arkeologiseen täsmällisyyteen.”³¹ Viileää kyllä – ja silti museossa kävijä saattaa hämmentyä Thorvaldsenin suositun reliefin *Yö kantaa lapsiaan Unta ja Kuolemaa* runollisesta voimasta. Kenties juuri tässä pidättyneessä runollisuudessa piilee luontevin tulokulma uusklassismin eetokseen. Roomassa työskennellyt walesiläinen kuvanveistäjä

30 Oma lukunsa on tietysti totalitaaristen valtakoneistojen mieltymys tämän tyylin ”puhtauteen”, erityisesti natsi-Saksassa. Termiä *uusklassismi* on käytetty myös 1920-luvun pohjoismaisesta klassismista puhuttaessa, mutta sen lähtökohtana ei ole suoranainen antiikin jäljittely.

31 Honour 1972, xxi.



**Bertel Thorvaldsen, *Yö kantaa lapsiaan
Unta ja Kuolemaa*, 1815, marmori.**

John Gibson ilmaisi asian seuraavasti, kun häneltä kysyttiin, miksi hän ei lähtenyt mieluummin Lontooseen.

[– –] siellä elämäni kuluisi tehden rintakuvia ja patsaita suurista huroista epäveistoksellisissa vaatteissa. Täällä minua monen muun tavoin työllistävät runolliset aiheet – ne, jotka vaativat korkeinta mielikuvitusta ja suurinta tietoa kauneudesta. Miten usein maanmieheni ovat

huomauttaneet, että Englannissa minusta tulisi rikas mies. Olen aina vastannut, etten tarvitse vaurautta koska tarpeeni tässä maailmassa ovat vähäiset ja suurin onneni on taiteeni opiskelu.³²

Roomassa työuransa tehneet Thorvaldsen ja Gibson – kuten myös Canova ennen heitä – pysyivät ideaaleilleen uskollisina. Tämä ei suinkaan vähentänyt heidän taloudellista menestystään. Mutta Thorvaldsenin museon avautuessa vuonna 1848 ideaalit olivat alkaneet jo horjua ja Gibsonin mainitsemat ”epäveistokselliset” vaatteet lisääntyä. Kuten edempänä nähdään, asusteiden arkinen realismi oli keskeinen pulma, mutta runollisissa aiheissa oli niissäkin omat jäykät kuosinsa. Nuoret taiteilijat Sjöstrandin ikäpolvessa työskentelivät tilanteessa, jossa estetiikka ja akateeminen kuvanveisto edelleen nojasivat antiikin taiteen esikuvallisuuteen eikä tätä taidekeskustelussa vielä kiistetty. Muutokset olivat verkkaisia, sillä kuvataiteen muodoista kuvanveisto oli hitain ja hintavin. Kokeilevuutta ei sanan nykymerkityksessä arvostettu, vaan taiteilijoiden ratkaisut perustuivat vakaaseen harkintaan ja vakiintuneeseen koodistoon. Tätä edellyttivät myös teosten tilaajat. Siksi 1800-luvun uusklassismin veistoksissa taiteilijan laatu näyttäytyi usein hyvin pieninä muunnelmina jo aiemmin nähdystä. Omaperäisyyttä suosivan nykytaiteen ajassa tällaisten erojen havaitseminen kysyy työtä ja totuttelua.

”Ainoa tie”

Nykykatsojan on luovuttava vapaana virtaavan luovuuden ajatuksesta ja eläydyttävä ensimmäiseksi akateemiseen koulutusperinteeseen, joka tarkoitti monivuotista taiteellisen taidon hankkimista ja perustui lähtökohtaisesti kopiointiin.³³ Akatemioiden oppilaille annetut kilpailuaiheet olivat toistuvasti peräisin klassisesta

32 Matthews 1909, 65.

33 Kopioinnista tiivistetysti Suvikumpu 2009, 121–123.

mytologiasta ja edellyttivät myös kirjallisuuden tuntemusta.³⁴ Kun lahjakas mutta kouluja käymätön taideopiskelija Bertel Thorvald-
sen voitti stipendin Roomaan, hänen täytyi ennen matkaan pääsyä
perehtyä kaksi vuotta Kreikan ja Rooman kirjallisuuteen, jotta ei
olisi ollut taiteilijana aivan metsäläinen.³⁵ Samalla kun akatemoissa
harjoitettiin silmää ja kättä, omaksuttiin myös tyylin mukainen
ymmärrys eli tapa hahmottaa nähtyä aivan tietyllä tavalla. Se, että
vallitsevaksi ymmärryksen tavaksi valikoitui ajatus antiikin veis-
tosten mallikkuudesta, on monipolvisempi asia.

Tässä yhteydessä kohdallista olisi katsoa, miten nyt tutkittavan
veistoksen hahmo, professori Henrik Gabriel Porthan luennoi, kun
aiheena oli hänen oman aikansa estetiikka. Kuvataiteen kannalta
se on valitettavan vähän. Porthan aloitti katsauksensa luettelemal-
la kaunotaiteita (musiikki, tanssi, piirustus, maalaus, kaiverrus,
kuvanveisto ja rakennustaide), mutta nykylukijalle syntyy vaiku-
telma, että varsinaisista teoksista hänellä ei ollut mitään sanottavaa.
Estetiikan luentojen yhteydessä kuitenkin vilahtaa kerran nimi
Winckelmann, ja tiedämme, että tämän tekijän maineikkaita kir-
joja oli Porthanin aikana saatavilla Turun akatemian kirjastossa.³⁶
Varsinainen taiteen pohdinta löytyykin estetiikan sijaan *arkeo-
logian* luennoista, joissa Porthan korostaa Winckelmannia seura-
ten antiikin taiteen esikuvallisuutta. Tapa, jolla professori antiikin
kuvanveistoa käsittelee, on kuitenkin luettu pinnalliseksi. Tuntuu
kuin koko taiteen käsite olisi menneisyydestä esiin kaiveltua.³⁷

34 Tolvanen 1952, 16, 21–22.

35 Jameson 1854, 73. Taideakatemian ajatukseen kuului nimenomaan tällaisten
asioiden osaaminen. Pettersson 2008, 159.

36 Porthan 2001, 19. Porthanin laatima kirjastoluettelo sisältää kaksi Winckel-
mannin julkaisua Herculanaeumin kaivauksista, pamfletin *Gedanken über die
Nachahmung der Griechischen Werke in die Mahleren und Bildhauerkunst* sekä
pääteoksen *Geschichte der Kunst des Altertums*. Porthan 1974, 386.

37 Muistiinpanot luennoista vuosina 1796 ja 1801; Porthan 1966, 125–217 ja 219–340.
Luentojen sisällöstä Tamminen 2018, 11–18. Porthanin lähteistä koskien kuvan-
veistoa Jarva 2000, 77–79. Erityisesti arkkitehtuuria koskevien näkemystensä
vuoksi Porthan on nimitetty ensimmäiseksi uusklassismin julkituojaksi maas-
samme. Saarela 1986, 190.

Yhä edelleen on tavallista aloittaa nimenomaan Johann Joachim Winckelmannista, saksalaisesta itseoppineesta antikvaarista, joka vuodesta 1755 alkaen rakensi vuosikymmenessä lähes omin päin pohjan uudelle antiikin ihailulle.³⁸ Eikä pelkästään ihailulle, vaan myös herkistyneelle opiskelulle. Olennaista oli Winckelmannin mukaan yksilön kyky aistia *taidekaunista*; ”se ilmenee ikään kuin ohimenevänä kutinana iholla, jonka oikeata kohtaa ei raapimalla tahdo tavoittaa. Tätä kykyä esiintyy enemmän hyvinmuodostuneilla pojilla kuin muilla [– –]”³⁹ Ei välttämättä kannustava uutinen naisille, joilta taideakatemit pysyivät edelleen suljettuina. Sukupuoltakin ratkaisevampaa oli kuitenkin se ehdoton taiteellinen normi, jonka Winckelmann asetti: ”Ainoa tie, jota kulki tulemme suuriksi, jopa – sikäli kun se on mahdollista – jäljittelemättömiksi, on antiikin jäljittely.”⁴⁰ Viestin toimitti taidemaailmaan omaperäinen yksilö, mutta tämä ei selitä sen saamaa suosiota. Miksi tällaista viestiä kaivattiin 1700-luvun puolivälissä?

Ensinnäkin se oli ehdotus radikaalista suursiivouksesta, joka voidaan palauttaa protestanttisen (periaatteessa kuvakielteen) ja katolisen (kuvamyönteisen) taiteen tunnelmaisun eroihin. Vastauskonpuhdistus oli hyödyntänyt estottomasti visuaalisia erikoistehosteita – manierismin ja barokin jäljiltä taide ja arkkitehtuuri oli turboahdettua. Winckelmannin erityinen syntipukki taiteen kehnoon tilaan olikin barokkiveistäjä Gian Lorenzo Bernini, Pietarinkirkon baldakiinin kierojen pylväiden ja *Pyhän Teresan hurmion* tekijä.⁴¹ Paluu antiikkiin merkitsi paluuta selkeyteen ja

38 Winckelmannista ja hänen ajattelustaan tiivistetysti, ks. Vesa Oittisen johdanto teoksessa Winckelmann 1992; myös Mustakallio 2000.

39 Winckelmann 1992, 187. Suomennos Vesa Oittinen. Winckelmannin homoseksuaalisuuden osuudesta antiikin (mies)patsaiden esteettisessä määrittelyssä, ks. Davis 1998.

40 Winckelmann 1992, 44.

41 Berninin tuotanto sisälsi huomattavan paljon muutakin, mutta tahdon ajatella, että venkuroiden pylväiden lisäksi itsellisen ja ekstaattisen naisen hahmo oli uusklassismille erityisen vastenmielinen. Uusklassismissa suosioon myöhemmin nousivat alastomat, nöyrät ja kahlitut naishahmot, sellaiset kuin Hiram Powersin *The Greek Slave* ja Johannes Takasen *Andromeda*.

yksinkertaisuuteen kaiken pursotuksen ja tehon tavoittelun ja sitä seuranneen rokokoon kepeän sievistelyn keskellä. Se oli myös pakoreitti pois kristillisestä kuvastosta ja aiheistosta, siis keino taiteen puhdistamiseksi ”ei-taiteellisesta”.⁴² Näin ajatellen antiikin jäljittely oli eräänlainen minimalistinen käänne.

Toisekseen viesti saapui otollisella hetkellä, kun käsityksiä antiikin kulttuurista oli arkeologisten löytöjen vuoksi pakko uudelleenarvioida. Winckelmannin luoma perusta taidehistorialliselle tutkimukselle teoksessa *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) oli juuri sitä mitä tarvittiin. Herculaneymin ja Pompeijin kaivaukset olivat vuosisadan sensaatio, mutta kuumeista oli myös Roomassa, missä paavi Pius VI:n aikana (1775–1780) suoritettiin viidessä vuodessa satakolmekymmentä arkeologista kaivausta.⁴³ Piuksen edeltäjä ja Winckelmannin työnantaja, Klemens XIV, oli perustanut Vatikaaniin museon (*Museo Clementino*), jota täydennettiin paitsi arkeologisten kaivausten kautta myös ostamalla keräilijöiltä kokonaisia kokoelmia. Lisääntynyt tavaran määrä edellytti museaalista systematiikkaa ja tarkempaa tyylikausien tutkimista.

Tutkimus tosin paljasti winckelmannilaisen ajatuksen valkoisesta antiikista lähtökohtaisesti vääräksi. Arkeologiset todisteet osoittivat, että kreikkalaiset patsaat olivat aikoinaan olleet maalattuja. Ajatus nostatti kuitenkin paljon ideologista vastustusta ja uusklassisten veistäjien värikokeilut, yhtenä kuuluisimmista John Gibsonin Afrodite eli *Tinted Venus* (1854), saivat ristiriitaisen vastaanoton.⁴⁴ Näin siksi, että vallitsevassa korkeakulttuurissa valkoisuus toimi moraalisenä merkinä, puhtauden värinä, joka salli alaston lihan esittämisen mutta asetti selvät rajat eroottiselle. Kuviteltu historiallinen siirtymä monivärisistä aasialaisista veistoksista kreikkalaiseen valkoisuuteen luettiin myös siirtymäksi villiyyden tilasta sivilisaatioon, toisin sanoen valkoisuus nähtiin todisteena

42 Uskonto sinänsä ei ollut Winckelmannille olennainen asia ja hän oli itse valmis kääntymään katolilaiseksi päästäkseen työssään eteenpäin.

43 Cavina 2004, 1–2.

44 Blühm 1996, 11–26. Gibsonin mielipiteestä, ks. Matthews 1909, 230.

kehittyneemmästä kansasta ja kulttuurista. Kuten Michael Hatt on todennut, pohjimmiltaan siis veistosten valkoisuus oli merkki kulttuurista, joka ymmärsi mitä valkoisuus merkitsee.⁴⁵

Uusklassismin kehityksen kannalta painavaa oli se, että Winckelmannin keskeiset esteettiset argumentit nojasivat kuvanveistoon. Ensimmäisessä kirjoituksessaan *Ajatuksia kreikkalaisten teosten jäljittelystä maalaustaiteessa ja kuvanveistossa* (1755) hän kynäili pitkään jopa veistosten kopioimisen tekniikasta.⁴⁶ Esimerkillisiksi kelpuutettujen antiikin teosten määrä oli kuitenkin suhteellisen pieni ja useimmat niistä olivat Roomassa. Kaanon oli syntynyt ennen Winckelmannin aikaa, ja arvostetuista veistoksista oli jo 1600-luvulla valmistettu kipsikopioita keräilijöiden ja taideakatemioiden tarpeisiin.⁴⁷ Vaikka kipsivaloskokoelmat levittivät ymmärrystä näistä teoksista muihinkin maihin – aikanaan myös Suomeen – oli selvää, että kun kuvanveistäjä todella halusi perehtyä taiteenalaansa hän matkusti Italiaan ja Roomaan.⁴⁸ Siellä taiteilijan oli itse pääteltävä, millä tarkkuudella vanhoja esikuvia kannatti seurata. Vuonna 1817 Roomaan muuttaneen John Gibsonin mielestä tärkeintä oli pysyä uskollisena alkuperäiselle ideaalille:

Kaikki ne modernin ajan nerokkaat miehet, jotka ovat poikenneet kreikkalaisen taiteen periaatteista, eivät ole jättäneet meille suinkaan entisaikojia parempia teoksia vaan paljon kehnompia – heidän virheistään ottakaamme opiksi. Uutuudenhalu tuhoaa puhtaan maun, eivätkä jotkut taiteilijat huoli kauneuden tosista periaatteista pyrkiessään luomaan jotakin uutta ja siten houkuttelemaan tietämättömiä. Uutuus johtaa meidät harhaan, totuus ja täydellisyys opastavat meitä. [– –] Winckelmann on moderni oppaamme kuvanveistossa, mutta yritykset tuottaa jotakin uutta ovat toistuvasti vieneet taiteilijoita pois polulta, jonka Winckelmann on arvokkaimmassa teoksessaan osoittanut.⁴⁹

45 Droth, Edwards & Hatt 2014, 186–187.

46 Winckelmann 1992, 68–76.

47 Söderlind 1999, 13–18.

48 Veistoskopiosta kipsissä sekä muissa materiaaleissa, ks. Haskell & Penny 1981, 79–91; Suvikumpu 2009, 68–69; Schreiter 2010.

49 Matthews 1909, 90–91.

Winckelmannin ohjelmana ei toki ollut yksiviivainen antiikin kopiointi, vaan hän puhui jäljittelystä.⁵⁰ Tässä mielessä antiikki kääntyi ikään kuin tulevaisuudeksi, jossa menneisyys projisoituu esteettisen uusiutumisen malliksi. Taiteen historia toisin sanoen liikkui eteenpäin kertaamalla itseään. Toisaalta sama idealisoitu menneisyys muodosti myös edistyksen esteen ja taakan, *ylittämättömän*, joka saattoi jättää modernin ihmisen pohtimaan ”mitä tässä enää voi tehdä?”⁵¹ Ajatus kreikkalaisen kauneusideaalin ottamisesta kaiken mittatikuksi ja yleiseksi tyyliksi saikin pian osakseen kritiikkiä. Johann Gottfried Herder myönsi antiikin taiteen esikuvallisuuden, mutta tyrnäsi suorasanaisesti sellaisen älyttömän jäljittelijän (*der Antikennarr*) joka haluaa esittää kaiken antiikin asussa:

Ja lopulta meidän oma aikamme, sen rikkaimmat historialliset aiheet ja elävimmät hahmot, koko ainutkertaisen totuuden ja varmuuden tuntu antiikkisoidaan olemattomiin. Jälkimaailma seisoo ja ihmettelee moista teosten ja teoriain kaunosieluisuutta tietämättä keitä me olimme? mitä aikaa me elimme? ja mikä mahtoi tuottaa sen surkean harhan, että me halusimme elää toisessa ajassa, toisen kansan ja toisen taivaan alla, ja siten hylätä tai tarvella koko luonnon taulun ja historian.⁵²

Uusklassistinen kuvanveisto jakautuikin pian kahteen haaraan. Yhtäältä jäljiteltiin antiikin veistosten muotokieltä pysytellen antiikin mytologian aiheissa – esimerkkinä vaikkapa tyylin myöhäiskauteen kuuluva Walter Runebergin *Apollon ja Marsyas* (1874) Helsingin Ateneumissa. Toisaalta kehiteltiin erityisesti kasvavaan muotokuvamonumenttien tarpeeseen nykyaikaisia hahmoja, joiden eleet ja asennot kuitenkin palautuivat antiikin veistoksiin.

50 Uusklassismilla ei ollut täsmälleen määriteltyä ohjelmaa, mutta suhtautuminen ideaaliseen luontoon ja antiikkiin oli keskeistä taiteilijakoulutuksessa, joka 1700-luvun lopussa muotoutui systemaattiseksi akateemiseksi harjoitukseksi. Honour 1972, xxiv.

51 Cavina 2004, 8.

52 Herder 1778, 55–56. Kysymysmerkkien käyttö noudattaa Herderin alkuperäistekstiä.

Jälkimmäisiin lukeutuu myös Sjöstrandin *Porthan*. Periaatteessa sama jako voidaan tehdä luokittelemalla veistosten hahmot alastomiin ja vaatetettuihin. Pitkän 1800-luvun kuluessa uusklassisismi itseensä lisäksi eri tavoin puettuja vaikutteita. Romantiikan ja nousevien kansallisuustunteiden myötä antiikin jumaluudet vaihtuivat esimerkiksi germaanisen historian ja pohjoismaisen taruston sankareihin, viikinkiaiheisiin, Amerikan intiaaneihin (Pocahontas oli erityisen suosittu) ja Kalevalan hahmoihin. Sisällöltään uusklassisismi oppi kaikkiruokaiseksi, hengessään se kuitenkin varjeli vanhaa. Miksi? Sen selittääköön Hegel.

Veistoksen olemuksellinen itsenäisyys

Säilyneiden lähteiden perusteella on vaikea sanoa, miten aktiivisesti kuvanveistäjät Saksassa ja muualla Euroopassa 1800-luvulla keskustelivat vaikutusvaltaisen yliopistoprofessori G. W. F. Hegelin estetiikan luentojen sisällöstä. Välillisesti niiden vaikutus silti tunnettiin. Hegelin tapa jakaa taide kolmeen tyyppiin (symbolinen, klassinen, romanttinen) ja osoittaa näille historiallinen maantieteensä sekä ominainen taidemuotonsa (Intia ja Egypti – arkkitehtuuri; Kreikka – kuvanveisto; kristillinen Eurooppa – maalaus ja musiikki)⁵³ oli ajatusrakennelmana houkutteleva. Sehän tarkoitti, että kuvanveiston asiassa ei todellakaan ollut muita vartenotettavia vaihtoehtoja kuin Kreikka.⁵⁴ Ja mikä olennaista, kyse ei ollut muodosta, vaan *hengestä*. Henki puolestaan oli Hegelin aikana Eurooppa-keskeinen ja valkoihoinen, eikä tunnustanut muiden maanosien tai aikakausien kulttuureita samanarvoisiksi. Hegelin ilmaisu kuvanveiston olemuksesta on kuitenkin syytä lukea, sillä

53 Hegel 2013, 147.

54 Ajan kreikkalaispainotukseen vaikuttivat Parthenonin temppelistä irrotetut ns. Elginin marmorit, joiden katsottiin fragmentteinakin ilmentävän korkeinta henkeä ja jättävän taakseen aiemmin ideaaleina pidetyt kreikkalais-roomalaiset veistokset (Belvederen Apollo, Medicin Venus), ks. Potts 1998.

vaikeaselkoisuudestaan huolimatta se kiteyttää jotain hyvin olennaista uusklassistisen kuvanveiston itseymmärryksestä ja pyrkimyksistä.

Sikäli kuin henkinen sisäisyys – johon arkkitehtuuri kykenee vain viijaamaan – asettuu kuvanveistossa aistittavaan hahmoon ja sen ulkoiseen ainekseen, ja sikäli kuin molemmat osapuolet muovautuvat yhteen *sillä* tavoin, ettei kumpikaan hallitse toista, kuvanveiston perustyyppiä tulee *klassinen taidemuoto*. Siten aistittavaan ei enää jää sellaista ilmaisua, joka ei olisi henkisyiden ilmaisua, ja myös toisin päin: kuvanveistolle ei ole tarjolla sellaista henkistä sisältöä täydelleen esitettäväksi, jota ei ole mahdollista havainnollistaa loppuun asti ruumiillisena hahmona.

[– –] kuvanveistosta on nimittäin sanottava, että siinä ensi kertaa sisäinen ja henkinen ilmenee ikuisessa rauhassaan ja olemuksellisessa itsenäisyydessään. Tätä rauhaa ja ykseyttä itsensä kanssa vastaa vain sellainen ulkoisuus, joka itse pysyy ykseydessä ja rauhassa. Kyse on *abstraktin tilallisuutensa* mukaisesta hahmosta. Kuvanveisto esittää henkeä, joka on itsessään eheä, ei moninaisesti hajaantunut satunnaisuuksien ja intohimojen leikkiin, ja siksi se ei salli myöskään ulkoisuudelle ilmiöiden moninaisuutta vaan pitäytyy vain tähän yhteen puoleen, nimittäin abstraktiin tilallisuuteen kaikkine ulottuvuuksineen.⁵⁵

Oliko antiikin kreikkalaisten kuvanveistäjien ja käsityöläisten tavoitteena todella ”henkisen sisällön esittäminen ruumiillisena hahmona olemuksellisessa itsenäisyydessään” on yksi asia, toinen on se, että Hegelin määritelmä kuvaa osuvasti 1800-luvun uusklassismin veistoshahmojen, myös *Porthanin*, lähtökohtia sekä jännitettä suhteessa nousevaan romantiikkaan ja realismiin. Se painottaa aivan oikein ainetta, tilallisuutta ja muodon ykseyttä – kaikki kuvanveiston perusasioita – ja korostaa ikään kuin tyyliohjeena erontekoa ”intohimojen leikistä”, toisin sanoen vahvistaa

55 Hegel 2013, 141–142. Suomennos Jyri Vuorinen. Hegel ei itse julkaissut 1820-luvun taideteoreettisia luentojaan, vaan teksti perustuu oppilaiden muistiinpanoihin, jotka toimitettiin painoon 1835–1838.

Winckelmannin teesin ”jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus”⁵⁶ vastakohtana barokin holtittomille passioille ja rokokoon kepeydelle sekä uhkaavalle realismin ideaalittomuudelle. Veistotaiteelle annettu tehtävä oli ylipäänsä vaativa. Toisin kuin maalausten, painokuvien, romaanien, runojen ja valokuvien, juuri kuvanveiston odotettiin kuvaavan väliaikaisen sijaan universaalia ja ilmentävän transsendentteja arvoja.⁵⁷

Winckelmannin herättämä valtava kiinnostus antiikin veistoksiin oli jo lisännyt niiden haluttavuutta yläluokan keräilykohteina ja vetänyt myös hieman pölyttyneet kipsivalokset uuteen valoon.⁵⁸ Erityiseen maineeseen nousi Mannheimiin piirustusakatemian perustaneen vaaliruhtinas Karl Theodorin vuonna 1769 avaama Antiikkisali. Hän järjesti isänsä kokoaman mutta varastoon päätyneen kipsijäljennösten kokoelman uudelleen ja ennen kaikkea organisoi niiden esillepanon aivan uudella tavalla. Enää kolmiulotteiset hahmot eivät reunustaneet seinänvieriä, vaan niitä saattoi tutkia kunnolla joka puolelta.⁵⁹ Henkiin herätettyjä veistoskopioita kävivät Mannheimissa vuorollaan ihmettelemässä muun muassa kirjailijat Friedrich Schiller ja Johann Wolfgang Goethe. He kuvailivat kokemuksiaan seuraavasti (ensin Schiller, sitten Goethe):

Tänään koin sanomattoman miellyttävän yllätyksen. Sydämeni on siitä aivan laajentunut. Tunnen itseni jalommaksi ja paremmaksi. Tulen Mannheimin Antiikkisalista. Tänne on erään saksalaisen hallitsijan lämmän taiteenrakkaus hyvällä maulla koonnut kreikkalaiset ja roomalaisen kuvanveistotaiteen hienoimmat muistomerkit pieneksi koosteeksi.

56 Winckelmann 1992, 64.

57 Droth, Edwards & Hatt 2014, 16. Suomessa tätä painotti Fredrik Berndtson vuonna 1845 kirjoituksessaan ”Några ord om Skön Konst”. Hänen mukaansa veistotaiteessa idea asetetaan hahmon kanssa sellaiseen harmoniaan, jonka kautta ”vain yleinen ja pysyvä loistaa henkisyttä vastaavissa muodoissa, mutta satunnainen ja vaihteleva jää pois”. *Morganbladet* 20.10.1845, 2.

58 Antiikin veistosten keräilystä 1700-luvun englantilaisen yläluokan intohimona, ks. Guilding 2014.

59 Vuosina 1769–1803 toimineesta Mannheimin Antiikkisalista ks. Schiering 1981, kipseistä myös Schreiter 2010, 124–126.

Jokaisella paikkakuntalaisella ja vieraalla on rajoittamaton vapaus nauttia tästä antiikin aarteesta [– –]. Jo figuurien esillepano tekee niistä nauttimisen helpommaksi. Itse Lessing, joka kävi täällä, väitti että vierailu tässä Antiikkisalissa tarjoaa taiteen opiskelijalle enemmän etuja kuin pyhiinvaellus Roomaan alkuperäisten luo, missä ne enimmäkseen ovat liian pimeässä, liian korkealla tai piilotettu huonompien töiden sekaan, niin ettei asiantuntija, joka haluaa kiertää niiden ympäri, tuntee ne ja tarkastella niitä useista näkökulmista, pysty sitä kunnolla tekemään.⁶⁰

Mannheimiin saavuttuani kiiruhdin kiihkeän uteliaana näkemään Antiikkisalia, jota kovin ylistettiin. Jo Leipzigin, Winckelmannin ja Lessingin teoksia lukiessani, olin kuullut näistä merkittävistä taideteoksista paljon puhuttavan, mutta nähnyt sitä vähemmän [– –].

Siinä minä seisoin, mitä ihmeellisimpien vaikutelmien alaisena, avarassa, neliskulmaisessa, erinomaisen korkeutensa vuoksi melkein kuutiomaisessa salissa, jota katonrajassa oleva ikkuna ylhäältä hyvin valaisi. Mitä kauneimpia muinaisajan veistoksia oli sijoitettu sekä seinille että myöskin koko lattiapinnalle: veistosten metsä, jonka halki oli kierrellen kuljettava, suuri ihanteellinen kansan yhteisö, jonka lomitse täytyi tungeksia. Kaikki nämä ihanat kuvat voitiin verhoja avaamalla ja sulkemalla asettaa mitä edullisimpaan valaistukseen; sitä paitsi ne olivat alustoillansa liikuteltavissa ja mielin määrin käännettävissä.⁶¹

Mannheimin maineikas ”veistosten metsä”, johon kuuluivat uusklassismin keskeiset idolit (mm. Herkules, Laokoon, Apollo, Niobe, Antinous, Belvederen torso) siirrettiin 1800-luvun alussa Münchenin taideakatemiaan. Täsmälleen samoja kipsijäljennöksiä on siis opiskeluaikoinaan katsellut myös Carl Eneas Sjöstrand. Kaikkialla veistuskopioiden tutkimisen hyödyt eivät kuitenkaan toteutuneet yhtä tasalaatuisina. Lontoon Royal Academy omisti vuonna 1810 peräti kaksisataaviisikymmentä suurta kipsijäljennöstä, mutta kivihiilen saastuttamasta ilmasta ja kynttilöiden noesta tummuneen kipsin toistuva maalaaminen oli tärvellyt niiden linjat ja latistanut

60 Schiller 1962, 101–102. Teksti on kirjoitettu fiktiivisen tanskalaisen matkakirjeen muotoon.

61 Goethe 1925, 81–82. Suomennosta (J. Hollo) on hieman tarkennettu.



Kipsijäljennösten myyntiluettelon teoskuvaus antaa käsityksen siitä, miten paljon painoa laitettiin myös veistosaiheiden tarinallisuudelle: ”Agrippina, puoliksi puettu. Tämä ylevään kreikkalaiseen tyyliin tehty veistos on Winckelmannin mukaan vanhempi Agrippina, Germanicuksen puoliso. Hän on istualtaan, luonnollista kokoa suurempana, pää kumartuneena oikeaan käteen. Hänen kaunis katseensa paljastaa sielun, joka on vajonnut syviin mietteisiin. Koska Agrippina on mielteliäs, voimme päätellä, että taiteilija on esittänyt sankarittaren sillä hetkellä, kun ilmoitus karkotuksesta Pandatarian saarelle annetaan.” Rost 1794.

herkät pinnat. Vuonna 1814 todettiin, etteivät opiskelijat enää kyenneet niitä käsittämään.⁶² Uusien hankkiminen ei onneksi tuottanut ongelmia, sillä Euroopassa oli jo useita valmistajia, jotka lähettivät kipsiveistokset huolellisesti pakattuina minne tahansa. Leipzigissa toiminut Rostin taideliike painatti vuonna 1794 jopa tyylikkäästi kuvitetun luettelon, jonka valikoimasta löytyi kymmenittäin antiikin veistosten kopioita ja uudempien veistosten jäljennöksiä.⁶³

Mrs. Jamesonin modernin kuvanveiston salit

Kipsijäljennökset eivät välittäneet tietoa ainoastaan antiikin veistoksista, vaan niitä valmistettiin myös aikalaisteoksista. Historiallisesti koko *modernin kuvanveiston* käsite kytkeytyy juuri näihin kipseihin.⁶⁴ Ilmaisun varhaisiin käyttäjiin lukeutuva taidehistorioitsija Anna Brownell Jameson esitteli aikakautensa suurimman veistosnäyttelyn teokset vuonna 1854 kirjassaan *A Hand-Book to the Courts of Modern Sculpture*. Mrs. Jameson, kuten hänen tekijänimensä kuului, oli perehtynyt saksalaiseen kulttuuriin ja tunsii uusklassismin aatetaustan ja estetiikan erinomaisesti. Kirja tarvittiin, koska Lontoon suuren teollisuusnäyttelyn rakennus Crystal Palace oli purettu ja pystytetty uudelleen entisestään laajennettuna Sydenhamin esikaupunkiin. Valtaviin näyttelytiloihin rakennettiin kokonainen maailmanhistorian esitys, jossa oli erilliset osastonsa egyptiläisen, kreikkalaisen ja roomalaisen taiteen jäljennöksille, mutta myös keskiajalle, bysantille ja renessanssille. Modernien

62 Hamilton 2014, 124. Mannheimin kipsit oli käsitelty öljyllä, mikä teki niiden pinnoista kestävämpiä sekä valon ja varjon kannalta silmälle mieltäisempiä. Schiering 1981, 259.

63 Rost vakuuttaa, että hänen pakkauksissaan tuotteet ovat saapuneet tilaajilleen kaukaisiin maihin kaikki ehjinä. Rost 1794, 17. Rostin liiketoiminnasta, ks. Schreiter 2010. Jo sata vuotta aiemmin oli Pariisissa painettu kipsikopioiden hinnasto, minkä pohjalta kopioita tilattiin mm. Tukholmaan. Nikula 1974, 92–93.

64 Kuvanveiston kohdalla moderni on taidehistoriallisesti liitetty myöhempään aikaan, esimerkiksi Auguste Rodinin teoksiin. Käsitehistoriallisesti tilanne on kuitenkin toinen.



Veistosten ja reliefien kipsikopioita odottamassa ripustusta, Crystal Palace, Sydenham. Valokuva: Philip Delamotte 1854. Wellcome Library, Lontoo.

veistosten kipsikopiot muodostivat oman lähes kolmensadan teoksen kokonaisuutensa. Mukaan oli saatu 1800-luvun ensimmäisten vuosikymmenten suurimpia nimiä isoilla kokoelmilla: Antonio Canova (18 teosta), Bertel Thorvaldsen (36), Ludwig Schwanthaler (13), Christian Daniel Rauch (24) ja John Gibson (17). Saksalaisten veistäjien rintama ylipäänsä oli vahva ja jätti varjoonsa ranskalaiset ja italialaiset. Amerikkalaisista oli mukana vain muutamalla teoksella esittäytynyt Thomas Crawford. Taidehistorioitsija Alex Potts on tulkinut, että tämä Lontooseen hankittu uusien brittiläisten ja eurooppalaisten veistosten kipsivaloskokoelma toimi käytännössä urauurtavana modernin kuvanveiston museona.⁶⁵

65 Potts 2021, 224.



Ei sovelias kuvanveiston aiheeksi – näyttelijä Charlotte Cushman esittää Meg Merriliesin hahmoa. Valokuva: Mathew Brady, n. 1850. Library of Congress, Brady-Hardy Photographic Collection.

Kannattaakin hetken tarkastella opaskirjaa, jossa Mrs. Jameson selvittää suurelle yleisölle kuvanveiston käsitteistöä ja käytäntöjä. Teos antaa monipuolisen kuvan 1800-luvun puolivälin modernin kuvanveiston maailmasta, jonka sääntöjä myös Sjöstrandin *Port-han* noudattaa. Alastomien hahmojen äärellä korostuu luonnollisesti kysymys siveellisyydestä, mutta vaatetus sinällään ei vielä takaa, että veistos on sovelias ja hyvän maun mukainen. Aiheiden suhteen Jameson kuitenkin kavahtaa kaavamaisuutta ja painottaa runollisen luovuuden merkitystä. Hän aloittaa jakamalla veistokset patsaisiin (seisovat, istuvat tai lepäävät) ja reliefeihin (upotetut, matalat tai korkeat⁶⁶), ja teroittaa sitten lukijoilleen kuvanveiston olennaista eroa maalauksesta; yhtä ei pidä lähteä arvioimaan toisen säännöillä. Kuvanveiston materiaalit eivät ole antiikin ajoista juurikaan muuttuneet, mutta näyttelyn kipsivaloksia katsoessa tulee ymmärtää se, etteivät ne tuota samaa efektiä kuin hienosti työstetty marmori.⁶⁷ Jameson luettelee vielä veistosten kokoluokat – hieman luonnollista kokoa suurempi on *herooinen* ja huomattavasti suurempi *kolossaalinen*, kun taas puolikokoon tai sen alle tehty on *statyetti*. Kolossaalinen saattaa pienennettynä säilyttää sulokkuutensa ja jopa ylevyytensä, mutta alkujaan pieneksi suunniteltua ei useinkaan voi suurentaa kolossaaliseen mittaan, Jameson muistuttaa ja jatkaa:

Edelliset huomautukset koskevat kuvanveistoa yleisesti, olipa aihe tai tyyli mikä tahansa. Siirrymme nyt yksityiskohtaisempaan kritiikkiin.

Kun tutkimme kuvanveistosta, meidän tulee ensin tietää mitä se esittää; kysymme mitä taiteilija on pyrkinyt eteemme asettamaan. *Aiheen* suhteen kuvanveisto on maalaustaidetta paljon rajoitetumpi – seikka, joka meidän tulee huolella pitää mielessä. Useasti kuvanveistos on epämiellyttävä, eikä suinkaan toteutuksen takia, vaan koska sitä ei olisi pitänyt alkuunkaan toteuttaa sen esittäessä sellaista mikä ei lähtökohtaisesti sovellu veistokselliseen käsittelyyn. Tam o'Shanter ja Meg Merrilies ovat omalla tavallaan ihailtavia luomuksia, ja sopivat hyvin

66 Jameson käyttää italialaisia termejä *basso-relievo*, *mezzo-relievo* ja *alto-relievo*.

67 Jameson 1854, 4–5.

maalauksiin, mutta meitä shokeeraa ajatuskin näistä hahmoista pronssissa tai marmorissa.⁶⁸

Kierrellessämme näissä modernin kuvanveiston saleissa meidän tulisi pystyä arvioimaan aihe, suunnitelman asiallisuus suhteessa siihen sekä taiteellinen toteutus. Aihe on *klassinen* silloin kun se on valittu antiikin mytologiasta ja runoudesta. Niinpä Cupido on klassinen aihe, joko käsiteltynä *à l'antique* kreikkalaisella yksinkertaisuudella ja täydellisellä maun puhtaudella (kuten No. 23), tai modernilla näkemyksellä (kuten No. 122). Jotkut kirjoittajat asettavat periaatteeksi sen, että veistosten tulee pysytellä tiukasti kreikkalaisen taiteen jäljittelyssä ja rajoittua samoihin aiheisiin, katsoen kaiken muun olevan harhautumista barbaarisuuteen. Tämä on virhe, joka johtaa formaalisuuteen ja konventionalismiin. Se on taiteen ultra-konservatismia. Kun kuvanveistäjä luontaisen makunsa mukaisesti valitsee klassisia aiheita työstettäväkseen, on hänellä oikeus seurata oman henkensä taipumuksia ja olla asettumatta toisten maun ja hengen rajoihin. Toisaalta on yhtä lailla virhe, ja paljon sivistymättömämpi virhe, kuvitella että kuvanveisto *saa* tehdä kaiken minkä se *voi* tehdä.⁶⁹

Seuraavaksi Jameson pohtii aiheen ja ilmiasun kysymystä. Kuolleen kreikkalaisen uskonnon jumalat saattavat sellaisenaan olla nykyihmiselle täysin mitäänsanomattomia ja vieraita, mutta toisaalta ne edustavat kaikille tuttuja abstrakteja käsitteitä kuten voimaa, kauneutta, rakkautta ja iloa. ”Englantilaiselle farmarille kyntävä renki talonpoikaispaidassa ohjaamassa juhtiaan vakoa pitkin ilmaisee maanviljelyksen ajatuksen. Koulutetuille ihmisille kaikkialla maailmassa saman idean ilmaisee paljon universaalimmassa merkityksessä hyväntahtoinen äidillinen Ceres, joka pitelee vehnälyhdettä. Kumpi on kauniimpi?”⁷⁰ Klassisten aiheiden vastakohtana Jameson mainitsee modernin kuvanveiston *pyhät* aiheet, toisin sanoen

68 Tam o’Shanter ja Meg Merrilies ovat hahmoja skotlantilaisen Robert Burns’in runoista; edellinen on juoppo farmari ja jälkimmäinen mustalainen (*gypsy*).

69 Jameson 1854, 6.

70 em., 7. Tässä kiteytyy klassismin ero pian nousevaan realismiin (ja sosialismiin). ”Koulutetut ihmiset” saavat leipäviljansa ikään kuin jumalten lahjana, rengit hiikoilevat toisaalla.

Raamatun tarinoista poimitut. Pyhissä aiheissa on kuitenkin kovin vähän sellaisia, jotka sallivat esittää hahmon ilman vaatteita tai puoliksi vaatetettuna (Eeva, Daavid paimenena, tuhlaajapoika jne.). Näiden lisäksi on kuitenkin vielä lukuisia runoudesta ja historiasta otettuja aiheita. Edellisiin – ”sillä mitä taide ylipäättään on, jos ei runollista?” – Jameson lukee sellaisia moderneista assosiaatioista lähteviä ja runollisesti käsiteltyjä luomuksia kuten Danten Beatrice, Miltonin Sabrina ja Spenserin Una, jotka kuuluvat *romanttiseen taiteeseen klassisen vastakohtana*.⁷¹

Tämän jälkeen Jameson luo lyhyen katsauksen kuvanveiston historiallisiin tyylikausiiin ja katsoo modernin kuvanveiston alkavan 1600-luvun lopusta, jolloin Euroopassa vallalla oli vielä ranskalainen koulukunta ja Ludvig XIV:n aikakauden ”pompöösi ja fantastinen” tyyli. Muutos tuli, kuten arvata saattaa, 1700-luvun puolivälissä, jolloin myös syntyivät italialainen Antonio Canova ja englantilainen John Flaxman, joilla oli mittaamaton vaikutus moderniin kuvanveistoon: ”Heidän vastaanottoaan olivat pohjustaneet ne kriittiset esseet, jotka kirjoitti Winckelmann, uuden ja puhtaamman maun ja kritiikin perustaja, mitä myöhemmin jatkoivat Lessing ja Goethe.”⁷² Jameson käy läpi vielä Thorvaldsenin merkityksen ja päättää johdantotekstinsä kiinnostavaan yhteenvedoon kuvanveiston kansallisista erityispiirteistä.

Katsoessamme Modernin kuvanveiston saleja emme voi olla hämmästelemättä tiettyjä kansallisia luonteenpiirteitä. Englantilaisessa koulukunnassa, muutamien loistavin poikkeuksin, yleiset virheet ovat negatiivisia – suuren tyylin puute, kekseliäisyyden köyhyys, käsittelystä puuttuva hehku ja pontevuus sekä toteutuksesta uupuva eleganssi. Parhaissa töissä on kuitenkin puhtautta ja tunteen syvyyttä, joka yhdistyy toteutuksen suureen eleganssiin, mistä voimme olla ylpeitä.

Ranskalaisessa koulukunnassa huomiota herättävät kaikki ne ansiot, jotka meiltä eniten puuttuvat, mutta myös taipumus oikukkuuteen,

71 em., 9. Hahmot on otettu kirjoittajien tunnetuista runoelmista: Beatrice (*Jumalainen näytelmä*), Sabrina (*Comus*), Una (*The Fairie Queene*).

72 em., 11.

sensuaalisuuteen, siveettömyyteen, josta oma veistotaiteemme on täysin vapaa. Muistan vuoden 1851 Suuressa Näyttelyssä hämmästelleni, kuten me kaikki, ranskalaisen kuvanveiston ihmeellistä eleganssia, mielikuvi- tusta ja kekseliäisyyttä – sama koski sekä koristepronssien huolellista muotoilua ja pikkutarkkaa toteutusta että isompia esineitä. Mutta me hämmästelimme myös heidän hienoimpien muotoilujensa aistillista he- kumaa ja raivokkuutta – inhimillisiä tunteita ja moraalista myötätuntoa loukattiin joka käänteessä. Ranskalaiselle taiteelle on ilmeistä sensaation nälkä, kuten myös heidän näyttämöllään ja kirjallisuudessaan; nämä kaikki reagoivat toisiinsa.⁷³

Saksalaisessa koulukunnassa huomiomme kiinnittyy voimaan ja runolliseen tunteeseen sekä tyylin suuruuteen, mutta toistuvasti myös liioitteluun sekä sulokkuuden ja tyyneyden puutteeseen.

Saksassa on kaksi kuuluisaa taiteen koulukuntaa. Berliinin koulu, jota johtaa Rauch, on suuntautunut luonnolliseen ja yksilölliseen karakteri- sointiin, loistaen rintakuvissa ja muotokuvaveistoksissa sekä siinä mitä nimitän monumentaaliseksi ja historialliseksi tyyliksi, joskaan rajoittu- matta näihin. Münchenin koulu, jonka johdossa on Schwanthaler, pyrkii enemmän ideaaliseen esitykseen ja mytologisiin ja runollisiin aiheisiin.

Parhaissa italialaisissa esimerkeissä on runsaasti hehkua ja runollista käsittelyä sekä hienostunutta viimeistelyä; Firenzen ja Rooman koulu- kuntien yleisimpiä vikoja ovat pinnallisuus ja maneerisuus. Huomautet- takoon, että Milanon kuvanveistäjät, joiden omaperäisyys ja lahjakkuus ovat korkealla tasolla, ovat tietoisesti siirtyneet romanttiseen ja pitto- reskiin tyyliin.⁷⁴

Kansainvälisessä vertailussa Sjöstrandin *Porthan* täyttää kriteerit mitä tulee veistoksen asentoon, mittakaavan kolossaalisuuteen ja esitystavan tyyneyteen. Ranskalaista eleganssia siitä on turha etsiä, lähempänä se on saksalaista tyyliä. Antiikin vaikutus jää piileväksi, mutta siihen palaamme edempänä.

73 Uusklassismin aikakaudella ranskalainen kuvanveisto todella eroaa etenkin Thorvaldsenin edustamasta pohjoismaisesta/saksalaisesta viileästä tyyli-ihan- teesta. Näiden vertailuna ks. Wennberg 1978, 10–53. Ajan ranskalaisesta kuvan- veistosta Le Normand 1981; West 1998.

74 Jameson 1854, 12–13. Johdantotekstin lisäksi Jameson esittelee kirjassaan eri- tellen kaikki näyttelyn taiteilijat ja heidän teoksensa.

Uusklassismi ja uusi aika

Anna Brownell Jamesonin erittelyt modernin kuvanveiston tyyleistä ja kansallisista koulukunnista olivat mahdollisia siellä, missä oli uusia veistoksia. Vuonna 1854 Suomessa sellaisia oli vain kourallinen, nekin ylhäällä kirkon räystäällä. Käsitteellisesti liikuttiin silti kansainvälisessä valtavrassa: kun Suomessa keskusteltiin taiteesta, vedottiin Winckelmanniin ja Hegeliin. Heitä siteerasivat Nils Abraham Gylden kirjassaan *Betydelsen af den antika konstens studium* (1841) ja Fredrik Berndtson artikkelissaan ”Några ord om Skön Konst” (1845).⁷⁵ Vuosisadan puolivälissä Winckelmannin teoksia mainostivat jo myös Helsingin kirjakauppiat.⁷⁶

Gylden, joka kävi Euroopan matkallaan Münchenissä asti ja näki sinne siirretyt Mannheimin kipsijäljennösten kokoelman, teki aloitteen kipsien hankkimisesta myös Helsinkiin. Hän oli lisäksi yksi vuonna 1846 perustetun Taideyhdistyksen puuhamiehistä.⁷⁷ Suomen ensimmäinen taidenäyttely järjestettiin jo vuotta aiemmin, ja siinä tärkeimpinä teoksina esittäytyivät Pariisin Louvren kipsiverstaalta hankitut Laokoon, Beleveren Apollo ja Versailles'n Diana.⁷⁸ Taiteen kehittäminen oli siis Suomessakin vahvasti kytköksissä uusklassismin aatemaailmaan. Winckelmann oli edelleen pääasiallinen taideteoreettinen viite myös Wilhelm Laguksen maaliskuussa 1860 pitämässä puheessa ”Några ord om skulpturen i patriotismens tjänst”, jonka aikaan Porthanin patsas

75 Gylden 1841, 18–21 et passim.; Berndtson, *Morgonbladet* 23.10.1845, 1–2. Winckelmannin merkitys arkeologialle oli yhtä lailla tiedossa, sillä vuonna 1842 julkaistiin juttu Roomassa vietetystä Winckelmann-juhlasta. *Helsingfors Morgonblad* 17.2.1842, 5–6.

76 Teosta *Winckelmanns Werke* I–II mainostaa J. C. Frenckell & Son. *Morgonbladet* 28.4.1849, 4.

77 Gylden tutustui kokoelmiin myös Berliinissä, Dresdenissä ja Wienissä. Roomaan asti hän ei päässyt, mutta luettelee kaupungin näkemisen arvoiset taideteokset opaskirjojen perusteella. Gylden 1841. Gyldenistä, ks. Ringbom 1986, 48–50; toimista kipsikopioiden hankinnassa myös Klinge 1972, 90–97; taidekäsitteestä Nikula 1974, 98–99; roolista Taideyhdistyksen perustamisessa Pettersson 2005.

78 Nikula 1974, 68.

jo oli työn alla.⁷⁹ Koska lähtökohtana oli kreikkalaisen esikuvan mukainen ”oikea” taide, ei Lagus ulottanut tarkasteluaan suinkaan niihin veistoksiin, joita Suomeen oli saatu. Toisin sanoen hän ei pitänyt vakavan katseen arvoisena suurikokoista tsaari Aleksanteri I:n rintakuvaa (1814) tai edes Nikolainkirkon kattoa reunustavia kahtatoista, mittakaavaltaan monumentaalista apostolien patsasta (1849), joiden esikuvana olivat Bertel Thorvaldsenin Kööpenhaminaan tekemät apostoliveistokset.⁸⁰

Carl Eneas Sjöstrandin osana oli muuttaa tilanne taiteellisemmaksi. Sivistysmaiden etumatkaa pyrittiin kuromaan kiinni tuomalla Suomeen kuvanveiston kulttuuria. Tehtävä oli työläs, sillä aikalaispatsaita paljastettiin sekä Euroopassa että Amerikassa ennennäkemättömään tahtiin. Toisaalta juuri hintavat julkiset monumentit olivat taideteoksina hidasliikkeisiä ja konservatiivisia, eivätkä ne reagoineet erityisen notkeasti maailman muutoksiin. Voi tuntua erityisen kummalliselta tutkia rinnakkain *Porthanin* kaltaista veistosta ja saman aikakauden teoksia kirjallisuuden alalla. Vuonna 1847, jolloin 19-vuotias Sjöstrand aloitti taideopinnot Tukholman kuninkaallisen akatemian alemmalla antiikkiluokalla, julkaistiin Honoré de Balzacin yli 90-osaiseksi kasvaneen *Inhimillisen komedian* uusin kirja (*Pons serkku*) ja Emily Brontën *Humiseva harju*. Vuonna 1857, jolloin Sjöstrand kirjoittautui Münchenin taideakatemiaan täydentämään opintojaan, ilmestyivät Charles Baudelairen runokokoelma *Pahan kukkia* ja Gustave Flaubert’n romaani *Rouva Bovary*. Ja vuonna 1864, kun pronssinen *Porthan* lopulta paljastettiin Turussa, ilmestyivät Jules Vernen *Matka maapallon keskipisteeseen* ja Fjodor Dostojevskin *Kirjoituksia kellarista*. Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä* tuli painosta vihkosina kuusi vuotta myöhemmin, vuonna 1870.

79 Lagus 1878, 10; 12. Taidehistoriaa akateemisena oppialana ei Helsingin yliopistossa vielä ollut. Kaikki edellä mainitut suomalaiset kirjoittajat, myös Cygnaeus, olivat kuvataiteen suhteen itseoppineita. Taidehistorian kehityksestä Suomessa 1800-luvulla, ks. Ringbom 1986.

80 Edellisestä Pöykkö 1971a; Aittomaa 2013. Jälkimmäisistä Pöykkö 1971b, 49–55.

Vaikka hyväksytään se, ettei jokainen edellä lueteltu teos ollut ilmestyessään välitön klassikko, niin *Porthanissa* muotoiltu taiteellinen pyrkimys tuntuu jäävän täysin niistä erilleen. Tyylikauden ja samanaikaisuuden käsitteet osoittautuvat ongelmallisiksi – kuvanveistoa katsoessa on pakko todeta, etteivät ajanjakson sosiaaliset ja kulttuuriset tekijät vaikuta kaikkiin taiteisiin samalla tavalla ja samassa mitassa.⁸¹ Nopeutuvassa maailmassa Hegelin ajatus aikakauden hengen ilmenemisestä *yhdessä* taidemuodossa ei enää tunnu pätevältä. Patsaiden luontevin vertailukohde ei ehkä olekaan tuorein kirjallisuus, vaan toinen hidastuiva alue, jonka puitteisiin veistotaide sijoitettiin: arkkitehtoninen ympäristö.

Arkkitehtuurille olivat 1800-luvulla tyypillisiä konservatiiviset uudistukset, mikä näkyi siirtymänä yhdestä kertaustyylistä toiseen, myöhäisklassisismista uusrenessanssiin. Kaupunkien keskustoissa, missä haluttiin korostaa juhlavia julkisivuja, asuintaloista rakennettiin porvarillistettuja renessanssipalatsia ja museoihin pystytettiin temppeleitä. Esteettinen koodisto nojasi menneeseen myös Sjöstrandin opiskelukaupungissa Münchenissä, josta kuningas Ludwig I oli halunnut luoda kaupungin läpi virtaavan joen kunniaksi ”Isarin Ateenan”. Siellä arkkitehdit ehdottivat *Ruhmeshallen* eli kunniagallerian lähtökohdaksi tuoreempaa tyyliä, ensin uusgotiikkaa, sitten uusrenessanssia. Nämä eivät kuitenkaan kuninkaalle kelvanneet, vaan hän tahtoi nimenomaan kreikkalaisen temppelein.⁸² Ehkä ajatus oli, että gotiikan ja renessanssin estetiikan pohjalle saattoi hyvinkin rakentaa, mutta niillä ei ollut tarjota sellaista kirjallista ja eettistä aineistoa, joka olisi päihittänyt antiikin Kreikan ja Rooman saavutukset. Pitää muistaa, että latinan ja kreikan taito oli edelleen yliopistollisen oppineisuuden pohjana. Uusklassismi oli erityisellä tavalla sivistetty kulttuurimaisema.

81 Janson 1985, 9.

82 Fischer & Heym 2009, 17–37.

Keskustelu puvusta

Porthanin patsaan ensimmäinen luonnos esiteltiin Taideyhdistyksen näyttelyssä Helsingissä keväällä 1857. Sanomalehden mukaan Sjöstrandin muovailema malli oli savesta tehty, luultavasti siis uunissa poltettu terrakotta.⁸³ Yliopiston kirjaston amanuenssi S. G. Elmgren kommentoi sitä seuraavasti:

Porthanin monumentin malli näyttää onnistuneelta, mutta siinä määrin kuin tämmöiset historialliset kuvat, joissa pohjoismaiset vaatteet peittävät kaikki muodot, sitä voivat olla. Niissä voi ainoastaan arvostella asentoa, vapaa tai ei vapaa, ja se on kuitenkin liian vähän; todellisia taideteoksia eivät voi olla muut kuin Kreikkalaiset Jumaluudet, joiden muotoja eivät takit vaivaa ja peittele.⁸⁴

Elmgrenin ajatus vaatteettomuudesta tositaiteen ehtona on yksi keskeisimpiä uusklassismin opinkappaleita. Winckelmann oli sata vuotta aiemmin julkaisemassaan kirjassaan *Ajatuksia kreikkalaisten teosten jäljittelystä maalaustaiteesta ja kuvanveistossa* (1755) verrannut kreikkalaisten ja nykyajan ihmisten vartaloita, luonnollisesti edellisten eduksi, ja todennut, miten ennen kauniin muodon kasvu ei lainkaan kärsinyt ”meidän nykyisen vaateksemme erilaisista puristavista ja ahdistavista osista etenkin kaulassa, vyötäröllä ja säärissä”.⁸⁵ Alastoman, verhoamattoman ruumiin kauneus ilmaisi Winckelmannille kreikkalaisten sielun jaloutta ja ruumiinharjoituksilla hankittua ryhtiä. Johtopäätös

83 *Helsingfors Tidningar* 25.4.1857, 2.

84 Päiväkirjamerkintä 4.4.1857, Elmgren 1939, 250; suomennos Klinge 1989, 96–97. Kyseessä on sama monumentin luonnos, jota SKS:n komitea kävi katsomassa 23.11.1856. Nervander 1900, 372. Joulukuussa 1856 jo tiedettiin yleisesti, että mallissa Porthan esitetään ”sittande”. *Helsingfors Tidningar* 6.12.1856, 1. Sama tieto: ”statyn af Porthan i sittande ställning”. Romoald, *Åbo Underrättelser* 13.1.1857, 2. Luonnos on ilmeisesti kadonnut, eikä sen tarkempaa suhdetta lopulliseen versioon käy arvioiminen.

85 Winckelmann 1992, 47.

on, että entisaikana kauniimpia olivat sekä ihmiset että taide-
luomat.⁸⁶

Asioiden näin ollen ei yllätä, että kuvanveistosta Winckelmannin jälkeen kirjoittanut Johann Gottlieb Herder myös piti vaatteita kuvanveiston ongelmana:

Vaatetus ei sovi kuvanveistoon; vaatteiden verhoama [hahmo] ei näyt-
täydy enää ihmisvartalona vaan puettuna pölkkinä. Vaatteita sellaise-
naan ei voi kuvata, sillä niillä ei ole täyteyttä, ei täyttä pyöreyttä. Me
verhoamme vartalomme ainoastaan välttämättömyyden vuoksi, se on
ikään kuin meitä ympäröivä pilvi, eräänlainen varjo tai harso. Mitä ras-
kaampi se luonnossa on, kätkien vartalon kehittyneisyyden, muodon,
liikkeen ja voiman, sitä enemmän se tuntuu vieraalta ja epäolennaiselta
taakalta. Ja taiteessa vaate, joka on tehty kivistä, pronssista tai puusta
on mitä suurimmassa määrin raskas! Se ei ole varjo, ei harso, ei enää
mikään vaate: se on kivi täynnä kohoumia ja koloja, roikkuva möhkäle.
Sulkekaa silmät ja tunnustelkaa, niin tunnette sen mahdottomuuden.⁸⁷

Tämän mahdottomuuden kanssa olivat kreikkalaiset kuitenkin op-
pineet operoimaan, sillä laskostuvan kankaan esittäminen kuului
Winckelmannin mukaan kuvanveiston keskeisiin keinoihin: ”Sa-
nalla ’poimutus’ eli ’draperia’ tarkoitetaan kaikkea, mitä taide opet-
taa alastonhahmojen peittämisestä ja vaatteiden laskostumisesta.”⁸⁸
Ongelma oli Winckelmannin mukaan siinä, että uudempana aikana
on täytynyt kasata vaatteita päälletysten, monesti raskaitakin, eivät-
kä nämä ole voineet laskostua yhtä hienovaraisesti ja sujuvasti kuin
antiikin kankaat. Kun vielä lisäksi muotiin on tullut uusi, suuria
laskoksia kuvaava maneer, jossa käytetään isoja pintoja, tuloksena
on että ”vaatteet näyttävät jäykiltä ja ikään kuin pelistä leikatuilta.”⁸⁹

Uusklassinen kuvanveistäjä saattoi jättää vaatteet ja kankaat
sikseen niin kauan kuin hän otti aiheensa antiikin taruista ja

86 em., 48–49.

87 Herder 1778, 29–30.

88 Winckelmann 1992, 60.

89 em., 61.



”Vaatteet näyttävät jäykiltä ja ikään kuin pellistä leikatuilta”. Max Widmann, *Schiller*, pronssi 1863, München. Kuva: Jyrki Siukonen 2022.

sankaritarinoista. Aikalaisten kuvaamisessa ja Elmgrenin mainitsemisissa ”historiallisissa kuvissa” alastomuus ei kuitenkaan ollut vaihtoehto. Oli yksi asia esittää idealisoituja hahmoja luonnon-tilassa ja ilmentää tämän kautta eettistä ja esteettistä arvomaailmaa,



Jean-Baptiste Pigalle, *Alaston Voltaire*, marmori 1776. Valokuva: © 2021 Musée du Louvre / Hervé Lewandowski.



Jean-Antoine Houdon, *Voltaire*, kipsi 1778/1781. Valokuva: Los Angeles County Museum of Art, © Museum Associates/LACMA.

kokonaan toinen asia kuvata nahkoineen karvoineen lähimenneisyyden todellisia ihmisiä. Mutta miten kattavasti henkilöhahmot kannatti pukea, kun ideaalina oli antiikin taide? Valistusajan Ranskassa oli keksitty, että kuolevaisesta ihmisestä saattoi muovata rehellisen ja vääristelemättömän kuvan. Ajatuksen kuuluisin ilmentymä, Jean-Baptiste Pigallen *Alaston Voltaire* (1776), onkin nimensä veroinen. Veistoksen kirjailijafilosofi ei ole klassinen heeros, vaan kaljuuntunut mutta kohtuullisen hyväkuntoiselta vaikuttava eläkeläinen; tarkoitus oli ilmeisesti viitata antiikin filosofi Senecaan. Teoksen alastomuus oli kuitenkin puhtaasti taiteellinen konstruktio, jossa kiteytyi uusklassismin kehon politiikka – Voltaire istui kyllä mallina, mutta vaatteet päällä. Alastoman vartalon Pigalle muovasi käyttäen kakkosmalliksi palkattua iäkästä sotaveteraania.⁹⁰ Voltairin ironiantaju riitti siihen, että hän hyväksyi

90 Janson 1985, 33; West 1998, 36–42.

taiteilijan näkemyksen, mutta muita kirjailijoita ja merkkimiehiä esimerkki ei suoranaiseen nudismiin innoittanut. Canova teki alastoman *Napoleonin* (1806), mutta tuskinpa hänkään näki keisaria ilman vaatteita.

Toinen *Voltairein* veistäjä, Jean-Antoine Houdon, jonka teos vuodelta 1781 oli haaste istuvalle humanistihahmolle koko 1800-luvun ajan, ratkaisi ongelman kietomalla kirjailijan tämän kuoleman jälkeen valtavaan epävaatteeseen – ylimitoitettuun kaapuun. Käytännössä Houdon näin vapautti itsensä tyystin kuihtuneen miesvartalon tarkemmalta pohtimiselta, riitti että hän muovasi pään ja kädet ja asetti ne oikeisiin kohtiin kangaslaskosten muodostamaa ”kehoa”. Lopputulos on yksinkertaisuudessaan loistelas. Sivuuun katsova ja kallistettu pää käytännössä muodostaa Houdonin teoksen, muu on toissijaista; kaavun kätkemän asennon jännite ilmaistaan käsien otteilla tuolista. Ratkaisun radikaalisuus alleviivaa hengen voittoa ikääntyvästä ruumiista. Huomionarvoista on sekin, etteivät Pigalle ja Houdon perustaneet Voltaire-tulkintojaan suoraan antiikin veistosten asentoihin. Rohkea lähestymistapa selkeästi erottaa ne useimmista 1800-luvun humanistimonumenteista, joiden jähmeyttä pronssivalu monesti vielä korostaa.

Vaateteksymykseen ottivat sittemmin kantaa myös 1800-luvun alkupuolen saksalaiset filosofit, jo mainittu G. W. F. Hegel ja hänen systeemisä vastustaja, yksityisesti ajatuksiaan julkaissut Arthur Schopenhauer. Luennoillaan Hegel lähti siitä, että alaston, henkisesti täyttynyt ja aistillisesti kaunis vartalo on soveliaain ideaaliseen kuvanveistoon ja draperia on asennon ja liikkeen kannalta vain haitta. Jos toki häveliäisyyskin on huomioitava – alastomuus ei ole nykypäivää – niin silti moderni vaatetus on täysin epätaiteellinen, kuten pelkkä vilkaisu uusiin veistoksiin todistaa. Taiteellisen draperian periaatteen tuli Hegelin mukaan olla sellainen, että sitä käsitellään ikään kuin arkkitehtonisesti, ideaalisissa veistoksissa suosien kreikkalaista vaatetusta. Kuitenkin muotokuvaveistoksissa kysymys modernista vaatetuksesta asettuu Hegelin mukaan toisin. Mikäli muotokuva tehdään omaan aikaansa kuuluvasta henkilöstä, on olennaista, että puku ja muut tykötärpeet otetaan

hänen yksilöllisestä ja todellisesta ympäristöstään. Olisi jopa keino-
tekoista esittää ihminen ideaalisessa asussa, jos tämän heroisuus
rajoittuu kapeasti hänen omaan aikaansa. Modernien vaatteiden
ongelmaksi kuitenkin jää muotien vaihtuvuus. Vuoden tai kahden
takainen kuosi näyttää nyt naurettavalta, päättää Hegel.⁹¹

Filosofisista erimielisyyksistä huolimatta Schopenhauer oli
ideaalisten veistosten osalta täysin samaa mieltä kuin Hegel. Nyky-
aikaisten hahmojen esittämiselle hän ei sen sijaan nähnyt mitään
perusteita:

Tämän aikakauden läpikäyvään mauttomuuteen kuuluu sekin, että suu-
rille miehille pystytetyissä monumenteissa heidät esitetään moderneis-
sa puvuissa. Monumenttiahan ei pystytetä todelliselle vaan *ideaaliselle*
persoonalle, sankarille sellaisenaan, tiettyjen teosten ja tekojen tekijälle,
ei ihmiselle joka kerran köntysteli maailmassa kaikkine luontoomme
liittyvine heikkouksineen ja virheineen. Ja kuten niitä ei tule ihannoida,
niin ei myöskään hänen takkiaa ja housujaan, miten niitä sitten pitikin.
Ideaalisena ihmisenä seisköön hän siellä ihmishahmossa, pelkästään
vanhojen tapaan puettuna, toisin sanoen puolialasti.⁹²

Uusklassismin varsinainen pukukiista (*Der Kostümstreit*), johon
Schopenhauer myös osallistui, oli kehkeytynyt saksankielisessä
maailmassa ja saanut alkunsa Fredrik Suurelle suunnitellus-
ta ratsastajapatsaasta Berliinissä vuonna 1790. Aristokraatit ja
akatemia kannattivat roomalaista asua, sen sijaan porvaristossa
ja taiteilijakunnassa puhuttiin nykyaikaisemman vaatetuksen
puolesta. Pohjimmiltaan väännettiin siitä, tuleeko muistomerkki
ymmärtää ideaalisena kuvauksena vai oman aikansa dokument-
tina. Ratkaisevaa ei ollut klassisistisen estetiikan säännöstö, vaan
sen edustama käsitys ”ajattomasta” ihmisestä ja yhteiskunnasta.⁹³
Muuttumattomuuden ajatus sopi monarkkien maailmaan, mutta
istui entistä huonommin Ranskan vallankumouksen jälkeiseen

91 Hegel 1975, 742–749.

92 Schopenhauer 1947, 473.

93 Weber 2012, 146–147.



Christian Daniel Rauch, *Luonnoksia Goethen patsaaseen*, kipsi 1825. Nationalgalerie, Berliini. Kuva: Simon 1996, 208.

aikaan. Keskustelu patsaan puvusta ei ollut irrallinen makuasia, vaan osa kokonaisuutta, jossa merkitseviä olivat myös henkilön arvoasema, hänen asentonsa ja patsaan sijoituspaikka – kaikki tarkkaan luettuja ja poliittisesti määrittäneitä signaaleja aikana, jona patsaan paljastaminen oli todella suuren luokan mediatapahduma. Julkisessa tilassa ”tositaiteen” ja sen alastomuusihanteen oli väistyttävä ja annettava etusija muistomerkin yhteiskunnallisille funktioille. Patsashahmoille kehittyi oma kielensä ja omat kategoriansa. Se, mikä sopi hallitsijalle, ei käynyt välttämättä runoilijalle. Ajatus roomalaisuudesta kuitenkin houkutti myös jälkimmäisiä.

Fredrik Suuren muovauillut Christian Daniel Rauch teki vuosina 1823–1825 sarjan luonnoksia Frankfurtiin suunniteltua Goethen patsasta varten. Ongelmaksi muodostui jälleen se, että osa patsaan keskeisistä puuhamiehistä oli nykyaikaisemman ilmiäsun kannalla, kun taas toiset (myös runoilija itse) mielivät klassisempaa hahmoa. Kuvanveistäjä yritti miellyttää molempia tahoja ja sai vastaanottaa monenmoisia ohjeita, ensin yhteen suuntaan, sitten toiseen.

Ehdotuksenne koskien vaatetusta, nimittäin se, että rinnastaisitte taiteen sallimalla tavalla mahdollisimman tarkkaan nykyaikaisen asun ja kreikkalaisen, on täysin sopiva: tästä pääsemme yhteisymmärrykseen pikimmiten. Ymmärrän oikein hyvin, että Blüherin patsas, jolle annoitte mitä vapaimman vaatetuksen, sai kiitosta. Tämän vuoksi myös uskon, että Goethen kuva päällystakissa ilman kaulanauhaa näyttäisi miellyttävimmältä, ja minusta tuntuu, mikäli mielikuvitukseni ei petä, että kokonaan kreikkalainen asu olisi liian vieras. Mitä tulee paitaan ja saappaisiin, jotka molemmat vihjaavat, että manttelin alla on nykyaikainen päällystakki, ne mielestäni pitäisi olla.⁹⁴

Se, että hylkäsitte nykyajan vaatteet, ansaitsee kaiken kiitoksen. Mitä tyydyttävää niillä saataisiin, mitä voisi odottaa, vaikka marmoria työstettäisiin kaikella huolella? – Käytän valtioministeri von Goethen omia sanoja: puvun tavoin myös itse veistos vanhenisi muutamassa vuodessa. – Antiikin tyylinen vaatetus, jonka Te rakas ystävä olette malliin valinnut, on epäilemättä paras. Tämän kaltainen kuva käy kaikille menneinä ja tulevana aikoina, ja siksi, kuten jo todettu, lähetetty malli voidaan tässä vaiheessa hyväksyä toteutettavan patsaan perustaksi. Meidän mielestämme täydelliseen muutokseen ei ole tarvetta. Lepäävä jalka on melko hyvä ja pehmentää vasemman käden voimakasta taaksevetoa, sisään vedetty oikea jalka voi puolestaan tulla edemmäs, mikä sallisi draperialle polvien ympärillä laajemmat pinnat ja rauhoittaisi käsivarret.⁹⁵

Pukukiista oli yksi osasy siihen, että monumentti jäi sillä erää toteuttamatta.⁹⁶ Rauchin yritys esittää runoilija antiikin vaatteissa ja paljastaa osia tämän vartalosta johti puoli-ideaaliseen hahmoon, josta kuitenkin puuttui *Alastoman Voltairen* rehellinen ja teeskentelemätön läsnäolo. Oli myös taiteilijoita, joille antiikin esikuvien seuraaminen oli niin vakava asia, ettei teennäisyyttä edes

94 Lainaus Eggers 1878, 311. Blüherin pronssipatsas Berliinissä (1819–1826) esittää marsalkan kietoutuneena suureen toogamaiseen vaippaan, jonka alta pilkottaa koristeellinen univormu.

95 em., 313.

96 Kolmekymmentä vuotta myöhemmin Rauchin antiikkiasuinen ehdotus Goethen ja Schillerin patsaaksi Weimariin hylättiin ja monumentti päätettiin tilata Riet-scheliltä, joka oli ehdottanut aikalaisasusteita. Selbmann 1988, 84–89.



Horatio Greenough, *George Washington*, marmori 1841. Valokuva: National Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington D.C.

tunnistettu ongelmaksi. Harvoin silti yllettiin sellaiselle naurettavuuden rajalle kuin Italiassa työskennelleen amerikkalaisveistäjä Horatio Greenough'n *George Washington* -monumentissa (1841). Siinä Yhdysvaltojen ensimmäinen presidentti istuu Zeus-jumalan kaltaisena alfauroksena ylävartalo paljaana. Kaksitoista tonnia painava teos sai amerikkalaisten leuat loksahamaan, eikä seuraavien

julkisten tilausten kohdalla enää erehdytty lupaamaan monumennin tekijöille vapaita käsiä.

Napit ja polvihousut

Kysymys vaatteista tai niiden puutteesta ei ollut vain taiteilijoiden ongelma, vaan koetteli toistuvasti myös katsojien arvomaailmaa. Amerikkalainen kirjailija Nathaniel Hawthorne on yksi esimerkki 1800-luvun puolivälin esteetistä, joka Italiaan saavuttuaan joutui pohtimaan veistoksellisen puhtauden ja nykyaikaisten vaatekappaleiden ristiriitaa.⁹⁷ Toukokuussa 1858 hän kirjoitti Roomassa muistikirjaansa keskustelusta englantilaisen Anna Brownell Jamesonin kanssa:

Meillä oli kova kiista siitä, sopiiko tämän päivän vaatteiden käyttäminen moderniin kuvanveistoon, ja minä esitin, että joko taiteesta tulee luopua (mikä ehkä olisi parasta) tai sitten tämän ajan ihmiset käyttävät sitä itsensä idealisointiin. [– –] Mrs. Jameson vastusti ehdottomasti nappeja, polvihousuja ja kaikkia muita modernin vaatetuksen kappaleita, ja totta onkin, että ne alentavat marmorin ja tekevät ylevän veistotaiteen täysin mahdottomaksi. Kadotkoon siis taide, josta maailma on saanut kyllikseen, niin kuin on tapahtunut muillekin aiempiin aikoihin kuuluneille asioille.⁹⁸

Taidetta ja nykyajan patsaita katsotaan tässä kärjistetyksi kahdena eri asiana, eikä jälkimmäiselle näy ongelmasta ulospääsyä. Kun Hawthorne kuukautta myöhemmin vieraili maanmiehensä Hiram Powersin työhuoneella Firenzessä, kuvanveistäjä manaili tälle, että hänen oli pakko tehdä Washingtonin patsaalleen takki,

97 Hawthornen Roomassa virinnyt kiinnostus kuvanveistoon näkyy myös hänen viimeisessä romaanissaan *The Marble Faun* (1860), josta on tunnistettavissa useita kaupungissa työskennelleitä amerikkalaisveistäjiä.

98 Hawthorne 1913, 199. Mrs. Jameson ei siis olisi antanut kovin korkeata arvoa Sjöstrandin polvihousuiselle ja runsaasti napitetulle *Porthanille*.

polvihousut ja vapaamuurareiden tunnukset. Hawthorne jäi pohtimaan taiteilijan ongelmaa ja kysyi itseltään, mahtoiko kukaan koskaan nähdä Washingtonia alasti: ”Ajatus tuntuu mahdottomalta. Hänellä ei ollut alastomuutta, joten on kuviteltava hänen syntyneen vaatteet päällä, heti puuteriperuukissa ja arvokkaasti käyttäytyen. Hänen asemansa oli kaikissa olosuhteissa osa hänen luonnettaan ja kuvanveistäjän tehtäväksi jää esittää hänet niin.”⁹⁹ Powersin varsinaisena pulmana Hawthorne piti sitä, että tekijä näytti olevan erityisen mieltynyt alastomuuteen (”tietääkseni yhdelläkään hänen ideaalisella veistoksellaan ei ole riepuaakaan yllä”).

Jos uusklassismin alastomuus, siis taide sinällään, edellytti veistäjältä puhdasmielistä asennetta, niin sama koski myös yleisöä. Oikean katseen hankkimiseen kului oma aikansa. Amerikkalaiset, jotka 1800-luvun puolivälissä osasivat jo ihastella Powersin alastonta naista kahleissa, *The Greek Slave*, olivat oppineet taiteen ymmärtäjiksi häveliäisyyden ja yli-innostuksen ristivedossa.¹⁰⁰ Kun 1800-luvun alussa New Yorkiin hankittiin ensimmäinen kipsivalokokoelma Pariisin Louvresta, oli veistoksiin pian niiden saapumisen jälkeen lisätty viikunanlehdet. Vuonna 1818 kahden Venuksen ympärille piti kuitenkin jo rakentaa aidat, sillä niitä oli säädyttömästi kypälöity. Tositaiteen ideaali asetti nuoren kansakunnan mielenmaltin koetukselle.¹⁰¹

Vaikka vaaka Saksassa jo 1800-luvun ensimmäisellä puoliskolla kallistui nykyaikaisen puvun puolelle, ei antiikkisesta mallista heti kokonaan luovuttu. Italialaissyntyinen Pompeo Marchesi toteutti vuonna 1838 Frankfurtiin istuvan ja toogaan puetun mar-mori-Goethen, toisin sanoen hyödynsi Rauchin luonnosteleman

99 Hawthorne 1913, 273–274.

100 Powersin veistosta esiteltiin Yhdysvalloissa vuodesta 1847 alkaen kiertueella, josta kertyi taiteilijalle lipputuloja yli 25 000 dollaria. Bergstein 1998, 96. Kriitikot ylistivät teosta ja katsoivat sen kuuluvan ”modernin taiteen kaikkein korkeimpaan luokkaan”. Droth, Edwards & Hatt 2014, 246–248.

101 Haskell & Penny 1981, 91. ”Naisten ja lasten suojelemiseksi” lisättyjen viikunanlehtien käytössä ilmeni kulttuurieroja. Esimerkiksi Saksassa ja Tanskassa sellaisia ei veistoksiin laitettu. Söderlind 1999, 28–30.



Pompeo Marchesi, *Goethe*. Marmorinen pienoisveistos, 1842. Tehty vuonna 1838 Frankfurtiin valmistuneen marmorisen monumentin mukaan. Valokuva: Horst Ziegenfusz, © Historisches Museum Frankfurt.



Harriet Hosmer ja saveen muovailtu *Benton*, Rooma, n. 1862. Harriet Goodhue Hosmer Collection, The Schlezinger Library, Radcliffe Institute, Harvard University.



Emma Stebbins, *Horace Mann*, kipsi, Rooma 1861. Emma Stebbins Scrapbook, 1858–1882. Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Hosmerin *Bentonin* tavoin myös Stebbinsin teos oli työn alla samaan aikaan kun Sjöstrand muovaili *Porthania*.

vaihtoehdon. Harriet Hosmerin Roomassa muovailema ja Münchenissä valettu senaattori Thomas Hart Bentonin pronssipatsas puolestaan pystytettiin St. Louisiin vuonna 1868. Hosmer esitti uudisasutuksen käynnistäneen *Homestead Actin* laatijan valtavana toogaan kiedottuna roomalaisena, joka on suunnannut katseensa kohti suurta länttä. Tarkemmin katsoen Bentonin toogan alla on kuitenkin muutakin kuin poliitikon paljasta nahkaa. Hahmon oikea käsi on pujotettu puvun hihaan ja jaloissa hänellä on saappaat – omaperäinen tapa kertoa, että Benton oli ”kahden maailman” asukki.¹⁰² Yhdistämällä vanhaa ja uutta oli vaateasian ratkaissut myös toinen amerikkalaisveistäjä, Emma Stebbins. Roomassa vuonna 1861 muovailtu ja Münchenissä neljä vuotta myöhemmin valettu yleisen koululaitoksen perustajan Horace Mannin patsas Bostonissa on kenties selkein esimerkki roomalaisuuden

102 Culkin 2010, 90–91.

alta nousevasta modernista. Kaulustakkisen Mannin oikea käsi, hartia ja rintamus ovat toogasta vapaita, kaikki muu sen peitossa. Kun vaatekappale tähän tapaan roikotettuna näytti vähintäänkin oudolta, kompromissin tarjosi toogan korvaaminen isolla viitalla, jota saattoi laskostella vapaasti toogan tavoin. Viitta muodostuikin uusklassistisen kuvanveiston loppukauden vakiorekvisiitaksi ja löysi tiensä myös istuvan Porthanin polvelle.

Puhuva asento

Porthanin kuvapatsas nykyisessä muodossansa ei ole meille kaikin puolin oikein mieluinen. Miksikä jalo, ikimuistettava Porthan kuvataan istuallansa? Senkö tähden että hän oli tiedemies, joka istui ja valvoi syvissä ajatuksissa ja mieteissä työtä tehden Suomen hyväksi, tuolillansa pöytänsä ääressä. Vai senkö tähden että Suomen kansa vielä istuu kun muut kansat seisovat omilla jaloillansa? Jompikumpi! Mutta parempi olisi ollut että Porthan seisoi vaskipuvussa Turussa esikuvaksi siinäki Suomen maalle ja kansalle.¹⁰³

Carl Eneas Sjöstrand oli lähettänyt syksyllä 1859 monumenttinsa pienoismallista valokuvan Suomeen ja sen perusteella oli teetetty litografia *Mehiläinen* -lehteen.¹⁰⁴ Kritisoidessaan lehtikuvaa filosofian tohtori Rietrik Polén kytki toisiinsa kaksi asiaa: hahmon asennon ja sen, mitä tuo asento ilmaisee. Vaatteiden tavoin myös tämä liittyi olennaisesti uusklassistisen kuvanveiston esteettisiin perusteisiin. Pystyasennossa nähtiin merkitystä.¹⁰⁵ Syyttä suotta ei Hegel ollut estetiikan luennoillaan analysoinut seisovaa ihmishahmoa:

103 Polén 1860, 87.

104 Kirjeessään Münchenistä 18.8.1859 Sjöstrand lupaa pian lähettää pienoismallista valokuvan. Samassa yhteydessä hän selostaa veistoksen kuvaohjelman. SKS:n kokous 7.12.1859, *SUOMI* 1860, 307–308. Valokuvaa ei löydy SKS:n arkistosta, joten se lienee kadonnut.

105 Penelope Curtis on esittänyt, että vertikaalisuus on lähtökohtaisesti veistoksellisista (*sculptural*) ja esimerkiksi seisovan figuurin asettaminen pylvään päälle, kuten Nelsonin patsas Lontoossa (1840–1843), olisi näin ottaen eräänlaista veistoksellisuuden kahdentamista. Curtis 2017, 2–4.

Seisominen on tahdonalaista, sillä jos lakkaamme seisomista tahtomasta ruumiimme lysähtää ja kaatuu maahan. Tästä syystä pystyasento ilmaisee henkeä, koska tämä maasta nouseminen liittyy aina tahtoon ja siksi henkeen ja sisäiseen elämään; onhan yleisesti tapana sanoa että ”ihminen seisoo omilla jaloillaan” silloin kun hän ei anna tunteidensa, näkemystensä, pyrkimystensä ja tavoitteidensa riippua jostakusta toisesta.¹⁰⁶

Hegel muistutti vielä, että kuvanveistossa asentojen käyttäminen eleinä tulee tehdä varoen. Sisäisen elämän ilmaisu ei saa johtaa siihen, että kehon osat ovat ristiriidassa ruumiin rakenteeseen ja lakeihin, vaan asennon on oltava pakottoman. Pystyasento ei vielä sellaisenaan ole kaunis, vaan kaunis siitä tulee vasta kun se tavoittaa muodon vapauden.¹⁰⁷ Tässä Hegel ei määritellyt normatiivisia sääntöjä, vaan ainoastaan lausui julki sen, minkä taiteilijat jo tiesivät.

Kuvanveistäjät olivat virittyneet ilmaisemaan paljon pienempiä eleitä kuin nykykatsoja tulee ajatelleeksi ja huomanneeksi. Ei ollut lainkaan samantekevää, mihin asentoon hahmo asetettiin tai miten käsien ja pään asento artikuloitiin. Hyvän lähtökohdan aiheeseen tarjoaa 1800-luvun kuvanveiston perustyyppi, seisova puhuja. Roomassa puoli vuosisataa työskennelleen John Gibsonin teos *Sir Robert Peel* (Lontoo, 1853) saattaa hajamielisesti ohitettuna olla vain tavallinen, toogaan kiedottu ja jalustallaan pölytyvä merkkimies. Gibson itse kuvaili veistoksen tekemistä kuitenkin kiinnostavasti kahteenkin otteeseen:

Saatuani tilauksen tutkin sopivaa asentoa miltei liiaksi asti. Mietin yhtä jos toistakin veistosta, tämä käsi ylhäällä ja tuo alhaalla, toinen jalka edessä ja toinen käsivarsi koholla. Halusin keksiä jotakin uutta. Harjoittelen aina itse kaiken mitä muovailen, käyn läpi jokaisen ajattelmani asennon ja pistän patsaani ikään kuin elämään ja liikkumaan. Asetun mieluisimpiin asentoihin ja olen tyytyväinen, kun ne tulevat

106 Hegel 1975, 739.

107 em., 740.

luonnollisesti. Jos joku silloin näkisi minut pitäisi hän minua varmasti hulluna.¹⁰⁸

Iltaisin ollessani yksin huoneessani puin ylle roomalaisen viittani, joka on todella suuri, ja paperirulla kädessäni näyttelin oraattoria, käyden uudelleen ja uudelleen läpi erilaisia liikkeitä. Yhtenä näistä hetkistä, kun pidin rullaa oikeassa kädessäni, iskin sillä vasempaan kämmeneeni, ikään kuin löisin kiinni lain.¹⁰⁹

Gibsonin ”uutuuden” havaitseminen vaatiikin useampien puhujien katsomista. Veistosaihe oli erityisen suosittu Yhdysvalloissa, missä puhujantaito oli ennen laajalle levinnyttä lukutaitoa sekä poliitikon että uskonnollisen julistajan tärkein työkalu; julkiset puheet olivat myös yksi aikansa viihteen muoto.¹¹⁰ Kaiken taustalla oli tietenkin klassinen kreikkalainen ja roomalainen puhetaito, retoriikka, ja siksi myös veistoksissa puhujan hahmo palautui antiikkisiin esikuviiin. Asentojen tutkimisessa auttoi Quintilianuksen kirja *Institutio Oratoria*, jossa roomalainen asianajaja korostaa eleen kytköstä sanottuun ja antaa ohjeita kasvojen ilmeistä, pään, jalkojen ja käsien asennoista sekä toogan asettelusta.¹¹¹ Quintilianuksen keinovalikoimaa sovellettiin yhä 1800-luvun puheoppaissa, mikä puolestaan välittyi aikakauden veistoksiin. Onkin huomautettu, ettei 1800-luvun amerikkalaisten puhujapatsaiden samankaltaisuus johdu veistäjien omaperäisyyden puutteesta, vaan siitä, että puhuja kuvattiin esityksen retorisisessa kohdassa, johon kuului määrätty ele.¹¹² Kyse on toisin sanoen eleiden vakiintuneista ikonografisista merkityksistä. Näitä tarkastelemalla on helppo havaita, miten sellaiset Roomassa 1800-luvun puolivälissä työskennelleet amerikkalaisveistäjät kuten Thomas Crawford ja Emma Stebbins perustavat omat puhujapatsaansa malleihin, jotka ovat peräisin antiikista ja

108 Florentia 1854, 184.

109 Matthews 1909, 101.

110 Crawford 1974, 56.

111 *Institutio Oratoria* 12.3. Quintilian 2001, 85–183.

112 Crawford 1974, 59.



”Roomalainen”, Ludwig Schwanthalerin luonnos Münchenin Glyptoteekin sisätilojen reliefiin, 1825–1830. Kuva: Otten 1970, kuva 124.

Gibsonin kaltaisilta kollegoilta.¹¹³ Vastaavaa lukutarkkuutta on syytä soveltaa myös usklassismin istuviin hahmoihin. Vaikka näille ei löydy samanlaista kirjallista taustaviitettä kuin Quintilianuksen puheopas, on asentojen kuvasto yhtä vanhaa perua.

Esikuvien perheet

Sjöstrandin *Porthanille* on vuosien saatossa nimetty joukko edeltäjiä. Ensimmäinen kuvallinen esitys istuvasta Porthanista – tai pikemminkin istuvasta hahmosta Porthanin tunnuskuvaana – löytyy vuonna 1839 lyödyn muistomitalin takasivulta. Ruotsin akatemian teettämän mitalin suunnittelijaksi tiedetään ruotsalainen kaivertaja Mauritz Frumerie.¹¹⁴ Mitalin takapuolen kuva vaikuttaa kuitenkin aavistuksen kompelöltä ja saattaa olla jonkun apulaisen työtä. Kuvanveiston näkökulmasta on selvää, että keisarilliseksi luonnehdittu hahmo kytkeytyy Christian Daniel Rauchin tekemään ja neljä vuotta aiemmin Münchenissä paljastettuun Baijerin ensimmäisen kuninkaan muistomerkkiin (*Max-Joseph Denkmal*).¹¹⁵ Näyttävä veistos sai paljon kansainvälistä huomiota vaativan pronssivalunsa vuoksi ja tieto siitä levisi painokuvina eri puolille Eurooppaa. Porthanin esittäminen mitalissa istuvana veistoshahmona on siis eräänlainen etiäinen tulevasta monumentista, eikä ole selvää kuka ajatuksen oli keksinyt. Sjöstrandin muovaileman *Porthanin* vaikutteita on etsittävä kuitenkin muualta.

Rolf Nummelin kiinnitti 1970-luvulla huomiota Sjöstrandin Kööpenhaminan-vuosien tutorin Herman Wilhelm Bissenin tekemään ja vuonna 1861 paljastettuun Adam Oehlschlägerin patsaaseen.¹¹⁶ Nummelin ehdotti nimenomaan tätä kirjailijaa ja

113 em., 66–67.

114 Wennervirta 1939, 162 [kirjoittaa nimen virheellisesti Foumerie]. Yksityiskohtaisemmin mitalin syntyhistoriaa on tarkastellut Talvio 1982.

115 Veistoksesta ks. *König Max* 1996.

116 Nummelin 1974.



Ruotsin akatemian vuonna 1839 lyöttämä Porthanin muistomitali, taustapuoli. Kansallismuseo.



Christian Daniel Rauch, *Max-Joseph-Denkmal*, pronssi 1835, München.

Herman Wilhelm Bissen, *Oehlen-schläger*, pronssi 1861, Kööpenhamina. Teos alkuperäisellä paikallaan. Kuva: Rostrup 1945, Vol. I, 331.



Herman Wilhelm Bissen, luonnoksia Oehenschlägerin muistomerkkiin, terrakotta 1845–55. Bissen testaa kuvanveistossa yleiseen tapaan hahmon asentoa myös peilikuvana. Kuva: Christensen 1995, vol. II, 284.



Herman Wilhelm Bissen, A. S. Ørsted, kipsi 1836. Kuva: Rostrup 1945, Vol. I, 165.



Bertel Thorvaldsen, luonnos Goethen patsaaseen, kipsi n. 1839. Kuva: Berner 2005, 86.



Bertel Thorvaldsen, *Nikolaus Kopernikus*, kipsi 1822. Valokuva: Jakob Faurvig, © Thorvaldsens Museum, Kööpenhamina.



Bertel Thorvaldsen, *George Gordon Byron*, kipsi 1831. Valokuva: Jakob Faurvig, © Thorvaldsens Museum, Kööpenhamina.

estetiikan professoria kunnioittavaa veistosta *Porthanin* suorimmaksi esikuvaksi. *Oehlenschläger* on tutkimisen arvoinen, mutta yhden teoksen nimeämisen sijaan on parempi puhua perheyhtäläisyyksistä. Hieman laajemmalla katseella aikakauden julkisista veistoksista näet paljastuu monta vastaavaa esimerkkiä – istuvan miehen sukulaisia löytyy läheltä ja kaukaa. Kaiken lisäksi Bissenin työn lähempi tarkastelu osoittaa sen olennaisella tavalla poikkeavan *Porthanista*. Jo taiteilijan tekemistä luonnoksista on nähtävissä, ettei hän rakenna klassisistista muunnelmaa antiikin hahmosta, vaan hakee modernimpaa ja realistisempaa karakterisointia. Sen sijaan Bissenin varhaisempi työ, Nummelininkin ohimennen nimeämä A. S. Ørstedin muotokuva, on antiikkisuudessaan monin osin kiinnostavampi vertailukohde. Sitä kannattaa tarkastella suhteessa Bissenin opettajan Thorvaldsenin *Goethe*-luonnokseen, joka puolestaan muistuttaa edellä mainittua Canovan oppilaan Pompeo



Vuonna 1850 avattu Schwanthalerin museo, München. Painokuva, 1800-luku.

Marchesin toteuttamaa veistosta. Muutaman teoksen kautta auki laskostuu jo kokonainen istuvien miesten jatkumo.

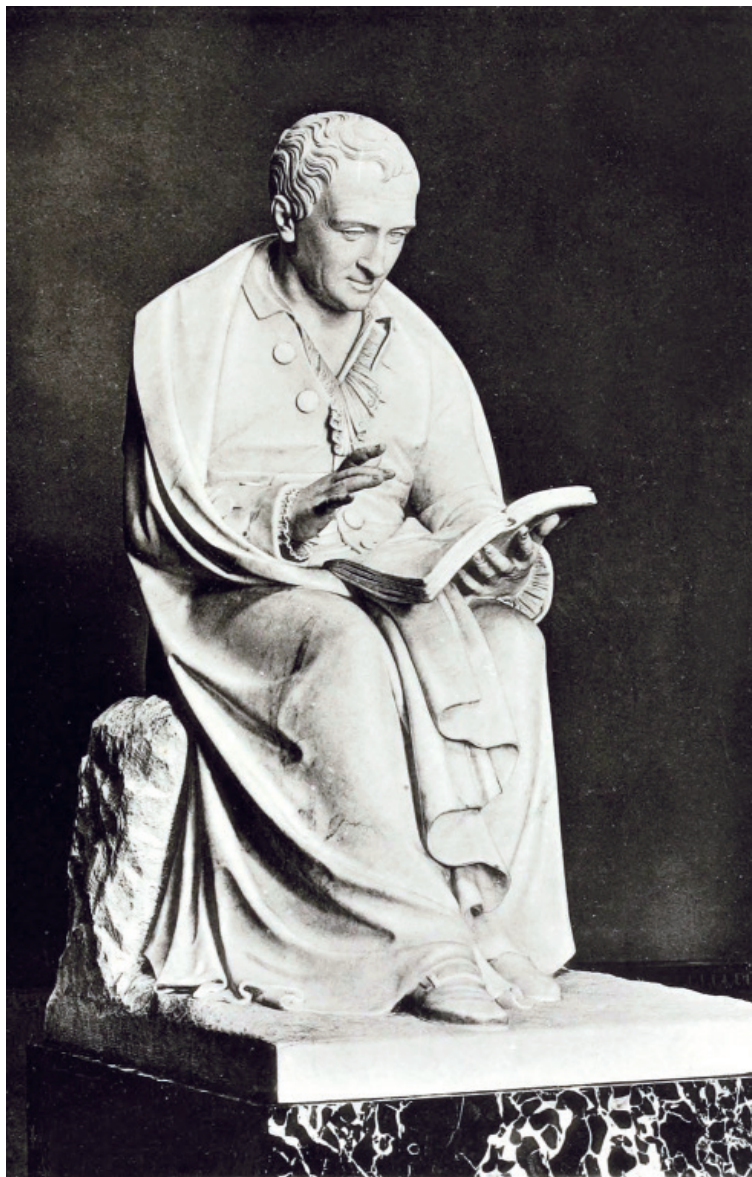
Sjöstrandin kisälliaika Kööpenhaminassa 1855–1856 on siis syytä huomioida. Bissenin lisäksi sieltä löytyi myös ideaalisen taiteen temppei ja Tanskan ensimmäinen julkinen museorakennus, Thorvaldsenin museo, joka oli avannut ovensa vuonna 1848. Museossa Sjöstrandin tapainen nuori kuvanveistäjä saattoi tutkia kahden istuvan merkkimiehen, *Byronin* ja *Kopernikuksen* kipsiversioita. Ja monumentaalisia ideoita Sjöstrand on varmasti etsinytkin – kuten myös Münchenissä, missä oli vuonna 1850 avattu Thorvaldsenin oppilaan ja Taideakatemia edesmenneen professorin Ludwig Schwanthalerin museo. Schwanthalerin seuraaja professorina oli Sjöstrandin opettaja ja Roomassa 1830-luvulla työskennellyt Max Widmann, hänkin Thorvaldsenin ”jälkikasvu”. Kuvanveistäjien jalanjäljet johtavat tässäkin ikuiseen kaupunkiin.

Jouko Tolvanen puolestaan nosti 1950-luvulla *Porthanin* edeltäjäksi ruotsalaisen, niin ikään Roomassa työskennelleen Johan Byströmin *Linné*-patsaan, joka oli valmistunut jo ennen Sjöstrandin opiskeluaikaa vuonna 1827. Tolvanen näki marmoriveistoksen asennossa, puvussa ja hiuksissa selvän yhteyden Porthanin hahmoon.¹¹⁷ On luultavaa, että Sjöstrand tunsu Byströmin Uppsalaan sijoitetun teoksen ainakin maineelta, mutta varsinaista yhteyttä kannattaa etsiä vielä kauempaa, sillä istuva asento oli antiikin muotokuvaveistoksissa erityisesti filosofien tunnuspiirre. Laajalti tunnettuja ja uusklassismin aikana ihailtuja esikuvia olivat Vatikaanin museon veistossalissa istuneet *Menandros* ja *Poseidippos*, joista jälkimmäinen on kahteen otteeseen nimetty myös *Porthanin* alkupisteeksi.¹¹⁸ Erityisen filosofisia eleitä näiden hahmoista ei kannata etsiä, sillä antiikin filosofien elämäkerrat kirjoittanut Diogenes Laertios mainitsee heidät pelkästään sivulauseessa.¹¹⁹ Taiteilija ja taideteoreetikko Giovanni Pietro Bellori luki Menandroksen ja

117 Tolvanen 1952, 84–85.

118 Nummelin 1974; Siukonen 2018.

119 Diogenes Laertios 2002, 225; 229; 243.



Johan Byström, *Linné*, marmori 1829, Uppsala. Valokuva: Emma Schen-
son 1864.



Vatikaanin veistossali. Valokuva: James Anderson, n. 1853. Salin perällä oviaukon vasemmalla puolen *Menandros*, oikealla *Poseidippos*. Kuva: Rom 2005, 90. © Dieter Siegert.

Poseidippoksen 1600-luvun jälkipuolella runoilijoihin suositussa kirjassaan antiikin filosofian, runoilijoiden ja puhujien kuvista. Historiallisesti kyse oli kuitenkin kreikkalaisista komediakirjailijoista.¹²⁰

Menandroksen ja Poseidippoksen patsaiden arvostus 1800-luvulla perustui siihen, että niiden alkuperäiseksi sijoituspaikaksi arveltiin ateenalaisen teatterin sisäänkäyntiä tai peräti Akropolista. Tekijäksi oletettiin kuvanveistäjä Praksiteleen poika Kefisodotos. Toisin sanoen veistoksia pidettiin aitoina kreikkalaisajan teoksina, ei myöhemminä kopioina, olkoon että niiden löytöpaikka oli kylpylä Rooman Viminalis-kukkulalla. Ihastusta herätti myös

120 Näytelmäkirjailija Poseidippos oli kotoisin Kassandreiaista. Veistoksen hahmoa ei siis pidä sekoittaa saman nimiseen epigrammirunoilijaan, joka oli kotoisin Pellasta.



Poseidippos. Valokuva: luultavasti James Anderson 1850-luku. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

veistosten hyvä kunto ja hieno tyyli.¹²¹ Vatikaanin *Menandroksen* ja *Poseidippoksen* historia on myöhemmin täsmentynyt, mutta tällä ei ole *Porthanin* kannalta merkitystä. Veistokset tiedetään roomalaisajan kopioiksi, ja *Menandros* on nykyisin *Pseudo-Menandros*. Tutkijat ovat todenneet *Poseidippoksen* pään näyttävän aavistuksen pieneltä, koska kasvonpiirteitä ja hiuksia on taltattu jälkikäteen roomalaisen tyylin mukaisiksi. Samoin kenkiä on muodistettu.¹²² Arkeologi Karl Schefold kuvailee kuitenkin *Poseidipposta* – tai roomalaisittain *Posidippusta* – poikkeuksellisen merkittäväksi veistokseksi ja luonnehtii sen niukkailmeisyyttä unohtumattomaksi.¹²³ Myös taidehistorioitsija ja arkeologi Sheila Dillonin veistos on tehnyt vaikutuksen:

Posidippus näyttää siltä kuin joku olisi hänet juuri keskeyttänyt: jalat liikehtivät levottomina, oikea käsi on unohtunut syliin ja vasen on jähmettynyt kesken liikkeen; hetkellisesti syvistä yksityisistä mietteistään häirittyinä runoilija nostaa katseensa paikalle saapuneeseen. [– –] Asennon epämuodollisuus, sen lavastamaton, dokumentaarinen olemus luo tunteen kuin veistos todella tallentaisi ja esittäisi muotokuvaamisen hetken, että kohde teki sitä mitä hän näyttää muotokuvassa tekevän, ja tästä johtuen ”kuva on se mitä se teeskentelee vain heijastavansa”.¹²⁴

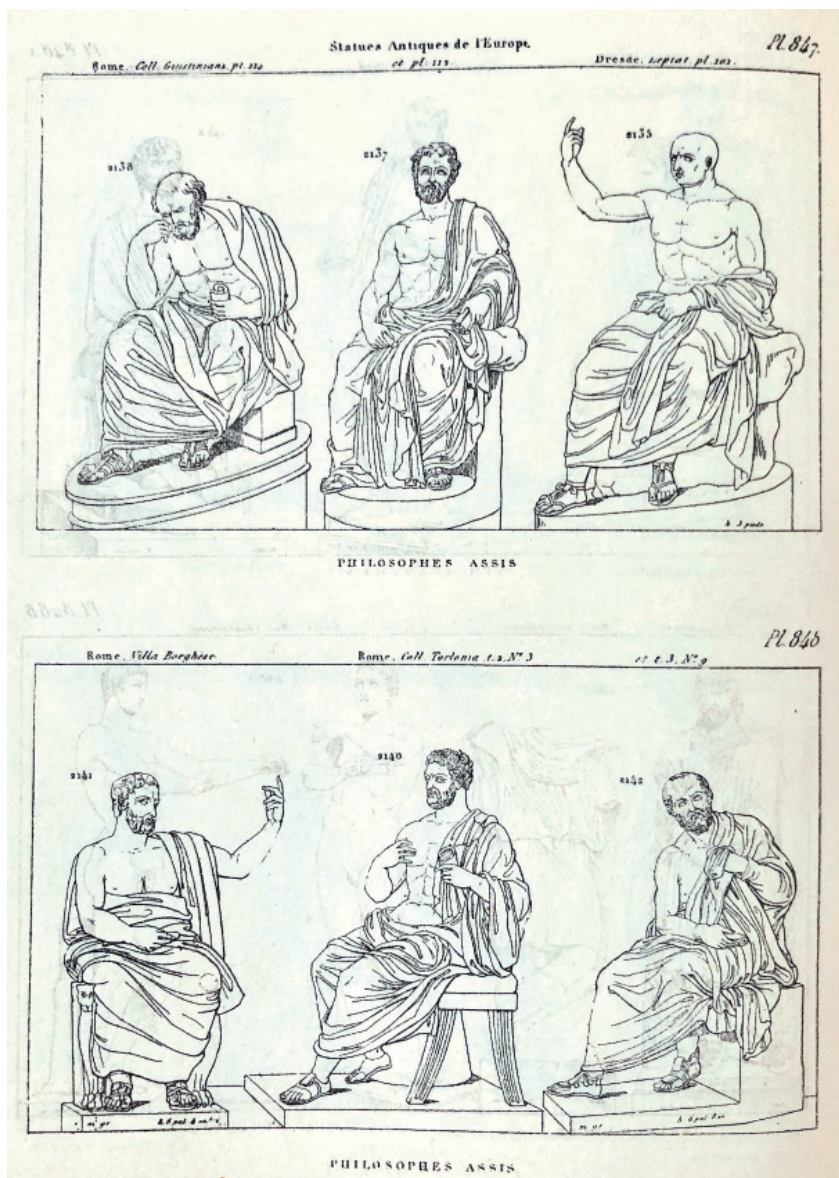
Poseidippos ja *Menandros* istuvat kumpikin kaarevajalkaisella *klismos*-tuolilla, mutta vartaloiden asennoissa on olennaisia eroja, jotka toistuvat myös uusklassismin veistäjillä. Oikeastaan kyse on kahden asennon muuntelusta ja peilaamisesta. *Menandroksen*

121 Massi 1873, 127–128. Kaikkia nämä veistokset eivät silti kiinnostaneet. Alkuvuonna 1865 Vatikaanin museossa vierailut C. G. Estlander teki muistiinpanoja kymmenistä veistoksista, mutta ei mainitse lainkaan *Poseidipposta* ja *Menandrosta*. Steinby 1973.

122 Friedland et al. 2015, 127. Kiinnostavan argumentin hahmojen parrattomuuden ja heidän tuoliensa muhkeiden pehmusteiden merkityksestä on esittänyt Schmidt 2007.

123 Schefold 1997, 244.

124 Dillon 2006, 93–95.



Filosofeja antiikin patsaina. Reinach 1897, 514.



Ernst Rietschel, luonnos Saksin kuninkaan Fredrik August I:n muistomerkiksi, jalusta Gottfried Semper, 1827–1831. Kuva: Stephan 2004, 162.

vasen käsi on ylhäällä tuolin selkämyksellä. Tätä elettä käyttävät soveltaen esimerkiksi Rauch, Thorvaldsen ja Marchesi. *Poseidippoksen* kädet puolestaan ovat kehon edessä, toinen kohollaan. Erilaisia versioita tästä asennosta toteuttavat esimerkiksi Byström, Thorvaldsen ja Sjöstrand.¹²⁵ Kun näihin vielä yhdistetään antiikin filosofipatsaista esiintyvä käteen nojaaminen, niin saadaan sellaisia variaatioita kuin tekevät Bissen ja Calder Marshall. *Porthanistakin* löytyvä kirjakäärö on puolestaan attribuutti, jonka voi merkityksen kärsimättä muuttaa sidotuksi kirjaksi, kuten tekevät Byström, Thorvaldsen, Seurre tai istuvan kuningas Fredrik Augustin muovaillut Rietschel. Pään asennon ja viitan laskostamisen vaihtoehtoja on lukuisia, jalkojen paikkaa voidaan vaihdella. Lyhyestäkin katsauksesta käy selväksi, että kulloisenkin istuvan hahmon ”luonne” rakennettiin palapelinä samoista peruselementeistä. Olennaista oli istuminen itsessään, sillä kuten *Byronin* tilaajat Thorvaldsenille ilmoittivat, he halusivat mieluummin istuvan hahmon, koska se sopii paremmin ilmaisemaan ”runouden kontemplatiivista luonnetta”.¹²⁶

Yhtäläisyyksien lisäksi myös erot kertovat paljon. *Porthanin* ominaisuudet piirtyvät esiin kirkkaammin, kun veistosta katsoo vasten sellaista istujaa kuin Houdonin *Voltaire*, jonka taiteellista ratkaisua on edellä jo kiitetty. Koska kontrasti on vertailun kannalta lähes liiankin iso, siirretään huomio toisen ranskalaisen kirjailijan monumenttiin, jonka toteutus ja taiteellinen taso ei ole yhtä etäällä Sjöstrandin työstä. Bernard Seurren *Molière* poikkeaa aikakautensa istujista siinä, että sille on rakennettu iso arkkitehtoninen kehys ja sijoitettu kokonaisuus sitten keskelle urbaania ympäristöä, kirjaimellisesti vilkkaaseen kadunkulmaan. Itse veistos on kuitenkin tuolilla istuva mies, joka pitelee oikeassa kädessään kynää ja vasemmassa kirjaa. Tunnukset ovat samat kuin *Porthanin*; alas-päin painettu pää, tarkkaan artikuloidut kaulukset ja takin napit

125 Alkuperäisessä suunnitelmassaan Sjöstrand aikoi asettaa *Porthanin* vasemman käden reiden päälle, mutta lopullisessa versiossa se on siirretty tuolin kädensijalle.

126 Janson 1985, 74.



Bernard Seurre, Molière, pronssi 1844, Pariisi. Postikortti, 1900-luvun alku.



Seurre, Molière. Veistoksen pintaan on asennettu ukkosenjohdatin.

täsmäävät nekin, vaikka vaatemuoti on eri aikakaudelta. Sjöstrand matkusti vuonna 1859 Roomaan Pariisin kautta, joten hänellä on ollut mahdollisuus nähdä tämäkin teos.

Ranskassa uusklassismin ihanne kuitenkin poikkesi jähmeämmästä saksalaisesta tyylistä ja Seurren veistosta kritisoitiin siitä, että hahmosta puuttuu esikuvansa sukkeluutta ja muodon ja sisällön henkevyyttä. Kirjailija vaikuttaa niin vetelältä ja lihoneelta, että takin napitkin ovat lennähtäneet auki.¹²⁷ *Molièren* ilmeinen staattisuus korostuu suhteessa varhaisempiin ranskalaisiin kirjailijapatsaisiin, erityisesti hoveistaja Jean-Jacques Caffierin töihin 1770- ja 1780-luvuilla, joissa vielä näkyy barokin voimakas

127 Seurren veistoksesta ks. Schneider 1977, 68–73. *Molièren* erikoisuus on lähes vaginalisena aukkona auki repsottava takin etumus.



William Calder Marshall,
Edward Jenner, pronssi
1858, Lontoo.

liikevaikutelma. Se loi Anna Brownell Jamesonin sanoin teoksiin ”oikullisuutta”. Vastaavaa ei löydy Thorvaldsenin töistä, joista *Byron* ja etenkin *Kopernikus* ovat hyviä vertailukohteita *Porthanille*. Tähtitieteilijän käsissä kynä ja kirja ovat vaihtuneet harppiin ja planetaariseen malliin, mutta olennaisempi ero löytyy katseesta: *Byronin* ja *Kopernikuksen* silmät ovat kiinnittyneet kaukaisuuteen (runolliseen tai kosmiseen ylevään), mutta juro *Porthan* tuntuu katsovan sisäänpäin. Tässä suhteessa sen miitteliäisyys tulee kaikkein lähemmäs William Calder Marshallin muovailemaa *Jenneriä*, johon palaamme vielä tuonnempana.

Herman Bissenin itseriittoinen *Oehlenschläger* puolestaan katsoo aktiivisesti muualle. Tanskalaisen runoilijan käsien ja jalkojen asento on rempseän avoin, kaukana *Porthanin* hieman käpertyneestä ja kumarasta olemuksesta. Viittakin runoilijalta puuttuu, tyytyminen on nykyaikaiseen päällystakkiin. Sen sijaan Byströmin tyyli puhtaasti marmorisiin veistetty *Linné*, joka *Byronin* tavoin istuu

vaiilla tuolia, muistuttaa alkuperäistä ”filosofin” hahmoa. Luonnontieteilijän hartioilla ja jaloilla lepäävä viitta mukailee kauniisti *Poseidipoksen* himationia. Antiikin veistos nousee myös *Porthanin* tietoiseksi alkukuvaksi – varmasti Sjöstrand on käynyt Vatikaanissa sitä tutkimassa, vaikka olikin pitkälti päättänyt teoksensa muodon jo Münchenissä. Olenaisempaa on silti katsoa *Porthania* yhtenä muunnelmana teemasta, jonka parissa monet 1800-luvun ensimmäisen puoliskon veistäjät työskentelivät. Tällöin huomataan, että kaikista pronssiin valetuista *Poseidipoksen* uusklassisista tulkinnoista Sjöstrandin työ on kokonaisuutena puhdaspiirteisin.

Veistos ja kieli

Tilatessaan Sjöstrandilta patsaan Suomalaisen Kirjallisuuden Seura loi tilauksen kokonaiselle käsiteryyppäälle. Kuvanveistäminen ei sinällään ollut outo asia, sehän tunnettiin jo Kalevalan sivuilta, missä Joukahainen ryhtyy muovaamaan naispatsasta ja saa valmiista työstä kritiikkiä.¹²⁸ Puuttui kuitenkin täsmällinen sanasto. Kun Sjöstrand saapui syksyllä 1856 Suomeen, hän saapui maahan, jonka kielessä ei vielä ollut vakiintuneita nimiä niille asioille, joita hänen ammatinsa edusti. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokouksissa häntä nimitettiin ensin ”kuvittajaksi”, sitten ”kuvastajaksi” ja lopulta ”kuvanveistäjäksi”, joka tinkaa itsellensä rahaa ”muistopatsaan kaavoittamiseksi”.¹²⁹ Syystäkin Rietrik Polén pohti Sjöstrandin edustaman ”muodostavan taiteen” terminologiaa *Mehiläinen*-lehdessä huhtikuussa 1860, ja päätyi myös esittämään taideteoreettisen arvostelman:

Olemme olleet arvelun alaisena, miksikä semmoisia muodostavan taiteen tekoja suomeksi sanottaisiin, joita kiitettävään miesten muistoksi

128 Siukonen 2010, 30–31.

129 SKS:n kokoukset 7.12.1859 ja 1.2.1860, *SUOMI* 1860, 307; 316. Kokous 6.9.1860, *SUOMI* 1863, 276.

ja kunniaksi toimitetaan. Sana *muistopatsas* ei ole sovelias, sillä muistopatsaat ovat muun eikä ihmisen muotoisia, jommoisia kysymyksessä olevat teot aina ovat. Sanaa *muistokuva* voitaisiin käyttää, mutta ei sekään oikein vastaa asian ymmärrystä; muistokuvat voivat olla monenlaisia, eivätkä ne tarvitse olla muodostavan taiteen tuotteita. Muistokuvia voipi maalaus ja piire myös matkaansaattaa. Ne eivät myöskään tarvitse olla ihmisen muotoisia. Joku antaa jonkunlaisen kuvan ystävällensä muistoksi, ja tämä sanoo sitä muistokuvaksi.

Nimi on tässä kuitenkin tarpeen, niin kuin muussaki. Olemme arvelleet sanan *kuvapatsas* tässä paraite vastaavan ulkomaista sanaa *statue*, joka ruotsiksi on *bildstod*. Erimielet voivat kuitenkin hyvällä erinimiä. Tässä n:rossa löytyvää kaavaa Porthanin kuvapatsaasta on nimitetty muistokuvaksi. Asiaa syvemmin mietittyämme, pidämme sanaa *kuvapatsas* parempana.

Kuvapatsaat ovat muodostavan taiteen paraimmat teot. Ne ovat tämän taiteen keskus. Niiden korkeina esineenä on ihminen, joka ruumiillisenki olentonsa puolesta on luomisen kruunu. Kun muodostava taide ottaa ihmisen kuvataksensa, seuraa se työssänsä kahta tapaa: se joko tekee kuvan kauniimmaksi ja suuremmaksi kuin ihmisen ruumis ja sen koko on, jossa tapauksessa sen tekoja sanotaan aatteellisiksi kuvapatsaiksi (Ideal-statue); eli [tai] muodostaa se kuvan jonkun ihmisen kaltaiseksi niin näön kuin ko'õn puolesta. Sen tekoja voidaan silloin suomeksi sanoa muodollisiksi kuvapatsaiksi (Portrait-statue, statua iconica). Taiteellisen arvonsa puolesta ovat aatteelliset kuvapatsaat paremmat kuin muodolliset; edellisiin tarvitaan luovaa neroa, jälkimmäisiin enemmän vaan taitoa, oppinutta silmää ja kättä, muodostamaan kuvaa valmiin ulkonaisen kaavan mukaan.¹³⁰

Monumentin ja muistomerkin käsitteet eivät olleet Polénille vielä tuttuja. Itseasiassa koko käsitteistö oli muuallakin verrattain tuoretta. Kuten todettua, julkisia muistomerkkejä pystytettiin kiihtyvällä tahdilla etenkin Saksassa, mutta tämä kehitys oli alkanut vasta 1800-luvun kuluessa. Hallitsijoihin liittymättömät muistomerkit olivat vielä 1700-luvun lopulla lähinnä yksityisiä, maisemoituihin

130 Polén 1860, 84.

puutarhoihin sijoitettuja pysähdyspaikkoja, joissa saattoi olla rintakuva, muistokivi ja esimerkiksi uurnan muotoinen ”surumonumentti” (*Trauermonument*).¹³¹ Goethen mielestä nämä olivat lähinnä mauttomia.¹³² Runoilijoille, säveltäjille, kirjanpainajille ja oppineille omistettujen muistomerkkien sijoittaminen julkisiin tiloihin kuten aukioille ja kaupunkipuistoihin alkoi 1830-luvulla. Se kertoi laajemmasta sosiaalisesta muutoksesta ja erityisesti kaupunkiporvariston kasvavasta roolista, sillä heiltä tulivat paitsi aloitteet monumenttien pystyttämiseen, heiltä kerättiin myös varat niiden toteutukseen. Samalla koko kysymys *kuvapatsaiden* ilmiästä demokratoitui. Vaatekiistan lisäksi väännettiin aktiivisesti siitä, tulisiko tehdä kokovartaloveistos vai riittäisikö rintakuva. Kun Osnabrückin Möser-yhdistys vuonna 1833 tiedusteli kuvanveistäjä Christian Daniel Rauchilta muistomerkkin tekemistä kaupungin kuuluisalle historioitsijalle ja kirjailijalle, tämä torjui muut vaihtoehdot kuin täysinmittaisen hahmon.

Koska on tärkeää ikuistaa kunnioitettu mies, joka kuuluu historiaan, maailmaan, mutta ennen kaikkea siihen välittömään ympäristöön, jolle hän suoraan oli hyödyksi, niin taiteilija pyrkii ilman muuta luomaan havaittavan esityksen hänen *koko* kuvastaan.¹³³

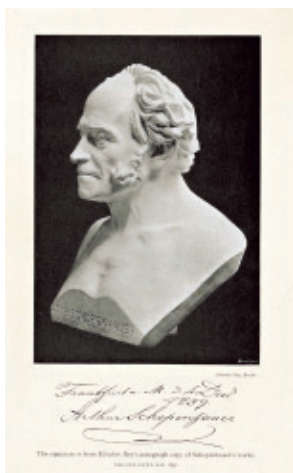
Kuvanveistäjien kanta (ja toive isommasta tilauksesta) ei kuitenkaan aina ollut vallitsevin. Goethen patsashankkeen komitea Frankfurtissa sai muutamaa vuotta myöhemmin kirjeen filosofi Schopenhauerilta, jolla oli tähänkin asiaan sanansa sanottavana.

Statuae equestres & pedestres, toisin sanoen koko figuurin patsaat, ovat soveliaita niille ihmisille, jotka ovat työskennellessään ihmiskunnan hyväksi käyttäneet koko persoonaansa, sydäntä ja päätä, ja usein vieläpä käsiä ja jalkoja, siis sankareille, sotapäälliköille, hallitsijoille, valtiomiehille, kansanvalistajille, uskontojen perustajille, pyhimyksille, reformaattoreille jne. [– –] Sitä vastoin nerokkaat miehet, siis runoilijat,

131 Selbmann 1988, 12–29.

132 Weber 2012, 132.

133 em., 133. Veistoksen toteutti lopulta Rauchin oppilas Friedrich Drake.



Elisabet Ney, *Arthur Schopenhauer*, marmori 1857.

filosofit, taiteilijat ja oppineet, jotka ovat palvelleet ihmiskuntaa pelkästään *päällään*, ansaitsevat ainoastaan *rintakuvan*, kuvauksen päästä.¹³⁴

Schopenhauerin ehdotus toteutui hänen omalla kohdallaan, mutta Goethen, Schillerin ja monen muun nerokkaaksi katsottavan humanistin tapauksessa tahdottiin kaikki tai ei mitään. Yhden paikkakunnan pystyttäessä täysimittaisen hahmon eivät toiset halunneet tyytyä vähempään. Patsaillahan ilmaistiin paikallista kansalaisylpeyttä ja niiden paljastukset puheineen ja juhlineen olivat suurtaapahtumia, jotka houkuttelivat monituhattapäisen yleisön. Näissä

olosuhteissa monumentin säännöstö vakiintui nopeasti – merkkihenkilö kuvattiin Polénin sanoin ”kauniimpana ja suurempana” kuin ihmisen ruumis ja sen koko on. Tätä vasten on luonnollista, että myös Carl Eneas Sjöstrand halusi toteuttaa aatteellisen kuvapatsaansa kolossaaliseen kokoon. Elokuussa 1859 hän lähetti SKS:lle Münchenistä kirjeen, jossa hän lyhyesti mutta tarkasti kuvasi tulevan monumenttinsa olemuksen:

Patsas istuvassa asennossa aikakauden vaatteissa puhtaaseen ja yksinkertaiseen plastilliseen tyyliin tehtynä tulee kaksi kertaa luonnollista kokoa suuremmaksi. Oikeassa kädessä, joka rintaa vasten tulee lähelle mietteisiin vaipunutta päätä, hän pitelee kynää, vasemmassa, joka lepää vasemmalla reidellä, on osittain kokoon käärittä käsikirjoitus.¹³⁵

134 Schopenhauer 1987, 161.

135 Sjöstrandin kirje Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle 18.8.1859. Luettu SKS:n kokouksessa 7.12.1859, *SUOMI* 1860, 307–308.



Carl Eneas Sjöstrand, *Porthanin rintakuva*, marmori 1858. Valokuva: Helsingin yliopistomuseo / Timo Huvinlinna.



Carl Eneas Sjöstrand, *Henrik Gabriel Porthan*, pronssi 1864, Turku. Valokuva: Jyrki Siukonen 2023.

Sjöstrand kuvailee kirjeessään lisäksi patsaan jalustaan tulevat reliefimedaljongit, joten koko monumentin konsepti oli todella valmis. Hanke eteni kuitenkin verkkaisesti – ensimmäisen luonnoksen esittelystä oli kulunut jo lähes kolme vuotta. Olennainen yksityiskohta luonnoksessa oli päätä koristava seppele: ”Porthan esitetään laakeriseppelöitynä ja istuvana, pergamenttirulla vasemmalla ja kynä oikeassa kädessä; katse mieteliäs, ikään kuin suunnattu kauas esi-isiin.”¹³⁶ Seppeleestä kuitenkin jossain vaiheessa luovuttiin. Vaikka mitään pukukiistaa ei Suomessa käytykään, eroa valmiin patsaan olemus täysin siitä Porthanin rintakuvasta, jonka yliopisto oli Sjöstrandilta marmorisena tilannut ja jonka palkkion turvin hän saattoi lähteä Müncheniin.

136 *Helsingfors Tidningar* 6.12.1856, 1.

III Taiteen kaupungit

Maa, johon Carl Eneas Sjöstrand oli matkustanut kahta Porthaniaan kehittämään, oli toimeliaisuuden vallassa. Myöhemmin tätä aikaa, noin 1848–1871, on nimetty ”yrittäjien aikakaudeksi” (*Gründerzeit*), jota leimasi Saksan alueiden voimakas taloudellinen ja teollinen aktiivisuus sekä porvariston nousu. Monet edelleen tunnetut saksalaisyritykset – Krupp, Siemens, Thyssen, Villeroy & Boch, Zeiss – syntyivät ja kehittyivät tuona aikana. Maatalousvaltainen Baijeri ei kuulunut teollistumisaallon kärkijoukkoon, mutta *Goethen* ja *Schillerin* kaltaisia julkisia monumentteja valmistaneen Münchenin Kuninkaallisen valimon (*Königliche Erzgießerei*) voi nähdä nimenomaan kaupungille leimaa antaneena teollisena yrityksenä. Sen liikevaihto kasvoi vuosien 1844 ja 1872 välisenä aikana 2700 prosenttia ja tuotteet levisivät aina Etelä-Amerikkaan asti.¹³⁷ Münchenissä oli myös keksitty ja patentoitu uusi painomenetelmä litografia, joka oli mullistanut nopeasti nuottien kustantamisen sekä karttojen ja taidejäljennösten markkinat.¹³⁸

Yrittäjien teknistyvässä maailmassa antiikin esikuvat eivät enää olleet ensisijaisia. Vanha alkoi nousevan luokan silmissä näyttää vanhalta, uusi ”porvarillinen realismi” puolestaan tuntua yhä vahvemmin uudelta. Halu menneisiin muotoihin tuli perinteisemmältä taholta. Kuningas Ludwig I:n hallitessa Müncheniin oli rakennettu muinaisaarteiden esittelyä varten sekä veistosmuseo eli

137 Füssel 2008, 462.

138 Litografian eli kivipainon keksi Alois Senefelder vuonna 1792. *Schiller's München* 1857, 150.



Münchenin *Neue Pinakothek* vuonna 1854. Rakennuksen seiä kiertävät Wilhelm von Kaulbachin freskot. Valokuva: Franz Hanfstaengl 1854. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie.



Yleinen saksalainen teollisuusnäyttely, *Glaspalast*, München 1854. Kuten Lontoon Suuressa Näyttelyssä vuonna 1851, myös täällä kuvanveisto luettiin teollisuuden piiriin. Etuoikealla kipsissä Hans Gasserin *Wieland*, joka pystytettiin pronssisena Weimariin neljä vuotta myöhemmin. Valokuva: Franz Hanfstaengl 1854. Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie.

Glyptoteekki (1830) että antiikkikokoelmien museo (1848), jotka edustivat uusklassistista kertaustyyliä. Maailman ensimmäinen aikalaistaiteen museokokoelma puolestaan oli esillä Neue Pinakothekissa (1853). Vaikka omilla varoillaan museon rakennuttanut kuningas korosti kokoelmien avoimuutta ja yleishyödyllisyyttä (”taidetta ei tule pitää luksuksena”¹³⁹), kaupungin arvopaikalle pystytetyt rakennukset artikuloivat taaksepäin katsovaa aatemaailmaa ja uusvanhoja rakennusmalleja; moderni Neue Pinakothek tehtiin ”bysanttilaiseen tyyliin”. Samaan aikaan kuitenkin tehtaiden, rautatieasemien ja kauppaa-arkadien rakenteissa kehitettiin jo aivan uudenlaisia teknisiä ja esteettisiä ratkaisuja. Kolme vuotta ennen Sjöstrandin saapumista Müncheniin oli kohonnut mahtava lasista ja teräksestä rakennettu *Glaspalast* (1854), Lontoon Crystal Palacen esikuvan mukaan suunniteltu kaksisataa metriä pitkä näyttelyhalli, jossa järjestettiin avajaisvuonna yleissaksalainen teollisuusnäyttely. Lontoon Suuren Näyttelyn tavoin myös Münchenissä teollisuuden esittäytyminen loi uudenlaisen esteettisen kategorian asettamalla elämysten kohteiksi koneet ja niillä valmistetut tuotteet, mukaan lukien veistosmonumentit. Höyryn aikakausi ja sen arkkitehtuuri eivät tarvinneet tuekseen ajatusta Ateenasta. Näyttelyä tosin varjos- ti vanha vitsaus, koleraepidemia, joka tappoi miltei 3 000 ihmistä.¹⁴⁰

Uudet näyttelyrakennukset olivat valoisia ja helposti muunneltavia. Lontoossa oli jo nähty, miten Crystal Palace soveltui myös kulttuurin esittelyyn. Vastaavalla tavalla Münchenin 700-vuotispäivän kunniaksi vuonna 1858 järjestetyn suurnäyttelyn *Erste deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung* pitopaikka ei ollut Neue Pinakothek, vaan Lasipalatsi. Näyttely kohotti kaupungin kulttuuri- profilia entisestään ja aikalaiset – etenkin Münchenissä – pitivät sitä saksalaisen taiteen siihen asti merkittävimpänä näyttelynä.¹⁴¹

139 Ludwig I puheessaan Neue Pinakothekin peruskiveä muuratessa. Lainaus Meindardus-Stelzer 2018, 25. Kaikkiin mainittuihin museoihin oli ilmainen sisään- pääsy.

140 Kolerasta ja Münchenin kulttuurielämästä vuonna 1854, ks. Wagner 2020.

141 Widmann 2014, 235–236.

Sjöstrand pääsi todistamaan taiteen yhteiskunnallista arvostusta koko mitassa, sillä juhlavuoden yhteydessä vietettiin myös Taideakatemian 50-vuotispäivää. Koettiin, että toisin kuin Berliini tai Dresden, München oli vapaa nurkkapatriotismista ja onnistui siksi ylittämään Saksan pienvaltioiden rajat ja luomaan kokonaiskuvan meneillään olevan vuosisadan germaanisesta taiteesta. Toisaalta tyyllisesti kaupunki myös näyttäytyi viimeisenä idealismin turva-paikkana, kun muualla jo nousivat realistisemmat suuntaukset.¹⁴² Lähinnä maalaustaiteeseen painottunut näyttely kuitenkin kiidatti Münchenin Saksan taidekaupunkien kärkeen, ja siellä se seuraavat puoli vuosisataa myös pysyi.¹⁴³

Julkisen kuvanveiston alalla virta idealismin ja realismin välillä alkoi kääntyä jälkimmäisen suuntaan. Maineikkaan Ludwig Schwanthalerin ideaalisia veistoksia saattoi löytää Münchenin merkkikohteista, esimerkiksi Glyptoteekin sekä viereisen monumentaalipiirien päätykolmioista. Hämmästelävää tarjosi myös Oktoberfest-juhlien pitopaikalle Theresienwiesen laitaa rakennetun temppelimäisen Ruhmeshallen eteen pystytetty pronssinen jättiläispatsas *Bavaria*, jonka pään sisään saattoi kavuta. Kaikki Schwanthalerin tilaustyöt Müncheniin olivat olleet kuningas Ludwig I:n rahoittamia, mutta tämä oli luopunut vallasta 1848, ja tuottelias kuvanveistäjäkin oli samana vuonna menehtynyt. Kaupungin porvaristolla oli hieman toisenlainen ymmärrys monumentaalitaiteen jatkosta. Uudet veistosaloitteet tulivat nyt ”alhaaltapäin” ja toteutettiin huomattavasti vaatimattomammassa ja vähemmän antiikkisessa muodossa. Muutoksen ilmentymä oli vuonna 1854 paljastettu paikallishistorioitsija Lorenz Westenriederin patsas, tekijänä Max Widmann, Schwanthalerin seuraaja akatemian kuvanveiston professorina. Seisova *Westenrieder* oli kaupungin ensimmäinen humanistille omistettu muistomerkki ja ilmaisu baijerilaisen

142 Große 1859, vii–viii; xv. Näyttelyn maalaustaiteesta ja painotuksista, ks. Scholl 2012, 358–371.

143 Münchenin asema kansainvälisenä taidekaupunkina säilyi ensimmäiseen maailmansotaan saakka.

sivistysporvariston omanarvontunnosta: *Westenrieder* oli selvästi yksi heistä, ei mikään myyttinen hahmo tai ikivanha tarina.¹⁴⁴

”Täydellisesti kehittynyt taide-elämä”

Münchenin taideakatemia maine oli lähtenyt nousuun 1820-luvulla, kun rehtoriksi oli saapunut Düsseldorfista Nasareenien ryhmään kuulunut taidemaalari Peter von Cornelius. Seuraavina vuosikymmeninä siitä kehittyi Pariisin taideakatemia ohella arvostettu taidekoulu, jonne matkusti opiskelijoita ympäri Eurooppaa.¹⁴⁵ Vaikka pääpaino oli maalaustaiteessa – pian Corneliuksen jälkeen rehtorina jatkoi laajojen pintojen historiamaalari Wilhelm Kaulbach – nauttivat myös kuvanveistäjät Münchenissä suurta arvostusta. Kaupungin kytkös Roomaan oli vahva: sieltä kuningas Ludwig I oli hankkinut mahtavat antiikin veistosten kokoelmat ja yrittänyt houkutella akatemian kuvanveiston professoriksi aikansa supertähteä Bertel Thorvaldsenia. Vaikka Münchenin akademia ei opetuksen osalta ollut radikaali, se oli sallinut muista poiketen myös naisopiskelijoita, viimeisin heistä oli kuvanveisto-
luokalle vuonna 1852 hyväksytty Elisabet Ney.¹⁴⁶ Hän olikin sitten ainoa matrikkeliin kirjattu nainen seuraavat seitsemänkymmentä

144 Klein 2005, 32–36. Kysymys 1800-luvun sivistysporvariston ja nousevan teollisuusporvariston suhteesta taiteeseen on liian laaja tässä käsiteltäväksi; aiheesta esim. Kotkavirta 2000.

145 Cornelius toimi rehtorina 1825–1841. Akatemian historiasta tiivistetysti Grasskamp 2012. Nasareenit (*Nazarener*) olivat 1800-luvun alun nuoria maalareita, joiden romanttis-uskonnollisen taiteen esteettisenä ideaalina olivat myöhäiskeskiajan ja varhaisrenessanssin maalaukset. Joukkoa johti Friedrich Overbeck, joka perusti 1808 ystäviensä kanssa ryhmän *Lukasbunde*. Ryhmän taiteilijat työskentelivät 1810-luvulla Roomassa, missä heihin liittyi lisää maalareita, kuten Cornelius ja Philipp Veit.

146 Ennen Sjöstrandin aikaa oli akatemiassa maalausta opiskellut kolmekymmentä naista. *Matrikelbuch 1841–1884*; Hopp 2008, 66–67. Naisilta opiskelupaikan saaminen edellytti yleensä suosituksia korkeilta tahoilta. Münchenin hyvä maine houkutteli naisia, kuten edempänä siteeraamani Anna Mary Howittin, opiskelemaan taidetta myös yksityisesti.

vuotta.¹⁴⁷ Ney opiskeli Sjöstrandin tavoin Max Widnmannin johdolla sekä myöhemmin Berliinissä Rauchin oppilaana ja teki pitkän uran kuvanveistäjänä Euroopassa ja Yhdysvalloissa.¹⁴⁸

Saapuessaan Müncheniin syksyllä 1857 Sjöstrand ei kohdannut naiskollegoita, mutta kuitenkin eloisan yhteisön, jossa taiteen ja taiteilijoiden arvostus oli korkea. Baijerin kuningaskunta oli lähtökohtaisesti maallistunut, mutta elämä sujui yhä katolisen perinteen rytmissä, jossa markkinoita ja kirkkojuhlia riitti joka vuodenaikaan. Münchenissä tuettiin uuden taidekulttuurin syntyä ja pidettiin yllä vanhoja perinnäistapoja. Syksyn suurtaapahtuma Oktoberfest oli alkujaan eräänlainen satokauden päätös, jossa seudun asukkaat esittelivät saavutuksiaan kuninkaalle. Pääsiäisen alla karnevaalien aikaan taas järjestettiin tanssiaisias ja naamiaisias, joihin myös kaupungin kuninkaalliset osallistuivat.¹⁴⁹ Vaikka kiltajärjestelmä oli vuonna 1825 purettu ja vapaa ammatinharjoittaminen laillistettu, nähtiin laskiaisena edelleen Münchenin ammattikuntien kulkue, jonka eloisuutta ja värikkyyttä hämmästeli myös taiteilijan urasta haaveillut sveitsiläinen Gottfried Keller. Omaelämäkerrallisessa romaanissaan *Vihəriä Heikki* (1854) hän luettelee paitsi maalareita ja kuvanveistäjiä myös rakennusmestareita, pronssinvalajia, lasi- ja posliinimaalareja, puunleikkaajia, vasken ja kivenpiirtäjiä, mitalinkaivertajia ”ja monia muita täydellisesti kehittyneen taide-elämän toimihenkilöitä”. Keller koki, että Münchenin taiteelle antoi leimansa nuoruuden henki:

147 Hopp 2008, 67. Münchenissä taideakatemia jättäytyminen suljetuksi miesten valtakunnaksi teki siitä aikaa myöten provinsiaalisen ja pölyttyneen. Tämä johti naisopiskelijoiden suosimien vapaiden taidekoulujen nousuun. Tunnettuja Münchenissä olivat Anton Ažben taidekoulu (1891) ja *Phalanx* (1901), jonka johdossa toimi Wassily Kandinsky.

148 Rommé 2008. Ney lähti Münchenistä ennen Sjöstrandin saapumista, joten luokkatovereita he eivät olleet. Muita Sjöstrandin aikaisia veistäjänaisia olivat mm. Roomassa työskennelleet Harriet Hosmer ja Emma Stebbins sekä Thorvaldsenin Kööpenhaminan ateljeessa työskennellyt Adelgunde Vogt. Jälkimmäisestä ks. Busk-Jepsen 2020, 90–91. Julkisia veistoksia toteuttaneista naisista ks. myös Sterckx 2008.

149 Oktoberfestistä Howitt 1854, 118–131; tanssiaisista ja naamiaisista 224–229, 231–232.



Muistoja akateemisesta opiskelusta. Wilhelm Busch, *Maler Klecksel*. München 1884.

Tämän taidemaailman kannattajille, suuremmille ja pienemmille mestareille, kisäilleille ja oppipojille antoi korkeamman arvon sellaisen aikakauden ensimmäisen nuoruudenkypsyyden puhtaampi heijastus, jonka ihanteellinen hilpeys harvoin palajaa saman aikakauden kestäessä, sen yllä kun pikemminkin leijailee siellä täällä jo turmeltumisen ja huonontumisen kevyt varjo. Kaikki, iäkkäämmätkin, olivat vielä nuoria, koska koko aika oli nuori ja koska vielä vain harvoin näkyi jälkiä pelkästä taidosta vailla tunnetta.¹⁵⁰

150 Keller 1922, 208–209. Suomenenos J. V. Lehtonen.

Nuoruutta oli sekin, että ilonpito ja taiteeseen liittyneiden esitysten ja näytelmien leikkisyys ymmärrettiin kulttuurisesti tärkeäksi. Eikä se sillä vähentynyt, että Taideakatemiassa opiskeli syksystä 1854 alkaen maalausta Wilhelm Busch, tuleva *Max ja Moritzin* luoja. Hän osallistui Sjöstrandin Münchenin vuosina aktiivisesti kaupungin taiteilijaryhmien Jung-München ja Nachtlichter toimintaan.¹⁵¹ Jung-Münchenin jäsenet tekivät omassa kantapöydässään kapakkalehteä, johon piirrettiin kollegoista karikatyyrejä ja laadittiin kirjallisia vuodatuksia. Muistelmissaan Busch kertoo:

Taiteilijaseurassa oli mukavampaa, kun saattoi laulaa ja juoda ja tehdä pientä pilaa. Ei minullakaan ollut mitään sellaista henkilökohtaista vit-sailua vastaan. Sitä on ihminen ja keksii itselleen virkistystä ja mielen rakennusta toisten ihmisten pikku nyrpeydestä ja typeryydestä. Toisinaan voi nauraa itselleenkin, ja sehän on erityinen ilo, sillä silloin tuntee olevansa vielä itseään fiksumpi ja kuivilla.¹⁵²

Buschille luontainen satiiri löysi kohteita myös taideopiskelun maailmasta, eikä hänen näkemyksensä varsinaisesti puolla antiikin teosten ihannointia. Myös muista pilakuvista käy selväksi, että aikakauden akateemiseen koulutukseen ja taidekäsitykseen suhtauduttiin jo tavalla, joka ennakoii murrosta. Omanlaistaan ironista huumoria saattoi löytää jopa uuden taiteen museon eli Neue Pinakothekin ulkoseiniltä, joihin rehtori Kaulbachilta oli tilattu taide-elämää kuvaavat freskot.¹⁵³ Niissä hän esitteli modernit saksalaiset mestarit varsin leikkisässä valossa. Lähes hassuteluksi kuvaohjelma ylsi maalauksessa *Bekämpfung des Zopfes* (Taistelu ahdashenkisyyttä vastaan), missä käydään päin akateemisen kii-vakkuuden kolmipäistä oliota. Vasemmalta hyökkäävät Minervan suojeluksessa Winckelmann, Thorvaldsen ja taidemaalari Carstens

151 Moser 2000, 29–34; 61–65.

152 em., 31.

153 Neue Pinakothek tuhoutui toisen maailmansodan pommituksissa. Kaulbachin öljyväreihin tekemät mallimaalaukset ulkoseinien freskoihin ovat kuitenkin säilyneet.



Wilhelm von Kaulbach, *Taistelu ahdashenkisyyttä vastaan*, öljymaalauk, 1850–1854. Neue Pinakothek, München.

sekä vieläpä Spreen sumuisilta soilta esiin astuva arkkitehti Schinkel. Oikealta taisteluun puolestaan rientävät Pegasoksella ratsastavat nasareenimaalarit Cornelius, Overbeck ja Veit.

Cornelius heiluttaa mahtavaa miekkaa ja hyökkää päin naurettavaa epäsiikiötä, eräänlaista Kerberosta, jonka yksi kolmesta peruukkiin puetusta ihmispäästä sylkee häntä. Taistelun ilmeinen tarkoitus on vapauttaa kolme sulotarta, jotka ovat vangittuina jonkinlaiseen kamiinaan, jota Kerberos, aikansa eläneen ahdashenkisyyden symboli vartioi. Akademia, mitä edustaa yksi hra v. Kaulbachin entisistä kollegoista, on jo uuvahtanut siivekkään ratsun alle ja syleilee hellästi mallinukkeaan. Neljäs matkustaja haluaisi osallistua taisteluun, mutta hänen yrityksensä jää turhaksi. Takin taskusta pilkottava pistooli tuntuu vihjaavan, että onneton mies riistää oman henkensä epäonnistuttuaan taistelussa hirviötä vastaan.¹⁵⁴

154 Taidemaalari Julius Schnorrrin kuvaus vuodelta 1852, lainaus Scholl 2012, 279. Maalauksta voi tulkita myös yleisemmin saksalaisuuden ilmauksena, joka sopii seuraavaan: ”Herder ja Schiller loivat esteettisissä kirjoituksissaan uusia kulttuuri-ihanteita ja uusia inhimillisiä arvoja. He olivat sotakannalla ranskalaista pseudoklassillista ja järkeilevää makusuuntaa vastaan, joka oli laskenut valtansa alle koko sivistyneen maailman. Ranskalaisten edustaman sivilisatsionin sijaan he asettivat uuden germaanisen kulttuuri-ihanteen.” Forsman 1925, 9–10. Koska peruukki edusti vanhaa ja pölytynyttä akateemisuutta on myös esitetty, että Sjöstrandin *Porthanilla* ei juuri tästä syystä ole peruukkia. Viljo 2012, 39. Nähdäkseni hiuskuosi liittyy kuitenkin suoraan taiteellisiin esikuviin.

Jos uusklassismi nyt tuntuukin ajatuksena pölyttyneeltä, niin Kaulbachin maalaus pakottaa pohtimaan sitä myös nuorten (ja nuorenmielisten) taiteilijoiden protestiliikkeenä. Kuten Keller edellä jo kiteytti, Münchenissä taide yhä oli ihanteellisen hilpeää.

Kapakoita ja kapaloita

Nuori oli myös kaupunkiin syksyllä 1857 saapunut Carl Eneas Sjöstrand, jos toki kolmekymmentä täyttävänä opiskelijatovereitaan iäkkäämpi. Hän löysi asunnon osoitteesta Singstrasse 29, jossa ateljeetaan piti taidemaalari Theodor Horschelt. Taideakatemian matrikkeliin Sjöstrand kirjattiin 26. marraskuuta järjestysnumerolla 1477.¹⁵⁵ Akatemialta puuttui maineestaan huolimatta yhä kunnollinen rakennus ja opintoja suoritettiin kaupungin keskustassa entisen jesuiittakoulun tiloissa Neuhauser Straßella. Samalla kadulla oli myös Oberbollingerin nimellä tunnettu *Gasthof*, jonka oluttuvan taiteilijapöydässä Sjöstrand muisteli olleensa hyvässä maineessa. Ystäväpiiriin kuului ainakin kuvanveistäjä Johann Nepomuk Hautmann, joka toimi Schwanthalerin museon johtajana.¹⁵⁶ Taiteilijat ja taideopiskelijat näkyivät katukuvassa ympäri vuoden, mutta erityisesti vuosittaisten taiteilijajuhlien aikana, jolloin järjestettiin suuri naamiaiskulkue (*Maskenzug*). Vuosien varrella oli nähty erilaisia teemoja kuten Dürer, Rubens, Thorvaldsen, kukat ja narrit. Kaupungin 700-vuotisjuhlan vuonna 1858 tapahtuma oli vielä tavanomaista mittavampi ja juhlat oluttuvissa sen mukaiset;

155 Osoite Sjöstrandin kirjeessä G. Ehrströmille 23.11.1857; Horscheltin ateljee osoiterekisterissä *Schiller's München* 1857, 155. Kadun nimi vaihtui 1860 Schillerstrasseksi. Sjöstrand taideakatemian matrikelissa *Matrikelbuch 1841–1884*.

156 Maininta Oberbollingerista Estlander 1906, 8. Kun Estlander matkusti Müncheniin alkuvuonna 1860 ja pyysi Sjöstrandilta nuorten taiteilijoiden yhteystietoja, antoi tämä kuvanveistäjä Hautmanin [sic] nimen ja pyysi viemään terveisiä turkulaiselle arkkitehtiopiskelija Hugo Trappille, joka asui hänen naapurissaan Singstrasse 30:ssä. Sjöstrandin kirje Roomasta Estlanderille 4.2.1860. Sjöstrand mainitsee Hautmannin myös kirjeessä Cygnaeukselle 14.2.1860.

teemaksi valittiin ”napoilainen karnevaali”,¹⁵⁷ Seuraavana vuonna perustettu taiteilijaryhmä *Nachtlichter* jatkoi tunnelmointia tunnuslaulunsa säkein:

Me olemme valoja yössä.
Ja kun koittaa hämäre,
olut ruskea on öljymme.
Aamunkoittoon juomme,
ja kipinöiden loistamme.¹⁵⁸

Kaupungissa aikoinaan asuneen runoilija Heinrich Heinen sanoin München oli asettunut taiteen ja oluen väliin kuin kylä kukkuloiden katveeseen.¹⁵⁹ Tämä ei jäänyt taiteilijayhdistykseen *Stubenvoll* liittyneeltä Sjöstrandilta huomaamatta.¹⁶⁰ Jo pari viikkoa saapumisensa jälkeen hän kuvaili Cygnaeukselle, miten olennaisesti mallasjuoma kuului paikalliseen kulttuuriin ja maistui myös naisille.¹⁶¹ Valtakunnassa kaikki olivat riippuvaisia oluesta. Alemmille yhteiskuntaluokille se oli ”virtaavaa leipää” (*fließendes Brot*) ja merkittävä annos päivittäistä ravintoa. Oluen kaupallinen valmistus puolestaan oli keskeinen tekijä Münchenin kehityksessä pienestä provinssiallisesta keskuksista moderniksi kaupungiksi. Teollistuneen ja

157 *Deutsches Kunstblatt* März 1858, 93. Syksyn alussa 1858 järjestettiin saksalaisten taiteilijapäivien kunniaksi vielä toiset juhlat, missä vieraille kannettiin olutta viisi litraa henkeä kohden. *Deutsches Kunstblatt* October 1858, 274–275. Münchenin taiteilijajuhlien värikkästä historiasta ja eri tapahtumista, ks. Wolf 1925; kuvaukset vuosien 1852 ja 1853 taiteilijajuhlista, ks. Howitt 1854, 436–449.

158 Moser 2000, 33.

159 Lainaus Mosebach 2014, 10.

160 Sjöstrand 1898, 320. 1830-luvulla perustettu *Stubenvoll-Gesellschaft* oli saanut nimensä kapakan mukaan. Münchenin monilla taiteilijayhdistyksillä oli omat vakipaikkansa ja kantapöytänsä. Vuonna 1868 perustettu ja kuninkaallisen priviilegion saanut *Münchner Künstlergenossenschaft* muodostui lopulta kaupungin viralliseksi taiteilijaseuraksi ja pienemmät yhdistykset kuten *Stubenvoll* ja *Jung-München* kuituivat pois. Mosebach 2014, 16–18.

161 Sjöstrandin kirje Cygnaeukselle 8.12.1857. Myös kirjeessään 6.6.1858 Sjöstrand kuvailee, miten helteisessä Münchenissä olut juoksee kuin suurena virtana ”Gambrinuksen” valtakunnasta.



Pilakuva akateemisesta kuvanveistosta, n. 1850.
Kuva: Wolf 1925, 43.



Sjöstrandin mallipiirustus, päivätty Münchenissä 19.12.1857. Kansallisgalleria, Helsinki.

laadukkaan panimotoiminnan merkitys ymmärrettiin hyvin, sillä kuningaskunta sai kuudesosan verotuloistaan oluesta.¹⁶² Kaupungin suurin panimo Hofbräuhaus kuuluiin nimensä mukaisesti kuninkaalle. *Das Bier* oli vakava asia, eikä sen kanssa enää vapun 1844 jälkeen leikitty. Silloin kesäoluen hinnankorotus sai tuhatpäisen ihmisjoukon riehumaan. Neljäntenä kapinapäivänä panimoyrittäjät antautuivat ja ilmoittivat palauttavansa oluen hinnan ennalleen. Tilanteen rauhoituttua viranomaiset myönsivät yhdestä suusta, että mitä olueen tulee, müncheniläiset vaativat sekä määrää että laatua, eivätkä ole valmiit tinkimään kummastakaan.¹⁶³ Oluesta tuli myös olennainen osa ylempien sosiaaliluokkien elämää 1850-luvulla, kun romantiikan henki kannusti ”uudelleenlöytämään perinteisen baijerilaisen olutkulttuurin”. Sjöstrandin Münchenin opiskeluvuosien voiteluaineena oli siis demokratisoivan voimansa näyttänyt kansallisjuoma.¹⁶⁴

Akatemiassa Sjöstrand aloitti piirtämällä malliluokassa. Piirustusharjoituksiin olikin tarvetta, sillä taiteilijan taidot eivät olleet erityisen mainittavat.¹⁶⁵ Hänen varsinainen kiinnostuksensa suuntautui kuitenkin oman taiteenalan merkkiteoksiin. Ensimmäisiin opintokohteisiin kuului epäilemättä Rauchin maineikas *Max-Joseph Denkmal*, jota muistuttava hahmo oli jo päätyntä Porthan-mitalin kuvaksi. Toisena tuli kaupungin oma suuruus Schwanthaler. Edesmennyttä kuvanveistäjää oli hiljattain kunnioitettu vaihtamalla Lerchenstraßen nimi Schwanthalerstraßeksi. Sen varrella sijaisi taiteilijan nimikkomuseo – ei aivan yhtä jylhä kuin opettajansa Thorvaldsenin, mutta täynnä tunnettujen teosten kipsimalleja. Schwanthaler oli työstänyt ison veistosryhmän niin sanotusta *Hermannschlacht*-teemasta, toisin sanoen Arminiuksen

162 Carpenter 2007, 133; 139–140.

163 em., 131–132. Tapahtuma tunnetaan nimellä *Münchner Bierrevolution*.

164 em., 153–154. Kaupungin oluesta kertoi perustiedot myös matkaopaskirja *Schiller's München 1857*, 223–225.

165 Elävän mallin piirtämisestä ja anatomian opiskelua sävytti uusklassismin kaudella se, että myös esikuvallisista veistoksista tehtiin anatomisia piirroksia. Kornell 2022, 35–45 ja 154–165.

johtamien germaanisten heimojen voitosta roomalaisista Teuto-
burgin metsässä vuonna 9 jKr. Museossa vierailleeseen englan-
tilaiseen aikalaiskatsojaan nämä Schwanthalerin hahmot tekivät
suuren ja ylevän vaikutuksen:

Olemme keskellä vanhemman maailman olentoja, isoraajaisia ja suhteil-
taan täydellisiä. Noissa alkumetsissä heillä on ollut tilaa ja aikaa kehittyä.
Eivät he ole raakalaisia; heissä on muutakin kuin fyysistä vahvuutta ja
kauneutta. Heidät on varustettu oudolla intellektuaalisella kauneudella
ja voimalla, joka salpaa katsojan hengen. Antiikin loistoon ja yksin-
kertaisuuteen ja voimaan kuvanveistäjä on yhdistänyt tuoreen elementin
– pohjoisen mytologian villin salaperäisen runouden. Hänen jumaliaan
eivät ole Juppiterit ja Apollot vaan Thorit ja Odinit. Näissä on mystee-
riä ja suurta vielä kehittymätöntä älykkyyttä, joka sytyttää sielun kuten
alppivuoren sahalaitainen huippu, ukkosen jyrähdys, aavana avautuva
meri tai valtava tasanko.¹⁶⁶

Schwanthalerin hahmot puhuttelivat myös Sjöstrandia, joka tunsi
ennestään maanmiehensä Bengt Fogelbergin veistokset *Odin* ja
Thor ja kehitti mielessään Kalevalan hahmoihin pohjaavia töitä.¹⁶⁷
Rohkeasti hän päätti esitellä baijerilaisille oman, pohjoiseen tee-
maan sopivan veistoksensa *Kullervo katkoo kapalonsa*. Helsingissä
syksyllä 1858 iloittiinkin Sjöstrandin menestyksestä Münchenissä,
kun lehtiartikkelin mukaan oli ”varmalta taholta saatu tietää”, että
teos on sikäläisissä taiteilijoissa herättänyt paljon kunnioitusta.¹⁶⁸

166 Howitt 1854, s. 112. Kyseessä oli museon vasemmanpuoleinen sali, jossa oli
Donaustaufin Valhalla-temppeliin päätykolmioon tehdyt viisitoista hahmoa.
Schwanthaler 1906, 5. Museo veistoksineen tuhoutui toisen maailmansodan
pommituksissa. Howittin innostuneisuus vastaa Jouko Tolvasen luonnehdintaa
pohjoismaisen taruston vetovoimasta: ”[– –] siihen sisältyi paljolti romantiikan
rakastamaa tunteenomaisesti hämärää, kuin hautojen takaa alku-uvista nou-
sevia jumal- ja sankarihahmoja, jotka kiihottivat mielikuvitusta etsimään niille
havainnollistavia muotoja kuvataiteellisissa esityksissä.” Tolvanen 1952, 27.

167 Sjöstrandin Münchenissä kehittelemistä kalevalaisista aiheista Ervamaa 1981,
62–66.

168 *Helsingfors Tidning* 25.9.1858, 1; *Åbo Tidningar* 1.10.1858, 2.

Varma taho oli epäilemättä Sjöstrandin innokkain tukija Cygnaeus. Hänhän sai veistäjältä kirjeitä Münchenistä ja kuuli positiivisesta palautteesta.¹⁶⁹ Sjöstrand oli liittynyt Münchenin taideyhdistykseen (*Kunstverein*, jäsennumero 2520) ja asettanut teoksensa esille yhdistyksen maksullisissa näyttelytiloissa Hovipuiston kauppakäytävällä (*Hofgartenarkaden*).¹⁷⁰ ”Ostoskeskuksessa” näyttelypaikkaa pitänyttä yhdistystä kuvaili matkaopas *Schiller’s München* seuraavasti:

Taideyhdistys, basaarissa nro 35, on toiminut vuodesta 1824 ollen ensimmäinen laatuaan Saksassa. Se, onko yhdistyksen ja sen lukuisten seuraajien työstä hyötyä ja missä määrin taiteelle yleensä, sekä edelleen taiteilijoille ja yleisölle, jää kriittisen taidehistorian tutkittavaksi jonakin myöhempanä, meistä etäisempänä aikana, jolloin se pystyy tekemään vapaan, laajempaan ja selkeämpään näkemykseen pohjautuvan arvion myös jälkikäteisistä ja epäsuorista vaikutuksista. Mutta huolimatta ajan ja olosuhteiden aiheuttamista yksittäisistä puutteista hieman siellä ja täällä, yhdistyksen jatkuva toiminta on avittanut elävää kiinnostusta ja tiettyä ymmärrystä, herättäen herkemmän taideaistin – kukapa sitä voisi kiistää? Viimeksi sanotun vahvistaa jo vuosi vuodelta kasvava jäsenmäärä, joka oli yhteensä 3 228 vuonna 1856, jäsenmaksun ollessa 12 fl. Varsin huomattava summa (n. 31 466 fl. vuonna 1856) käytetään vuosittain maa-lausten, piirrosten ja veistosten hankkimiseen arpajaisvoitoiksi sekä kaikille jäsenille jaettaviksi lahjoiksi. Miltei kaikki Münchenin viimeisimmät taideteokset ovat esillä täällä, niin että uudet työt vaihdetaan joka kahdeksas päivä, joten jäsenille tarjotaan hyvin vaihtelevaa nautintoa ympäri vuoden. Jäsen voi kutsua vieraan, joka saa näyttelyihin kuukauden ilmaisen sisäänkäynnin, ja pidemmäksi ajaksi tämä voidaan muuttaa täysjäsenyydeksi. Näyttelyajat myöntää toiminnanjohtaja hra Fried, joka on paikalla näyttelytiloissa, tai sihteeri hra Metzinger. Näyttely on auki päivittäin, lukuun ottamatta lauantaita, aamu 10:stä ilta 6:een.¹⁷¹

169 Sjöstrandin kirjeissä Cygnaeukselle on katkos juuri tässä kohtaa, mutta jo Nervander totesi vain osan kirjeistä säilyneen. Nervander 1900, 443.

170 Sjöstrandin nimi ja numero löytyvät taideyhdistyksen jäsenluettelosta vuoden 1858 vuosikertomuksessa. *Kunstverein* 1859, 30.

171 *Schiller’s München* 1857, 147.



Carl Eneas Sjöstrand, *Kullervo katkoo kapalonsa*, kipsi 1858. Valokuva: Daniel Nyblin. Kansallisgallerian arkistokokoelmat. Kipsiveistos alkuperäisessä valkeassa asussaan ennen myöhemmin tehtyä pinnoitusta pronssimaalilla.

Matkaoppaan kirjoittaja tuntuu hieman epäilevän Taideyhdistyksen toiminnan laatua. Selvä on, että kaupungissa, jossa oli ilmainen sisäänpääsy taidemuseoihin, joiden saleja täyttivät kymmenet elleivät sadat eurooppalaisen taiteen mestariteokset, Taideyhdistys keräsi jäsenistöä eri kriteerein. Tarjolla oli yleensä maalauksia, joiden aiheet ja mitat oli sovitettu porvariskotien interiööreihin. Yhdistyksen tiloissa esitelty taide kävi myös näyttäytymisen motiivista. Matkaoppaasta löytyykin toiminnan sosiaalista merkitystä valottava kaupunkielämän tuokiokuva otsikolla:

Sunnuntain keskipäivä arkadeilla. Jumalanpalvelus on ohi ja kello 11:n jälkeen kaikki virtaavat kohti Hovipuistoa; juhla-asuiset naiset suorittavat kävelynsä loistavissa kauppakäytävissä, tyyllitietoiset joukot seisovat Tambosin kahvilassa ja antavat näiden viehättävien, leijuvien hahmojen läpäistä tarkan kritiikin. Vartioparaati saapuu soittaen ihanaa musiikkia ja sitten ihmiset kävelevät Taideyhdistyksen basaarin perälle, tänä päivänä ei niinkään taiteen kuin kauniiden naisten vuoksi. Väenpaljous on siellä sellainen, että joka sunnuntai esille vaihtuvia uusia teoksia tuskin näkee, saati että niitä voisi rauhassa tutkia – mutta se kuuluu muotiin!¹⁷²

”Poikkeuksellinen sensaatio” ja nationalistinen taidepuhe

Carl Eneas Sjöstrandin alle metrin mittainen *Kullervo* kuitenkin onnistui erottumaan joukosta, ja tuloksena oli kesäkuussa 1858 kolme lehtiartikkelia, kaksi Münchenin lehdissä ja kolmas naapurikaupunki Augsburgin postisanomissa.

Tällä kertaa plastillista taidetta edustaa Sjöstrand, joka esittää vanhan suomalaisen runon sankarin, joka Herkuleen tavoin jo kolmipäiväisenä repii kapalonsa ja rikkoo kehtonsa. Runon uhmakas, vahva varhaiskypsän pojan hahmo, jonka muodoissa on vielä lapsellista pyöreyttä, on erittäin hyvin tehty. Toisaalta käsien liike kaipaa voimaa ja kohtalokas solmu, johon kapalo on kiertynyt, on kummallinen ja naurettava.¹⁷³

Plastillisista teoksista tulee mainita Sjöstrandin poikahahmo suomalaisesta eepoksesta *Kallervo* ja *Kalevala* [sic], joka on eräänlainen pikku Herakles ja tämän tavoin murskaa kehdoissa käärmeitä ja kolmantena päivä hyppää ulos pienenä kovanaamana ja katkoo siteensä. Siellä missä on paikallista ymmärrystä tällaiset ihmelapset kipsissä saattavat kiinnostaa. Hahmo ei ollut lahjattomasti tehty, ainoastaan liinavaatteiden asettelussa oli jotain teennäistä.¹⁷⁴

172 em., 227. *Kunstverein München* toimii edelleen Hovipuiston laidalla, samoin Tambosin kahvila.

173 ”Kunst-Verein”, *Der Bayerische Landbote* 17.6.1858, 671.

174 ”Münchener Kunstbericht”, *Abendblatt zur Neuen Münchener Zeitung* 26.6.1858, 601–602.

Plastillisia teoksia löydämme kaksi: yksi Sjöstrandilta otsikolla ”Kullervo ja Kalevala, suomalaisten kansalliseepoksesta”, eräänlainen nuori Herkules, joka jo vauvana repii kaiken, ja toisena metsästysryhmä Riebereriltä, mikäli emme erehdy, diletantilta, joka on tehnyt varsin kelpo työn. Sjöstrand olisi voinut antaa nuorelle vintiölleen toisen asennon, sillä sen sijaan että säädylisyyttä ei loukata, kuten oli tarkoitus, hän miltei onnistui päinvastaisessa. Lisäksi aihe on meille aivan liian kaukainen ja tuntematon herättääkseen muuta kuin ohimenevää kiinnostusta.¹⁷⁵

Lievästä vinoilusta huolimatta Sjöstrand oli varmasti tyytyväinen siihen, että teoksesta puhuttiin. Münchenin taidemaailman ytimeen tällä ei toki ylletty, ja kun kaupunki samana vuonna juhli suuren saksalaisen taidenäyttelyn merkissä, oli ulkomaalainen taiteilija kapaloineen väistämättä pelkkä sivustakatsoja.¹⁷⁶ Sjöstrand esittäytyi Taideyhdistyksen näyttelytiloissa vielä kahdesti, mutta ei saanut enää samanlaista lehdistön huomiota kuin *Kullervolla*. Marras-joulukuussa 1858 häneltä nähtiin kaksi muotokuvamedaljonkia, jotka noteerattiin ”hienosti ja herkästi toteutetuiksi”,¹⁷⁷ ja tammikuussa 1859 rintakuva, jossa oli ”luonteikasta käsittelyä”.¹⁷⁸ Kyseessä oli Helsingin yliopistoon tilattu Porthanin muotokuva. Hän työsti myös uusia teosluonnoksia, mutta ei ilmeisesti esittänyt näitä julkisuudessa.¹⁷⁹

175 ”Münchener Kunstbericht”, *Beilage zur Augsburger Postzeitung* 19.6.1858, 538.

176 *Deutsches Kunstblatt* julkaisi säännöllisesti kirjeenvaihtajansa raporteja Münchenin Taideyhdistyksen näyttelyistä, mutta näistä ei löydy mitään mainintaa Sjöstrandista. Kesän 1858 näyttelyistä, ks. *Deutsches Kunstblatt* August 1858, 222–226.

177 ”Kunst-Verein”, *Der Bayerische Landbote* 2.12.1858, 1343; ”Münchener Kunstbericht”, *Abendblatt zur Neuen Münchener Zeitung* 11.12.1858, 1175. On epäselvää, ketä nämä esittivät. Sjöstrand ei mainitse niitä teoslistauksessaan. Sjöstrand 1898, 304.

178 ”Kunst-Verein”, *Der Bayerische Landbote* 21.1.1859, 84. Kyseessä oli Porthanin rintakuvan kipsivalos, jonka Cygnaeus mainitsee edempänä artikkelissaan. Yliopiston tilaama marmorinen teos oli lähetetty Suomeen jo syksyllä 1858.

179 Anonyymi ruotsalainen matkaja tapasi Sjöstrandin kesällä 1859 Münchenissä ja raportoi sanomalehdessä valmiina olleista Väinämöis-aiheisista friisin ja patsaan malleista sekä mainitsi Porthanin monumentin keskeneräisestä hahmotelmasta.

Sjöstrandin menestyksestä Münchenissä syntyi kuitenkin melkoinen tarina, ennen muuta Cygnaeuksen aktiivisen markkinoinnin ja häpeilemättömän nationalistisen retoriikan siivellä. Hän kirjoitti itse Münchenissä käytyään *Litteraturbladet*-lehden syyskuun numeroon 1859 kattavan selonteon suojattinsa näköaloista.

Münchenissä pidettäisiin pahimman luokan kerettiläisyytenä, mikäli joku tohtisi epäillä Baijerin pääkaupungin asemaa modernina Ateenana, ainakin mitä tulee taiteisiin, ellei peräti muuhun. Myönnettäköön siis, että München kestää vertailun kreikkalaiseen esikuvaansa ja kuningas Ludwig ateenalaiseen edeltäjänsä Periklekseen. Siinä onkin jo kyllin nykyajan Ateenasta ylipäättään.

Mutta Münchenin taide on viime aikoina lukenut vihkiytyneiden joukkoon miehen, joka koskettaa erityisesti meitä suomalaisia, sillä hän on kiinnostunut koko lahjakkaan henkensä lämmöllä ja voimalla monistakin asioista, joihin meillä liittyy suuri intressi. Kun herra Sjöstrand hyväksyi taiteellisten luomustensa kohteeksi meidän myyttiset jumalamme ja sankarimme sekä edesmenneiden ja yhä elävien miestemme parhaimmiston, ansaitsee hän tulla otetuksi Suomen kunniankansalaiseksi. Lahjakkaana ja Tukholman, Kööpenhaminan sekä Münchenin kuvanveistokouluissa taiteeseensa perin juurin kouluttuneena oppilaana voidaan hänet nyt katsoa mestarikirjansa arvoiseksi. Ja totisella taiteellisella tietoisuudella siitä, että hän pystyy sille kunniaa tuottamaan, mutta myös vielä syvemmällä ymmärryksellä siitä vakaavuudesta ja vastuullisuudesta, jota taide häneltä edellyttää, hän nyt valmistautuu pyhiinvaellukselle ikuiseen kaupunkiin toteuttaakseen siellä sen ikuisen työn, jota Suomi häneltä Porthanin muistoksi ja kunniaksi odottaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura on tehnyt pikaisen päätöksen väliaikaisesti vahvistaa varoja suuren työn toteuttamiseksi, mikä antoi herra Sjöstrandille rohkeutta ottaa elämänsä polulla kaksi tärkeintä askelta yhtäikaa: solmia pitkään suunniteltu avioliitto, joka tuo hänelle elämän avun ja onnen, sekä matkan Roomaan, joka vie hänet taiteen

Tätä uutista siteerattiin myös Suomessa. *Finlands Almäna Tidning* 1.8.1859, 1. Nervanderin mukaan Sjöstrand olisi esittänyt Münchenissä julkisesti myös teoksen aiheesta ”Väinämöisen laulu”, mutta saksalaisista lähteistä ei löydy asiasta mitään mainintaa. Nervander 1900, 445. Väinämöinen-statyyetista, ks. Ervamaa 1981, 64–65.

sisimpään pyhättöön. Lopulta herra Sjöstrandin tulevaisuuden toiveet saavat voimaa siitä, että Suomi ei hylkää häntä, joka miehekkään luotavaisena heittäytyi sen käsivarsille ja vannoi raivaavansa tien taiteelle, joka kaikkia muita huonommin on toistaiseksi löytänyt maassamme jalansijaa ja kattoa päänsä päälle.

Jo nyt herra Sjöstrand on Suomelle suuressa kiitollisuuden velassa, ja tämän hän auliisti ja vilpittömästi myöntää. Suomalaiset muinaislaulut ovat avanneet hänelle kokonaan uuden, tähän saakka taiteilijoiden luomuksilta suljetun maailman, joka lupaa, kun he ovat sinne kerran tien löytäneet, joka askeleella mielikuvitukselle ja käsille mitä rikkaimmat saamiset. Kuvanveisto oli ensimmäinen, joka herra Sjöstrandin kautta kokeili siellä onneaan. Mitä maalaus saattaa siellä niittää, sen parhaiten todistaa Ekmanin upeasti sommiteltu ja toteutettu Väinämöinen. Suurimmin huomionarvoista oli se menestys, jonka ensin mainitun yrityksen tähän suuntaan sai Münchenissä, kun hän siellä taiteilijoiden näyttelytilassa asetti esille jo Helsingissä aloitetun ja myöhemmin valmistuneen kuvan nuoresta Kullervosta, joka kolmen päivän ikäisenä nousee uhmakkain ilmein kehdostaan ja repii kapalonsa. Tämä harvinainen ilmiö nousi kaikkien taiteen ystävien ja tuntijoiden piirissä poikkeukselliseksi sensaatioksi. Yhtäältä ihmiset tunnistivat jotakin joka muistutti kulu-neita tarinoita nuoren Herkuleen uroteoista, mutta toisaalta kaikkien myyttisten sankareiden esi-isän suomalaisesta jälkeläisestä paljastui jotain niin primitiivistä ja omaperäistä, että oli myönnettävä, ettei mitään vastaavaa ollut nähty. Seuraavana aamuna herätessään Sjöstrand huomasi olevansa, kuten Byron aikanaan, tunnettu mies. Onnitteluita ja onnen toivotuksia putoili hänen ympärilleen kuin kapaloita Kullervolta. Taideakatemian johtaja lupasi taiteilijalle ateljeen, ilman että tämä mitään pyysi. Hauskinta ja kenties kertovinta nuoren mestarin saavutuksesta oli akatemian opiskelijoiden käytös. Täysin kyllästyneinä samojen kuluneiden aiheiden käsittelyyn he eivät enää halunneet jatkaa, vaan ryntäsivät Sjöstrandin luo toivoen, että tämä antaisi heille taiteellisia harjoituksia varten ennestään outoja suomalaisia aiheita. Sen, joka oli omalta osaltaan näyttänyt, miten Kolumbuksen muna saadaan seisomaan, oli kuitenkin jätettävä uutuudenkipeät kuvanveiston oppipojat ominensa yrittämään taideteoksen tekemistä.

Sjöstrandin maine kasvoi entisestään, kun hän sai valmiiksi suurenmoisen Porthanin rintakuvan, jonka Helsingin *consistorii academici* pyyteettömässä taiteenrakkaudessaan on tilannut. Koska tämä, kuten kaikki muutkin Suomen suurmiehet, oli Münchenissä tuntematon, arvelivat

ihmiset Auran rantojen professorin sijaan tunnistavansa vakavissa, luonteikkaissa piirteissä vanhan roomalaisen. Kaiken kaikkiaan, tämä olikin aivan oikein. Roomalaista sivistystä, ajatuksia ja vuorenvarmaa päättävyyttä oli täynnä sen seppelöidyn miehen pää, jonka sydän löi Suomelle lämpimämmin, kuin kenenkään ennen häntä. Marmorin toteutetun akateemisen rintakuvan kipsimalli on nyt saanut väliaikaisen hämärän paikan Schwanthalerin ateljeessa, mutta kun siellä sillä ei ole mitään tekoa, tarkatkaamme että kotimaassamme se saa joka suhteessa paremman.¹⁸⁰

Cygnaeuksen hienosti rakennettu kirjoitus, jossa pelataan paitsi taiteilijan ja suomalaisten suurella menestyksellä myös kumpaa-kin velvoittavilla nationalistisilla odotuksilla, lupauksilla ja kiitollisuudenvelalla, siivitti ”kunniakansalainen” Sjöstrandin kohti Roomaa. Ratkaisu Porthanin monumentin toteuttamisesta oli tehty SKS:n kokouksessa jo kesäkuun alussa 1859, käytännössä niin, että Cygnaeus ja muut seuran johtomiehet henkilökohtaisesti ottivat 2 000 ruplan pankkilainan.¹⁸¹ Rahat riittivät siihen, että taiteilija pääsi matkaan tuoreen puolisonsa Herminie von Stahlin kanssa ja saattoi aloittaa työnsä, mutta hyvin pian kävi ilmi, ettei kenelläkään ollut aavistusta lopullisesta budjetista.¹⁸² Suomessa ei vielä arvattu miten kallista suuren teoksen tekeminen voi olla. Heti Sjöstrandin Roomaan saavuttua Cygnaeus ja kumppanit joutuivat ottamaan 400 ruplaa lisää lainaa ja lähettämään ne kuvanveistäjälle, joka oli pyytänyt saada vielä sata ruplaa enemmän.¹⁸³

180 Cygnaeus 1859, 418–419. Tässä lainattu osuus on osa pidemmästä, Pariisista lähetetystä matkakirjeestä. Porthanin rintakuvan kipsimalli päätyi nytemmin lakautettuun Cygnaeuksen museoon.

181 Cygnaeuksen kirje Sjöstrandille 2.6.1859, lainaus Hertzberg 1883, 20. SKS:n kokouspöytäkirjassa 1.6.1859 todetaan ainoastaan, että aloite lainasta oli Cygnaeuksen ja että seura toimisi sen takaajana.

182 Estlander huomauttaa, ettei SKS tehnyt taiteilijan kanssa mitään muodollista sopimusta hinnasta, tai ainakaan sellaista ei löydy. Estlander 1906, 9.

183 Sjöstrandin kirje Cygnaeukselle 2.11.1859. Vastauksessaan Sjöstrandille 1.12.1859 Cygnaeus toteaa, että ”tällä avustuksella voi niin taitava taloudenpitäjä kuin herra S. tuntea olevansa lähimmän tulevaisuuden huolta vailla”. Lainaus Nervander 1900, 451.

Ajatus Sjöstrandin menestyksestä kuitenkin valoi uskoa patsashankkeen onnistumiseen. Cygnaeuksen strategian avulla *Kullervo*-teoksen vastaanotosta kehkeytyi myös Suomen taiteen varhainen *topos*. Vuonna 1862 Lontoon kansainvälisessä näyttelyssä vierailnut Zacharias Topelius päätteli, että kyse oli nimenomaan suomalaisen aiheen ainutlaatuisuudesta: ”Nähtyäni tämän kaiken saatan ymmärtää, miksi Sjöstrandin *Kullervo* herätti Münchenissä niin suurta huomiota. Se oli ensimmäinen hahmo täysin uudesta ja luonnonraikkaasta ympäristöstä, jonka Kalevala vielä tulee lahjoittamaan modernille taiteelle.”¹⁸⁴

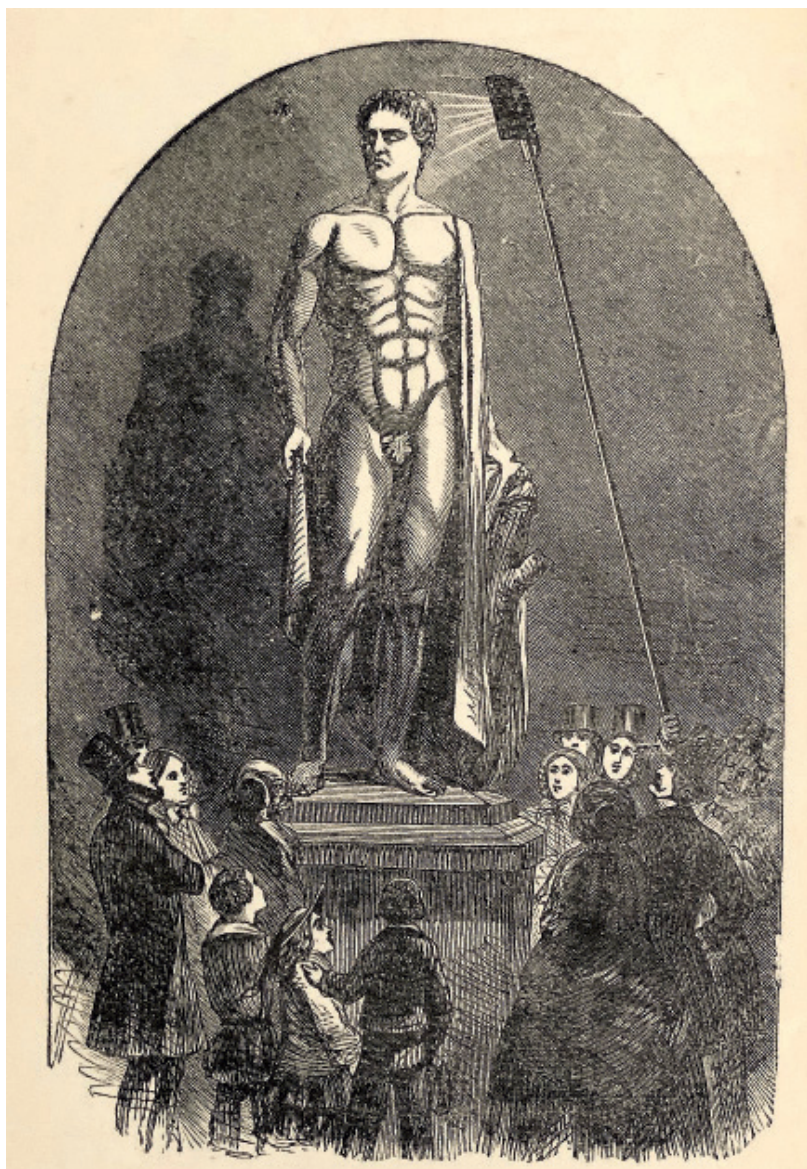
Rooma – ikuinen ja likainen

”En voi sanoa, että Pietarin aukion ja Vatikaanin näkeminen olisi minua erityisemmin yllättänyt. Niin paljon olin jo nähnyt kuvia erilaisista Rooman rakennuksista, että kaikki tuntui tutulta. Verona, Venetsia, Firenze olivat tehneet minuun suuren vaikutuksen, Rooma ei ensi tuttavuudella puhutellut; on opittava tuntemaan se lähemmin, jotta ymmärtää sen kauneuden.”¹⁸⁵ Kuvanveistäjä Max Widmannin saapuminen Roomaan vuonna 1835 oli antiklimaksi. Kaupunki oli valmiiksi visualisoitu ja sen nähtävyydet ikään kuin etukäteen näytetty. *Grand Tour* -matkailu oli syntynyt 1700-luvulla ja ehtinyt lukemattomien kertomusten ja kuvien kautta jo ”standardisoida” Italian.¹⁸⁶ Jopa tuttuuden vaikutelma oli muuttunut kulttuuriseksi kliseeksi. Niin yleisiä olivat Rooman kuvat, että tuntemuksen aiemmin nähdystä oli marraskuussa 1786 kokenut myös kaupunkiin saapunut Goethe: ”Kaikki nuoruuteni unelmat näen nyt elävänä [– –] kaikki se mitä maalauksista ja piirustuksista,

184 Topelius 1903, 286.

185 Widmann 2014, 62. Widmannin reaktio ei tarkoita, etteikö monelle nimenomaan Roomaan saapuminen ollut pakahduttava kokemus, ks. Suvikumpu 2009, 109.

186 Suvikumpu 2009, 89; 93–94.



Roomaan saapuneille turisteille järjestettiin Vatikaanin museossa ilta-
kierroksia, joilla veistoksia esiteltiin lyhdyn valossa. Abbott 1869, etulehti.

kupari- ja puupiiroksista, kipseistä ja korkkijäljennöksistä jo ajat sitten olin oppinut tuntemaan: kaikki tuo on nyt kokonaisuudessaan silmiäni edessä; kaikki on niin kuin olin kuvitellut, ja kaikki on uutta.¹⁸⁷ Tutut mielikuvat oli kuitenkin purettava, jotta todellisuus hahmottui. Aivan helppoa sekään ei ollut, sillä Goethen sanoin:

Kun katselee tuollaista olemassa olevaa elämän ilmentymää, jolla on ikää kaksi tuhatta vuotta ja enemmänkin ja joka aikojen viieriessä on niin moneen kertaan ja perinpohjaisesti muuttanut muotoaan ja on silti yhä vielä maaperältään samaa, alati samaa vuorta, usein jopa pylväiltään ja muureiltaan samaa ja kun kansan luonteessa yhä on piirteitä vanhoilta ajoilta, niin tuntee joutuvansa kohtalon suurten päätösten myötäeläjäksi; ja niin katsojalle käy alun alkaen vaikeaksi selvittää, miten Rooma seuraava Roomaa, eikä ainoastaan uusi vanhaa, vaan vieläpä vanhan ja uuden eri epookit menevät päällysten.¹⁸⁸

Sjöstrand saapui Roomaan seitsemän vuosikymmentä Goethen jälkeen. Mikä oli muuttunut? Kaupunki oli edelleen vanha, mutta nähnyt myös Napoleonin sotajoukkoja ja kasvavia matkailijalaumoja. Merkitykseensä nähden Rooma oli yhä keskikokoinen kaupunki, vain hieman Müncheniä suurempi – ulkomaalaiset pois lukien asukkaita oli vuonna 1856 alle 180 000.¹⁸⁹ Kaupungin aikakausien kerrostumista puuttuivat edelleen modernin ajan tunnusmerkit kuten tehtaat ja isoille valtiollisille pääkaupungeille Lontoolle ja Pariisille ominaiset juhlalliset rautatieasemat. Rooman topografia oli monin paikoin pastoraalinen ja kaupungin muurien sisäpuolella oli yhä villiniittyjä, laajoja huvilapuutarhoja ja vihannesviljelmää.

Kävelehdän millä tahansa kaupungin portilla tai kurota San Giovannin muurin yli (ja mistäpä löytäisit viehättävämmän paikan?) tai vilkaise

187 Goethe 1992, 140.

188 Goethe 1994, 144–145. Suomennos Sinikka Kallio.

189 Murray's 1868, xxxvi. Vuonna 1858 Münchenissä oli 137 000 asukasta. Euroopan suurin kaupunki oli Lontoo, jonka asukasluku oli 1850-luvun alussa jo yli 2,3 miljoonaa.

ulos Villa Negronin ikkunasta, niin katseesi osuu varmasti johonkin Rooman keittiöpuutarhoista, joka on jaettu tasaisiksi riveiksi ja vihreiksi neliöiksi. Ei ole mitään sievempää ja paremmalla maulla järjestettyä kuin nuo vaihtelevien vihannesten matot.¹⁹⁰

Lumoavan Rooman näkymät eivät kuitenkaan pystyneet piilottamaan kaupungin arkisempaa puolta. Arjen sotkuisuus ja tapojen alkukantaisuus nousivat esiin etenkin silloin, kun ulkomaalaiset kulttuurimatkailijat saapuivat mukanaan valmiiksi pakatut käsitteet sivilisaatiosta. Melissa Dabakis on luonnehtinut tyyppillistä mielikuvaa, jossa antiikin imperiumin suuri keskus nähtiin rappeutuneena ja sen asukkaat vallanpitäjien uhreina: ”Sivilisaation ajatus, joka vastikään oli hyväksytty eurooppalaisten ja amerikkalaisten parissa, samaisti sivistyneen maailman moderniuteen ja teknologiseen kehitykseen. Italialaiset sitä vastoin näyttäytyivät taaksepäin katsovana yhteiskuntana, missä aika pikemmin pysähtyi kuin eteni kohti valoisaksi ymmärrettyä tulevaisuutta.”¹⁹¹ Rooma, joka ympäristöineen kuului edelleen paavinvallan alle, oli todellakin antimoderni ja kirkolliseen hämärään tottunut kaupunki, joka oli välttynyt teollistumiselta ja sen lieveilmiöiltä. Muu Italian niemimaalla oli 1850-luvulla pohjimmiltaan kolonialisoitua aluetta; pohjoisessa Itävallan keisarikunnan, etelässä Espanjan Bourbonneiden vallassa. Roomaan matkustaneet turistit ja kaupunkiin muuttaneet ulkomaalaiset olivat hekin eräänlaisia ”kulttuurikolonialisteja”, jotka usein suhtautuivat kaupungin eksoottiseen asujamistoon sisäsyntyisellä ylemmyydellä.¹⁹²

Saksalais-amerikkalaisen taidemaalarin Albert Bierstadtin teos *Octaviuksen kaari (Roomalainen kalatori)* vuodelta 1858 on lievän ironinen esitys Rooman eksoottisuudesta tilanteessa, jossa paikallinen ja vieras toden teolla kohtaavat. Kuvan keskellä, antiikkisten pylväskapiteelien päällä, lepää suuri marmoripaasi, jota peittävät

190 Story 1860, 573.

191 Dabakis 2016, 91.

192 em., 92.



Yksityiskohta Albert Bierstadtin maalauksesta *Roman Fish Market (Arch of Octavius)*, öljy kankaalle 1858. De Young Museum, San Francisco. Gift of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd.

perattujen kalojen rippeet, ”todistaen, että nykypäivän roomalaiset ovat antaneet kulttuuriaarteidensa vajota surkeaan tilaan”, kuvaillee Dabakis. ”Näkymän nuhjuisuus – kivetyn piazzan epäsiisteys, putoileva seinärappaus, levällään olevat roskat ja puolittain revityt julisteet – vahvisti pohjoiseurooppalaisten ja angloamerikkalaisten mielikuvaa siitä, että Rooma on tyytynyt rapistumiseen.”¹⁹³ Kuvan

193 em., 93.

oikeasta laidasta keskelle kaikkea ilmaantuu yllättäen amerikkalainen turistipariskunta; miehellä on kädessään punainen *Murrayn* matkaopas. Ironisuutta lisää se, että gheton alue, missä kalatori sijaitisi, mainittiin oppaissa – jos yleensä mainittiin – vain ”yhtenä kaupungin likaisimmista kulmakunnista”.¹⁹⁴

Rooma oli ikuinen ja tunnetusti myös likainen. Erään 1800-luvun matkaajan mukaan ”kaikista Rooman muinaismuistoista saasta on kaikkein muinaisinta: näyttää kuin sitä ei olisi koskaan poistettu”. Toinen julisti, että Rooma on Euroopan likaisin kaupunki – jos Lissabonia ei oteta lukuun.¹⁹⁵ Kirjailija Gustave Flaubert ironisoi tätä nirppanokkaista likakeskustelua väittäen, että pahempi ongelma oli Rooman kirkoista leijuva suitsukkeiden tuoksu. Onnekseen hän löysi Tiberin rantamilta vielä joitakin vanhoja ulosteen täyttämiä kulmakuntia, joissa saattoi hieman hengittää.¹⁹⁶ Likaisuus oli tietenkin hygieniakysymys, mutta moni oli sitä mieltä, että siivoaminen olisi tuhonnut kaiken. Sjöstradin naapurina Roomassa asunut amerikkalainen kuvanveistäjä ja kirjailija William Wetmore Story kiteytti kaupungin olemuksen vuonna 1863 varsin osuvasti:

[– –] kyllin kauan Roomassa asuttuaan jokainen näkee sen liassa viehätystä, jota minkään toisen paikkakunnan puhtaus ei koskaan tavoita. Kaikki riippuu tietenkin siitä, mitä kutsumme liaksi. Ei kukaan voi puolustella joidenkin katujen kuntoa tai erinäisiä ihmisten tapoja. Mutta sotkuja ja tahroja, joita moni nimittää liaksi, minä kutsun väriksi – taiteilijan silmissä Amsterdamin puhtaus tuhoaisi Rooman. Surullista kyllä, taloudenpito ja ylenpalttinen puhtaus käyvät sotaa pittoreskia vastaan.¹⁹⁷

194 em. Kymmenen vuotta maalauksen jälkeen *Murrayn* matkaopaskirja kuvailee kaupunginosaa edelleen määreillä ”low and dirty”. *Murray* 1867, xii; 3.

195 Edellinen Louis Simond vuonna 1828, jälkimmäinen James Johnson vuonna 1831. *Wrigley* 2013, 171; 173.

196 Gustave Flaubert vuonna 1851, lainaus *Wrigley* 2013, 174.

197 *Story* 1894, 5. Sjöstrand asui taiteilijoiden suosimalla alueella. Kirjeessään Cygnaeukselle 2.11.1859 hän ilmoittaa asettuneensa Monte Pinciolle, mutta tämä johtunee vielä puutteellisesta kaupungin tuntemuksesta. Hänen osoitteensa oli

Lika saattoi olla esteettinen elämys, sairaus puolestaan todellinen murhe. Tässä asiassa Rooma osoittautui myös monen taiteilijan ikuisiksi leposijaksi, sillä kaupunkia vaivasivat toistuvat malaria-epidemiat ja aikakauden kulkutaudit.¹⁹⁸ Malarian eli ”Rooman kuumeen” juurisyytä ei vielä 1800-luvun puolivälissä tiedetty, joten taiteilijatkin turvautuivat perinteisiin selityksiin kostuneen maan mätänemisestä ja siitä nousevasta *miasmasta*, jonka huuрут kulkeutuvat epäsuotuisan tuulen mukana maaseudulta kaupunkiin.¹⁹⁹ Tuulella ei voinut kuitenkaan selittää koleraa, joka levisi ympäri maailman. Kuvanveistäjä Max Widmann asui Roomassa pandemian saapuessa sinne vuonna 1837. Saksalaisten piirissä organisoitiin välittömästi varmuustoimenpiteitä ja määrättiin ihmiset majoittumaan pareina: taudin iskiessä yhteen voisi toinen hakea apua. Päivittäin oli ilmoitauduttava vahdille, jotta tiedettiin, onko ihminen terve tai ylipäänsä elossa. Koleraan kuolleita kuljetettiin öisin kärryillä kaupungin halki San Lorenzon hautausmaalle ja nakattiin ilman arkkuja yhteishautaan. Widmannin mukaan toisinaan sattui, että matkalla osa lastista putosi ja aamulla kaduilta löytyi alastomia ruumiita. Virallisia kuolintilastoja ei julkaistu, mutta epidemian ollessa pahimmillaan päivittäin menehtyi kolmesataa, toisten mukaan jopa kuusisataa ihmistä. Osa saksalaisista taiteilijoista päätti poistua saastuneesta kaupungista, mutta ympäristön pikkupaikkakunnat eivät päästäneet ketään Roomasta tullutta läpi. Oli pakko kääntyä takaisin.²⁰⁰

Via Sistinan jatkeena olevan Via delle Quattro Fontanen numero 9, joka kuuluu Quirinainen alueeseen. Esch & Esch 1997, 83. Talon takana sijaitsee Palazzo Barberini, mistä William Wetmore Story puolestaan vuokrasi perheelleen 1850-luvun lopulla suuren asunnon. Alkujaan lakimiehenä toiminut ja Italiassa kuvanveistäjäksi oppinut Story osasi saksaa, joten Sjöstrand saattoi kommunikoida tämän kanssa.

198 Suvikumpu 2009, 166–168. Taudit eivät olleet vain Roomalle tyypillisiä ja niihin kuoltiin muuallakin, myös Suomessa.

199 Story 1860, 574. Rooman malariaista aikakauden lääketieteellisenä ja kulttuuri-sena käsitteenä Wrigley 2013, 61–93. Malarian aiheuttaja ja leviämisen mekanismi selvitetiin vasta 1880- ja -90-lukujen kuluessa.

200 Widmann 2014, 105–108.

Rooma oli ikuinen, mutta muuttumattomana se ei pysynyt. Tätäkin moni murehti. Vuonna 1846 kirjailija Hans Christian Andersen valitteli, ettei kaupunki ollut sama Rooma kuin kolme-toista vuotta aiemmin, kun hän kävi siellä ensimmäistä kertaa. Suuret arkeologiset kaivaukset todellakin muokkasivat kaupungin luonnetta ja pinnanmuotoja. Kasvavat turistijoukot tekivät osansa nekin. Viimeisen järkytyksen aiheutti Rooman julistaminen pääkaupungiksi vuonna 1870. Henrik Ibsen vaikeroi: ”Ovat siis lopulta ottaneet Rooman pois kaltaisiltamme ihmisiltä ja antaneet sen poliitikoille [– –] nyt katoaa kaikki mitä rakastimme, spontaanisuus, lika; jokaista kaupunkiin ilmaantuvaa poliitikkoa kohden siellä tulee olemaan yksi taiteilija vähemmän.”²⁰¹ Kaupunki alkoi kasvaa ja samalla katosivat ne maisemapiirteet, joista niin monet ulkomaalaiset taiteilijat, esimerkiksi William Wetmore Story, olivat nauttineet: ”Kaupungin vanhat villat ja puutarhat, jotka tekivät Roomasta erityisen viehättävän, on tuhottu. Se on surku ja sääli, se on anteeksiantamatonta.”²⁰² Kaikessa kuuluu, että Rooman olisi ollut parasta pysyä juuri sellaisena kuin ulkomaaiset taiteilijat olivat sen nuoruudessaan kokeneet.²⁰³

Kuvanveiston ylevä kutsu

Odottaessaan Münchenissä malttamattomana etelään lähtöä Sjöstrand kirjoitti Cygnaeukselle: ”Rooma sekoittaa aivopoloni.”²⁰⁴ Roomaan matkustaminen ja siellä työskentely oli monelle taiteilijalle opintojen koetinkivi ja korkein täyttymys. Sjöstrandin saapuessa kaupunkiin syksyllä 1859 oli ulkomaisten kuvanveistäjien *grand old man* walesiläinen John Gibson, joka oli asunut

201 Lainaus Wrigley 2013, 186.

202 Story 1894, iv. Story toteaa asiantilan kolmekymmentä vuotta aiemmin ilmestyneen kirjansa kahdeksannessa painoksessa.

203 Suvikumpu 2009, 112–114.

204 Sjöstrandin kirje Cygnaeukselle 11.7.1859. Ennen Roomaan matkustamista Sjöstrand kävi vielä Ruotsissa omissa häissään.

Roomassa jo yli neljäkymmentä vuotta. Nuoruudessaan myös hän oli viettänyt unelmansa vuoksi unettomia öitä, kunnes brittiläisen uusklassismin uranuurtaja John Flaxman kannusti tekemään haaveista totta:

Herra Flaxman rohkaisi minua kovasti lähtemään Roomaan, sanoen että siellä olisin Euroopan parhaassa koulussa hienimpien teosten ja kaikkien kansakuntien taiteilijoiden ympäröimänä, ja että siellä minulla olisi tilaisuus tutustua rikkaisiin englantilaisiin taiteen tukijoihin, joita parveilee Roomassa joka talvi, ja että Canova oli avulias nuorille lahjakkaille taiteilijoille.²⁰⁵

Maailmankuulu kuvanveistäjä todellakin osoittautui maineensa veroiseksi ja lupasi auttaa vähävaraista Gibsonia edellyttäen, että tämä opiskeli antaumuksella ja kehittyi.²⁰⁶ Vuonna 1817 Gibson pääsi oppilaaksi Canovan akatemiaan. Samalla hän laskeutui haaveiden maailmasta työnteon arkeen.

Aloin muovaila elävästä mallista, ja mestarini kehotti minua katsomaan usein muiden opiskelijoiden teoksia alkuvaiheista loppuun asti – ”he antavat sinun tutkia mallejaan”. Tein niin, ja se oli hyödyksi. Kaikki olivat hyvin kohteliaita ja valittelivat sitä, etten ymmärtänyt italiaa. Mielialani kyllä laski tuntuvasti, kun tutkin heidän mestarillisesti luonnosteltuja figuurejaan ja niiden erinomaista luonnonmukaisuutta, joka todisti itsenäni paljon nuorempien kyvystä ja kokemuksesta – olin nöyrä ja onneton. Miten kaduttikaan, etten ollut päässyt Roomaan paljon aiemmin!²⁰⁷

Carl Eneas Sjöstrandilla oli jo tullessaan varma tilaustyö, johon keskittyä, mutta monelle Roomaan asettuneille kollegalle toimeentulon jatkuvuus oli päivittäinen haaste. Kaikilla ei ollut stipendia

205 Matthews 1909, 39.

206 em., 44–45.

207 em., 47–48.

ja stipendiaatitkin tiesivät omansa rajalliseksi.²⁰⁸ Amerikkalaiset rehvastelivat sillä, miten halpaa eläminen Roomassa oli, mutta pohjoismaalaisen näkökulma oli toinen. Sjöstrandkin joutui heti saavuttuaan lainaamaan rahaa.²⁰⁹ Roomaan matkustaminen taiteilijana oli myös henkistä uhkapeliä, kun vastassa olivat kaksi tuhatta vuotta historiaa ja kaupunkiin ennestään asettunut satapäinen kansainvälinen taiteilijajoukko. Yhtäältä olisi perehdyttävä länsimaisen kulttuurin tärkeimpiin muinaismuistoihin ja kuvataiteen kaanoniin, toisaalta löydettävä persoonallinen näkökulma ja viritäydäyttävä omaan luovaan työhön.²¹⁰ Varsinkin maalarit joutuivat kovaan paikkaan entisajan mestariteosten ja matkamuistojen ostajien ristivedossa. Rimakahu saattoi yllättää. Hampurilainen Erwin Speckter, joka työskenteli Roomassa 1830-luvun alussa, myönsi asian suoraan: ”Pitäisi kai sanoa minkälaisen vaikutuksen Rooma on minuun tehnyt, mutta voin vain toistaa: pelko ja pahat aavistukset miltei kuristivat sieluni. [– –] Mainitussa tilassa tulin Roomaan ja riensin välittömästi etsimään ystäviä, jotta unohtaisin itseni ja Rooman.”²¹¹ Jotkut saapuneet keskittyivätkin sosiaaliseen elämään niin hyvin, ettei työnteosta tullut mitään. Toinen saksalaismaalari sanoitti ongelman: ”Pitkä Rooman matka on jatkuvaa modernin pinnallisuuden passiivista vastustusta ja eksistentiaalista huolta. Kaksi vihollista, joista kumpikin on kyllin vahva henkisesti murtamaan taiteilijan.”²¹² Oli tärkeää tulla toi-

208 Suvikumpu toteaa (2009, 119), että yleensä taideakatemioiden matkastipendi oli vähintään kolmivuotinen. Näitäkin oli, mutta niitä riitti vain harvoille ja valituille. Taiteilijoita Roomassa oli runsaasti ja moni oli Sjöstrandin tavoin lähtenyt matkaan huomattavasti pienemmän kukkaron kanssa ollen riippuvainen yksityisistä tukijoista ja ostajista.

209 Sjöstrandin kirje Cygnaeukselle 14.2.1860. Rahaa lainasi Tanskan ja Ruotsin konsulina toiminut taidemaalari Johan Bravo. Amerikkalaisten elämän halpuudesta esim. Seidler 1985, 310. Roomassa elämisen kalleutta suomalaiselle valitteli puolestaan Sjöstrandin jälkeen kaupunkiin tullut Walter Runeberg. Grönstrand 2021, 73.

210 Suvikumpu 2009, 92.

211 Maurer 2018, 216.

212 em.

meen oman epävarmuutensa kanssa ja löytää taiteellisen työn ilo, kuten John Gibson:

Joka aamu heräsin auringon noustessa, sieluni riemuitessa uudesta päivästä onnellisessa ja mieluisassa kilvoittelussa. Joka aamu kulkiessani aamiaiselle Caffé Grecoon ja katsellessani taas mielihyvällä nousevan auringon kultaamia kirkkojen ja palatsien huippuja tunsin kuinka päivittäin uudistuva nuoruus ja tuore innostus minua inspiroivat. Taas ilolla palasin taisteluun, tuohon voimia antavaan kamppailuun taiteen vaikeuksien kanssa! Enkä tuntenut sydämessäni kateuden madon kierumurtelevan, kun toisten studioissa näin kauniin idean jonkun nuoren kilpailijani taitavasti toteuttamana. Saatoin toisinaan tuntea masennusta, ikään kuin itseluottamuksen puutetta, mutta en vähäänkään matalaa mustasukkaisuutta; ympärilläni olevien lahjakkuuksien jatkuvasti kirittämänä palasin uudella päättäväisyydellä studiooni.²¹³

Olipa taiteilijan osana ylevä kilvoittelu tai henkinen murtuminen, kohtalotovereita löytyi. Kaupungin ylikansallinen taiteilijakolonia oli tiivis ja piti monin tavoin huolta jäsenistään. Hakeuduttiin toki omiin ryhmiin (saksalaiset, pohjoismaalaiset, amerikkalaiset, britit), joilla kaikilla oli perinteiset syynsä ja tapansa juhlia, mutta samalla työskenneltiin yhdessä ”ei kenenkään maalla” ja jaettiin yhteisöllisesti ammatin monet haasteet.²¹⁴ Ateljeevierailuja tehtiin puolin ja toisin, teoksista ja niiden aiheista keskusteltiin. Kun mittapuuna oli ”ylittämätön” antiikin taide ei kenenkään tarvinnut kokea huonommuutta yksin. Toisaalta taiteilijat myös kilpailivat keskenään tilauksista, joskus jopa mustasukkaisesti, eikä suosituista teemoista tehtyjä teoksia aina voinut juhlia omaperäisinä. Nathaniel Hawthorne kertoo, miten erään amerikkalaisveistäjän ansiokkaalta vaikuttanut veistosryhmä *Tuhlaajapoika* joutui outoon valoon: ”Myöhemmin minulle on kerrottu, että hra --- oli varastanut, vai sanoisimmeko mieluummin adoptoinut tyylin ja idean Ranskan Akatemian oppilaan tekemästä ryhmästä, joka

213 Matthews 1909, 56.

214 Suvikumpu 2009, 174; 177–178.

on siellä nähtävissä kipsissä.”²¹⁵ Koska aiheet toistuivat samoina ja asentojen ja eleiden variaatiot olivat pieniä, viittauksissa kuuluisiin antiikin patsaisiin ja toisten taiteilijoiden teoksiin liikuttiin usein plagiarismin rajoilla.²¹⁶ Hra ----:n maine taiteilijapiireissä sai kenties kolauksen, mutta ei häntä kukaan avoimesti varkaudesta ryhtynyt syyttämään. Hylkiöksi Roomaan tullut taiteilija päätyikin lähinnä vain maksamattomien velkojen vuoksi, surkimukseksi halvan viinin viemänä.²¹⁷

Rooma oli taiteen korkeakoulu, mutta myös markkinapaikka, josta myytiin paljon uutta taidetta.²¹⁸ Teokset vaihtelivat pienistä takan reunustalle tarkoitetuista matkamuistoveistoksista uusimpiin monumentteihin ja hellenistisen ajan marmoripatsaiden täysimittaisiin kopioihin – ja mikäli rahaa riitti, myös aitoihin.²¹⁹ Jälkimmäisten liikennettä hoitivat ”taideagentit”, esimerkiksi Bajerin kruununprinssin ja sittemmin kuninkaan Ludwig I:n palkkailistoilla vuosikymmeniä Roomassa työskennellyt Johann Martin von Wagner, joka piti tiivistä yhteyttä myös nykytaiteilijoihin.²²⁰ Kaikilla ostajilla ei tietenkään ollut kuninkaan lompakkoa, mutta myös uusi raha löysi tiensä Roomaan. 1850-luvulla taidetta hankkivien turistien joukot tulivat jo kasvavassa määrin Amerikasta.²²¹ Vaikka kuvanveistäjät ja kriitikot arvostivat muotokuvat ideaalisia

215 Hawthorne 1913, 148–149. Kyseinen kuvanveistäjä oli Joseph Mozier, jonka luonteen ikävistä puolista löytyy muitakin lausuntoja; ks. edempänä viite 261.

216 Guilding 2014, 257.

217 Suomalaisesimerkki velaksi eläjästä on Sjöstrandin jälkeen Roomaan tullut kuvanveistäjä Erland Stenberg. Suvikumpu 2009, 79. Juopottelulla puolestaan jälkimaineen hankki ennen Sjöstrandia kaupungissa asunut kuvanveistäjä Erik Cainberg. Pöykkö 1991, 31; Knif 2015, 126–131.

218 Koska Rooman taide-elämää 1800-luvun puolivälissä dominoivat ulkomaalaiset, on myös esitetty, että kaupunki oli jo menettänyt merkityksensä taidekeskukseksi; ”ainoa mikä tässä Roomassa oli kuollutta, oli taide”. Lainaus Andrenius 1962, 197.

219 Taiteen ostamisesta Roomassa, ks. Suvikumpu 2009, 126–128, aikakauden italialaisen veistotaiteen leviämisestä maailmalle Bochiccio 2012. Suomessa tämän aikakauden marmorin, alabasterin ja pronssijäljennöksiä antiikin teoksista löytyy H. F. Antellin testamenttikokoelmasta. *Antellin kokoelmat* 1975, 138–143.

220 Selch 2019.

221 Dabakis 2003, 28; Bochiccio 2012, 73.

veistoksia ja monumentteja paljon vähäisemmiksi, oli niiden muovailu toimeentulon kannalta tervetullutta työtä. Moni nousukas kun halusi nähdä piirteensä roomalaistyyllisessä marmoripäässä.²²² Taiteilijoiden kannatti pitää katse nimenomaan kotimaisissa tilaajissa, sillä vuosien Roomassa työskentelyn jälkeenkin protestanttien oli lähes mahdotonta päästä paikallisille veistosmarkkinoille eli tekemään hautamonumentteja katolisten kirkkojen kappeleihin. Harvinaisen poikkeuksen muodosti amerikkalaisen Harriet Hosmerin veistämä neiti Judith Falconnetin hauta.²²³

Vapauden ideaali ja tapojen realismi

Carl Eneas Sjöstrand oli ennen Roomaan saapumista opiskellut hieman italiaa,²²⁴ mutta paljoa hän ei sitä välttämättä tarvinnut. Koska ulkomaalaisia taiteilijoita oli runsaasti ja heihin oli myös vuosikymmenten kuluessa totuttu, ei kommunikaatio paikallisten kanssa muodostunut ongelmaksi. Kun kuvanveistäjä Walter Runebergiltä myöhemmin kysyttiin, miten hän alkuun pärjäsi italian kielen kanssa, kuului vastaus: ”Noo, vähän olimme etukäteen lukee, mutta italialaisilta käy ymmärtäminen niin helposti, että kunhan puhuu ruotsia painokkaasti, niin hehän tajuavat kaiken.”²²⁵ Tajuamista varmasti joudutti se, että taiteilijoiden tasainen virta takasi paikallisille huomattavat palkka- ja vuokratulot. Uusi rahakas lisä taiteilijakunnassa oli amerikkalaisten kuvanveistäjien kolonia, joka kasvoi 1850- ja 1860-luvuilla.²²⁶ Monilla heistä oli mittavia tilauksia, jotka työllistivät koko joukon taidealan ammattilaisia. Saksalaisia taiteilijoita Roomassa oli perinteisesti paljon, ja heidän kanssaan pohjoismaalaiset olivat myös aktiivisimmin

222 Seidler 1985, 210–212.

223 Gerds 1992, 134–135. Hautamonumentti on kirkossa S. Andrea delle Fratte.

224 Sjöstrandin kirje Cygnaeukselle 11.7.1859.

225 Nordmann 1918, 44.

226 *200 Years of American Sculpture* 1976, 43–45.



Skandinaaveja Roomassa toukokuussa 1861. Ryhmäkuvassa ruotsalaisia, tanskalaisia ja norjalaisia taiteilijoita, kirjailijoita, säveltäjiä ja journalisteja. Sjöstrand seisoo takarivissä vasemmalla. Kuva: Bull 1960, 139.

tekemisissä.²²⁷ Sjöstrand tapasi kaupungissa luultavasti Münchenin vuosilta tuttuja kasvoja. Merkittävin kansainvälisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden kohtauspaikka ja postitoimisto oli jo 1700-luvun lopulta lähtien ollut Gibsonin mainitsema Caffè Greco, mutta 1800-luvun puolivälissä nousevien kansallisuusaatteiden vaikutukset näkyivät myös täällä.²²⁸ Poikkeuksena aiempaan jaettuun Rooma-identiteettiin taiteilijat alkoivat eriytyä yhä selvemmin omiin kansallisiin ja kielellisiin yhteisöihinsä. Saksalaisten vuonna 1845 perustama Deutscher Künstlerverein näytti tietä, ja vuonna 1860 pohjoismaalaiset yhdistivät voimansa, jolloin syntyi Skandinaviska Föreningen i Rom. Sjöstrand oli yhdistyksen perustajajäseniä. Hänen lähipiirinsä kantakahvila oli Caffè Nuovo.²²⁹

227 Suvikumpu 2009, 179.

228 Noack 1912, 167–173.

229 Sjöstrand mainitsee saaneensa Estlanderin kirjeen kyseiseen kahvilaan. Sjöstrandin kirje Estlanderille 4.2.1860.

Kerran vuodessa kansakunnat kuitenkin viettivät yhdessä taiteilijajuhlaa, jonka saksalaiset olivat aikoinaan aloittaneet. William Wetmore Story kuvailee, miten aamulla aikaisin kokoonnutaan *osteriaan* kaupunginmuurien ulkopuolelle pukeutuneena erilaisiin naamiais- ja teatteriasuihin. Aamiaisen jälkeen matkataan pitkänä satojen kärryjen saattueena maaseudun luolille, alkuaan Cervaraan, mutta vuonna 1860 Via Appia Antican varrelle ”Egerian metsikköön”. Perillä taiteilijat seuralaisineen järjestävät suuren piknikin, mutta sitä ennen esitetään antiikin tarinaan pohjautuva pilanäytelmä. Edellisenä vuonna aiheena oli Troijan valloitus, tällä kertaa Numa Pompiliuksen ja nymfi Egerian kohtaaminen grotossa.²³⁰

Kun viihdeisuus on ohi alkavat päivällisen valmistelut. Egerian metsikössä lautaset asetellaan kehiksi samalla kun koko seurue laulaa yhteislauluja ja tanssii. Lopulta kaikki on valmista, merkki annetaan ja maalaismainen juhla alkaa. Suurista viinitynnyreistä, jotka seisovat yhdellä sivustalla koristeltuina vihrein oksin, täytetään karahvit ja laitetaan kiertämään. Hyvällä ruokahalulla kahmitaan lihaa ja salaattia. Tämän jälkeen hieman kävelyä ruoansulatuksen vuoksi, sitten on iltapäivän urheilun vuoro. On aasinajokisat, renkaanheittoa, juoksukilpaa ja säkkijuoksua. Pittoreskimpaa näkymää ei saata olla kuin tämä: riemunkirjava naamiaisväki, rinteillä istuskelevat katsojien joukot, siellä täällä seisovat pienet teltat, kilpailut laaksossa, ja ennen kaikkea etäisyydessä alas katsovat loistavat vuoret. Vasta kun valo kulmaa Campagnan ja akveduktien luurangot ja vetää hienon kauneushunnun vuorten ylle, me maltamme lähteä ja kolistelemme kärryllämme Roomaan.²³¹

Taiteilijajuhlien karnevalistinen elämä kuulostaa ihanan vapaalta, mutta Roomankin vapaus oli suhteellista. Vaikka taiteessa seurattiin antiikin myyttejä ja alastomia jumalhahmoja, noudatettiin

230 Story 1860, 584. Mytologian mukaan nymfi saneli Numa Pompiliukselle Rooman lait. Alue on nykyisin osa Euroopan laajinta kaupunkipuistoa Parco regionale dell'Appia antica. Lähin metroasema on Colli Albani.

231 em., 584–585.

arkielämässä kristillisen yhteiskunnan konventionaalisia käytänteitä, oli uskoa tai ei.²³² Ulkomaalaisilla taiteilijoilla, joiden motiivit eivät liittyneet kirkon asioihin, sitä ei monestikaan ollut.²³³ Heidän elämässään oli vähemmän sosiaalisia pidäkkeitä ja enemmän mahdollisuuksia boheemiin elämäntyyliin. Oman kansallisen yhteisön kontrolli saattoi kuitenkin olla ahdistavaa. Etenkin amerikkalaisista löytyi puritaaneja siveyden vartijoita. Kuvanveistäjä Harriet Hosmer osasi homoseksuaalina käyttäytyä niin etteivät säädyllisyyden kulissit horjuneet, mutta herätti silti esimerkiksi yksin ratsastamalla sellaista paheksuntaa, että paikalle kutsuttiin poliisi. Hosmerin rohkeus koetteli monen miestaiteilijan egoa. Kuvanveistäjä William Wetmore Storyn mukaan neiti Hosmer oli sanalla sanoen ”hyvin omapäinen ja aivan liian itsenäinen”, kollega Thomas Crawfordin sanoin: ”Neiti H:n häveliäisyyden puute iljettää jo koiraakin.”²³⁴ Myös Hawthorne ihmetteli ja kommentoi Hosmerin tapaa pukeutua miesten takkiin: ”[– –] annoin omasta puolestani hänelle luvan pukeutua niin kuin hänelle sopii ja käyttäytyä niin kuin hänen sisäinen naisensa haluaa. En kuitenkaan ymmärrä mitä hän tekee kasvaessaan vanhemmaksi, sillä ikääntyminen ei sovi asuun, joka näyttää sievältä ja anteeksiannettavalta nuoren naisen yllä.”²³⁵ Kaikille ei edes annettu anteeksi. Hosmerin veistäjäkollega Louisa Lander käytännössä suljettiin sosiaalisen elämän ulkopuolelle, koska hän oli elänyt miehen kanssa aviottomassa suhteessa ja huhujen mukaan myös poseeranut mallina ilman vaatteita. Italiassa ulkomaalainen taiteilija saattoi solmia ”ei-älyllisiä mutta silti ei-prostituoituja suhteita”, vaan ei naisena.²³⁶

232 Carl Eneas ja Herminie Sjöstrand merkittiin saksalaisen seurakunnan kirkonkirjoihin. Tytär Selma Sofia syntyi heinäkuussa 1860. Esch & Esch 1997, 83.

233 Suvikumpu 2009, 168–169.

234 Storyn lainaus James 1903, 256; Crawfordin lainaus Culkin 2010, 38.

235 Hawthorne 1913, 151. Hosmerin lahjakkuus ja itsenäinen toimijuus on tehnyt hänestä yhden feministisen taidehistorian merkkihahmoista. Erityisen huomion kohteena on ollut hänen Roomassa syntynyt pääteoksensa *Zenobia in Chains*, joka oli näytteillä samaan aikaan kun Sjöstrand työskenteli kaupungissa. Hosmerista ks. Cherry 2000, 101–140; Dabakis 2001; Culkin 2010; Dabakis 2014.

236 Lainaus Suvikumpu 2009, 96.



Sjöstrandin kollega
Harriet Hosmer
Roomassa, noin 1855.
National Portrait Gallery,
Smithsonian Institution,
Washington D.C.

Sjöstrandin kollega Randolph
Rogers työtakissaan Roomassa,
käyntikorttikuva 1861. Rogers
1971, etulehti.



Amerikkalaisen yhteisön käännettyä selkensä Landerille ei jäänyt muuta mahdollisuutta kuin poistua Roomasta.²³⁷

Materiaali ja monumentti

Kuvanveistäminen Roomassa oli taiteellisesti ideaalista ja samalla myös rahassa mitattavaa. Taiteilijoiden studiot, jotka pidettiin avoimena etenkin matkailijoille, olivat sekä työhuoneita että myyntinäyttelyitä. Ulkomaiset taiteilijat ja ennen kaikkea heidän teoksiaan marmoriin veistäneet italialaiset käsityöläiset olivat taloudellisesti merkittävä ammattikunta, joka tuotti henkilöiden rintakuvia ja patsaita sekä ideaalikuvaus ”jumalista, jumalattarista, raamatun henkilöistä ja kirjallisista hahmoista vastauksena tällaisten veistosten kasvavaan kysyntään hallitusrakennuksissa, salongeissa ja kirjastoissa pitkin Eurooppaa ja Amerikkaa”.²³⁸ On huomautettu, että renessanssin ja barokin kuvanveistäjät eivät tehneet teoksistaan materiaaliltaan ja mitoiltaan täsmäviä toisintoja, koska sellaisille kopioille ei yksinkertaisesti ollut markkinoita.²³⁹ Uusklassismin aikakausi taas oli uusien ostajien ja kasvavan kysynnän aikaa ja erityisen suositusta teoksesta saatettiin valmistaa tilaajille kymmenittäin marmorikopiota. Varsinaisia menestysveistoksia tehtailivat 1800-luvun puolivälissä amerikkalaiset, kuten Firenzeen asettunut Hiram Powers (*The Greek Slave*, 1843) ja Roomassa vuodesta 1851 työskennellyt Radolph Rogers (*Nydia, the Blind Girl of Pompeii*, 1854; veistoshahmo pohjautui menestysromaanisiin *Pompeijin viimeiset päivät*).²⁴⁰ Kopioiden tuotanto takasi taiteilijoille tuloja vielä vuosikymmenten jälkeenkin. Harriet Hosmer ansaitsi 1890-luvulla

237 Culkin 2010, 61–62.

238 *200 Years of American Sculpture* 1976, 43.

239 Janson 1985, 11.

240 Kyseessä on todellinen taidetta taiteesta -esimerkki, sillä Edward Bulver-Lytton sai inspiraation vuonna 1834 ilmestyneeseen romaaniinsa venäläisen Karl Brjulovin Roomassa vuotta aiemmin valmistuneesta suuresta maalauksesta *Pompeijin viimeinen päivä*.

yhä veistoksista, jotka oli muovailnut Roomassa 1850-luvulla. Hänen suosituin teoksensa oli *Puck* (1854), josta veistettiin peräti viisikymmentä kopiota.²⁴¹ Sjöstrand ei voinut edes haaveilla moisesta – Suomessa jo muutaman kipsijäljennöksen myyminen oli työn takana.

Kuten edempänä nähdään, monistettava kuvanveisto pohjautui nimenomaan muovailuun, oli lopullinen materiaali mikä tahansa. Uudenlainen monumentti-into aiheutti sen, että Roomassa muovailut teokset toteutettiin yhä useammin marmorin sijasta pronssiin. Canova ja Thorvaldsen olivat saavuttaneet maineensa nimenomaan marmorin veistäjinä, mutta teosten huoliteltu viimeistely tarkoitti, että ne olivat pääasiassa sisätilojen taidetta. Herkässä materiaalissa saatettiin ilmentää hienovaraisia eroja, kuten italialaisen ja tanskalaisen mestarin töissä: edellinen kiillotti marmorin pinnan, jälkimmäinen ei. Tätä on selitetty sillä, että Thorvaldsenin katsetta määrittänyt luterilainen käsitys estetiikasta ja epäilyttävyydestä ja siksi myös hänen veistoksensa kielsivät katsojalta sensuaaliseen kehoon liittyvät silmänilot, jotka katolinen Canova puolestaan salli.²⁴² Niin tai näin, ulkona säiden armoilla nämä ilot joka tapauksessa olivat vaarassa, sillä vaalea kivi saattoi imeä itseensä likaa ja kerätä ajan mittaan pinnalleen sammalkasvustoa. Yhdysvalloissa todettiin varsin nopeasti, että Italiasta tilattujen veistosten hieno Carraran marmori alkoi Washingtonin ilmastossa murentua.²⁴³ Ulos sijoitettavien veistosten materiaalina pronssi olikin kestävyydeltään ylivoimainen ja salli myös suurempia teoskokoja. Toisaalta sen tummuva, ajan mittaan vihreäksi patinoituva pinta muutti veistosten estetiikkaa – pronssiteoksessa valo ei elänyt lainkaan samalla tavalla kuin herkällä marmorilla.

Vaikka marmorisiin veistetty teokset säilyttivät asemansa – niitä hän Roomassa tekivät 1800-luvun jälkipuolella myös suomalaiset

241 Culkin 2010, 31; Dabakis 2003, 39–41.

242 Dabakis 2014, 44; Potts 2000, 56–58. Osittain tästä syystä puritaaniset amerikkalaiset pitivät Thorvaldsenia näistä kahdesta parempana ja moraalisesti korkeatasoisempaan veistäjänä. Seidler 1985, 166.

243 Gale 1964, 116.

Johannes Takanen ja Walter Runeberg – edellyttivät lisääntyneet pronssimonumenttien tilaukset taiteilijoilta uudenlaisten logististen ketjujen hallitsemista. Roomasta oli helppo löytää kipsinvalajia ja kivenveistäjiä, mutta suurten pronssien valmistamiseen kykeneviä valimoita siellä ei ollut.²⁴⁴ Kysymykset valutyön teettämisen paikasta, kustannuksista ja laadusta tulivat ajankohtaiseksi. Asiaissa auttoi, että Rooman taiteilijapiirit olivat ylijarajaisia ja erityisesti kuvanveistäjät olivat tottuneet jakamaan ammattinsa tietotaidon. Hyvä esimerkki tästä tiedonsiirrosta on ensimmäinen Roomaan asettunut amerikkalainen veistäjä, vuonna 1835 saapunut Thomas Crawford. Hän meni suosituskirjeineen suoraan tanskalaisen Thorwaldsenin työhuoneelle ja sai luvan aloittaa hänen oppilanaan. Thorwaldsenin kautta Crawford sai kontaktin puolestaan saksalaiseen kollegaan Ludwig Schwanthaleriin, jolla oli useita monumenttitilauksia.²⁴⁵ Kaikki hänen teoksensa valoi pronssiin Münchenin kuninkaallinen valimo, jonka maine oli vahvassa nousussa. Schwanthalerin valtavan, 18,5 metriä korkean *Bavaria*-monumentin valmistuminen vuonna 1850 oli valimon johtajan Ferdinand Millerin ja neljäkymmenen työmiehen ylivertainen työnäyte. Yksikään maailman taidevalimoista ei pystynyt tuona aikana kilpailemaan koossa ja laadussa müncheniläisten kanssa.²⁴⁶ Lisää kansainvälistä mainetta he saavuttivat Lontoon suuressa teollisuusnäyttelyssä (*Great Exhibition*) vuonna 1851. Crawford ihastui müncheniläisten huoliteltuun muotitukseen ja valujen

244 Kyse on nimenomaan mittakaavasta. Roomassa toimi pieniä teoksia tehneitä valureita, kuten Clemente Papi, joka käytti vahavalutekniikkaa. Shapiro 1985, 29.

245 Crane 1972, 283. Vrt. Otten 1970, 42: Schwanthaler lähti Roomasta Müncheniin maaliskuussa 1834.

246 Hannah Leen sanoin ”mekaaninen instituutio, mutta korkeassa täydellisyysdessään vertaa vailla”. Lee 1854, II, 7. Huomattavia pronssipatsaita toteutettiin toki muuallakin käyttäen mm. kello- ja tykkivalimoiden resursseja. Menestyvä taiteilija saattoi myös hankkia oman valimon, kuten pienoisveistoksiin erikoistunut Francesco Righetti, jonka onnistui toisella yrittämällä valaa Canovan monumentaalinen *Napoleon* pronssiin (1811). Lontoossa oman valimon rakensi Francis Chantrey, joka vuosina 1828–1831 työsti yhtäaikaaisesti kuutta monumentaalista pronssiveistosta. Jälkimmäisestä ks. Hamilton 2014, 130–131.



Kuvanveistäjän ateljee. Christian Daniel Rauchin työhuone Berliinissä vuonna 1856. Ludwig Pietschin akvarellin mukaan tehty litografia. Huomaa tilanjakajina käytetyt verhot, jollaiset myös Sjöstrandilla oli studiossaan Roomassa.

hämmästyttävään puhtauteen ja tarkkuuteen.²⁴⁷ Hän toteutti Millerin avustuksella kaksi teosta, joista George Washingtonin ratsastajapatsas (1856) oli erityisen suuritöinen. Crawfordin esimerkkiä puolestaan seurasivat toiset Roomassa työskennelleet amerikkalaisveistäjät, kuten Harriet Hosmer, Randolph Rogers, Emma Stebbins ja William Wetmore Story.

Sjöstrand oli vain yksi monista Roomassa monumenttitalauksen kanssa painineista kuvanveistäjistä. Via Marguttalla työskennellyt Hosmer sai keväällä 1861 valmiiksi suurikokoisen *Bentonin* ja lähetti sen valimolle Müncheniin.²⁴⁸ Niin ikään Via Marguttalla

247 Crawfordin kirje, elokuu 1852. Gale 1964, 97.

248 em., 92. On vaikea arvioida, miten paljon Sjöstrand oli amerikkalaisten veistäjien kanssa tekemisissä, mutta ison työn tekijöillä tietenkin oli yhteisiä asioita liittyen

työhuonetta pitänyt Carl Cauer puolestaan muovaili Mannheimin kaupungin tilaamaa Schillerin patsasta. Seisovaa runoilijaa esittävä veistos valettiin sekun Münchenissä ja paljastettiin 1862.²⁴⁹ Cauer, joka asui Sjöstrandin naapurina, teki myös klassisistisia ideaaliveistoksia, mutta suosi muotokuvissa realistisempaa tyyliä.²⁵⁰ Monumentti näyttääkin Sjöstrandin työhön verrattuna huomattavan eloisalta. Schillerin elehtivä oikea käsi ilmentää saksalaisen romantiikan *Sturm und Drang* -henkeä, ylöspäin kääntynyt pää inspiroituneisuutta. Vuosien 1848–1849 vallankumouksen päätyttyä taantumuksellisten voimien voittoon tuli Schilleristä yhtenäisyyttä ja vapautta kaivanneen porvariston symboli. Saksalaisten lukuisista runoilijahahmoista on Cauerin veistosta pidetty omaperäisenä ja jopa ironisena suhteessa aikakauden monumenttitaiteeseen.²⁵¹ Porthanin akateeminen elämäntarina tarjosi Sjöstrandille paljon niukemmin inspiroivia aineksia, mikä osaltaan selittää hahmosta huokuvan sisäänpäinkääntyneisyyden ja melankolian.

työhuoneisiin ja logistiikkaan. Vastaavia kohtaamisia kyllä tiedetään, mm. amerikkalainen kuvanveistäjä Vinnie Ream vieraili Walter Runebergin ateljeessa. Suvikumpu 2009, 182, n. 856.

249 Masa 1989, 81–82. Bonfigli 1860, 27.

250 Sjöstrand asunto oli Via delle Quattro Fontane 9, Cauerin puolestaan Via delle Quattro Fontane 12. Noack 1907, 429. Cauerista taiteilijana ks. Masa 1989.

251 Gamer 1972, 148; Selbmann 1988, 93.

IV Kuvanveistäjän työhuoneella

Uusklassismin aikakaudella kuvanveistäjän status oli korkea, ja lähellä huippuaan se oli juuri Roomassa. Silti kaikki oli tavattoman avointa: työhuoneilla kiertämisestä ja taiteilijoiden kohtaamisesta oli tullut matkailijoiden keskeinen ajanvietemuoto. Kuten matkaopas sen muotoili: ”Intellektuaalista vierailijaa suuresti kiinnostavista modernin Rooman piirteistä vain harvat pystyvät viehättävyydessä kilpailemaan taiteilijoiden studioiden kanssa.”²⁵² Maalareiden ja veistäjien työhuoneet, joiden osoitteet löytyivät erikseen painetusta opaskirjasta, olivat käytännössä avoinna kenelle tahansa ilman erillistä esittelyä. Amerikkalaisille matkailijoille suunnattu *Guide to the Studios of Rome* luetteli veistäjien kohdalla myös merkittävimmät teokset, jotka kunkin työhuoneella olivat nähtävissä. Vuoden 1860 painoksesta löytyy muutamia pohjoismaalaisia, mutta ei kaupunkiin vastikään asettunutta Sjöstrandia.²⁵³ Myös hän järjesti työnsä muovailun valmistuttua ”avoimet ovet” 28.–29. tammikuuta 1861, olkoonkin, että kutsuvieraiden enemmistö oli Skandinaviska Föreningenin tutusta piiristä. Toiveet varakkaiden amerikkalaisten ja englantilaisten ostajien houkuttelemisesta oli jätettävä sikseen. Haaveeksi jäi myös ajatus ”suomalaisen jumaltrilogian” toteuttamisesta.²⁵⁴

252 Murray 1867, xlii.

253 Aakkosellinen luettelo esitellyistä taiteilijoista. Bonfigli 1860, 7–10. Esimerkkinä Rooman studioilla kiertämisestä ja nähdyistä amerikkalaisveistäjien teoksista Sara Jane Lippincottin matkakertomus, jonka hän julkaisi pseudonyymillä Greenwood 1854, 214–223.

254 Ostajista Nervander 1900, 453–454. Kirjeessään Estlanderille 4.2.1860 Sjöstrand toivoo voivansa tehdä ”jumaltrilogian” teokset Rooman studioissa, ilmeisesti siis suuressa koossa.

Vaikka vierailijoita työhuoneilla riitti, saattoi käsitys kuvanveiston monimutkaisista työvaiheista jäädä monelle katsojalle epäselväksi.²⁵⁵ Eikä kaikilla taiteilijoillakaan ollut vielä Roomaan saapuessaan tarvittavia tietoja. Lahjakas John Gibson, jonka Canova otti suojelukseensa, oppi tämän studiolla perusasioita kantapään kautta.

En ollut siihen mennessä saanut ohjausta mestarilta, enkä ollut opiskellut missään akatemiassa. Canova salli minun pyynnöstäni kopioida hänen hienon *Nyrkkeilijänsä*, joka on marmorisena Vatikaanissa. Aloin jäljentää kipsivalosta hänen studiollaan. Kun sitten olin muovaillut savea muutaman päivän se romahti. Ilmeisesti mestarini oli huomauttanut päällysmiehelleen signor Destille, että figuurini väistämättä romahtaa, ”koska”, hän sanoi, ”näyttää siltä, ettei hän tiedä mitään rungon rakentamisesta; mutta antaa hänen jatkaa ja kun hänen figuurinsa hajoaa, näytä hänelle miten mekaaninen osuus tehdään.” Ja niinpä kun mallini romahti, paikalle kutsuttiin seppä ja tehtiin rautarunko sekä lukuisa määrä ristejä puusta ja rautalangasta. Eräs oppilaista kokosi sitten saveen rautarungon päälle ja muovaili karkean mallin silmiäni edessä, niin että figuuri oli kiinteä kuin kivi.²⁵⁶

Apulaisten käyttäminen, mistä Gibson sai oppitunnin, vaikutti keskeisesti siihen mielikuvaan, joka suurella yleisöllä oli taiteilijan työn autenttisuudesta. Asia vielä korostui, kun tekijänä ei ollutkaan sankarillinen miesveistäjä, vaan nainen. Pilakuva, jossa Gibsonin oppilaana ollut Harriet Hosmer meisselöi marmorista ihmettelevän amerikkalainen perheen silmiäni edessä, kertoo paljon tavallisten katsojien yksinkertaisista käsityksistä. Moni oli pettynyt, kun

255 Se saattaa olla sitä edelleen jopa akateemisille tutkijoille, jotka eivät ole perehtyneet tekemisen arkeen. Esimerkiksi Culkin esittää, että Harriet Hosmer lähetti suuren Benton-veistoksensa savimallin (*the large clay model*) Roomasta valimolle Müncheniin. Culkin 2010, s. 92. Kuvanveiston ja taidehistorian eriparisuudesta ks. myös Siukonen 2015, 71–73. Päinvastaisena esimerkkinä taidehistoriallisesta paneutumisesta kuvanveiston tekniisiin puitteisiin ks. Tossavainen 2012 ja Tossavainen 2015.

256 Matthews 1909, 45–46.



Harriet Hosmer ja mielikuva kuvanveistäjän työstä. 1800-luvun lopun painokuva. Kuva: Dabakis 2001, 34.

taide ei syntynytäkään näin helposti ja välittömästi. Tieto siitä, että mukana oli lukuisia muitakin käsiä, sai kirjailija Hawthornen valittamaan: ”On ikävä ajatella, että kuvanveistäjä ei täysin toteuta veistoksiaan, vaan ne kaikki ovat pelkkien mekaanisten ihmisten viimeistelemiä.”²⁵⁷ Saveen muovaillun veistoksen siirtäminen kiveen tai pronssiin olikin monimutkaista, vähemmän näyttävää sekä huomattavan raskasta ja kallista työtä, joka vaati erityiset puitteet. Historioitsijan osuvin sanoin: ”1700- ja 1800-luvuilla ammatti ei

257 Lainaus Seidler 1985, 198.

soveltunut pelokkaille ja kuluja säikkyville”.²⁵⁸ Monumentin kokoluokassa työskentely edellytti aputyövoimaa sekä riittävästi tilaa materiaaleille, savimallin tekemiselle, muotintolalle ja kiven veistämiseksi. Käsityökalujen lisäksi tarvittiin laitteita veistosten nostamiseen sekä liikutteluun, mutta myös fyysistä ketteryyttä telineillä liikkumiseen. Kuvanveisto oli erikoistunutta käsityöteollisuutta ja menestyvien taiteilijoiden studiot olivat hyvin organisoituja miesten työyhteisöjä. Roomassa työskennelleet amerikkalaiset naiskuvanveistäjät joutuivat uranuurtajina kohtaamaan monenlaista epäilyä ja kollegoiden vähättelyä. Tähän vastatakseen Harriet Hosmer julkaisi vuonna 1864 kotimaassaan artikkelin, jossa hän päätti selittää marmorin toteutettavan veistoksen valmistamisen eri työvaiheet. Tässä yhteydessä teksti on perinpohjaisuudessaan hyödyllinen. Se kertoo aikalaistaiteilijan omin sanoin niistä ensimmäisistä työvaiheista, jotka myös Sjöstrand teki muovaillessaan Rooman työhuoneella *Porthanin* täyteen kokoon. Mittakaava oli täysin uusi, sillä metristä *Kullervoa* suurempaa veistosta hän ei ollut vielä toteuttanut.

Kuvanveiston prosessi

Harriet Hosmer

Viime aikoina olen saanut niin paljon kuulla taiteilijoista, jotka eivät tee omia teoksiaan, että katson asiakseni raottaa työhuoneen sala-peräisyyden verhoa ja suoda kiinnostuneille mahdollisuuden muodostaa todenperäinen käsitys siitä, missä määrin kuvanveistäjällä on oikeus käyttää apulaisia. Tahdon myös korjata sen virheellisen mutta hyvin yleisen mielikuvan, että taiteilija aloittaa karkeasta kivilohkareesta ja pelkän mielikuvituksensa ohjaamana kaivaa siitä omakätisesti esiin veistöksensä.²⁵⁹

²⁵⁸ Hamilton 2014, 105.

²⁵⁹ Tässä asiassa vaikutti etenkin myyttinen mielikuva kaiken itse veistäneestä

Totuus on kaukana tästä, sillä ensimmäiseksi kuvanveistäjä työstää pienen savimallin, jossa hän huolellisesti tutkii veistoksen kompositiota, mittasuhteita sekä draperian yleistä järjestystä, eikä keskity liiaksi yksityiskohtien viimeistelyyn. Kun tämä on tehty ja pieni malli valettu kipsiin, hän palkkaa jonkun suurentamaan työnsä haluamaansa kokoon; tämä tehdään mittakaavan mukaisesti ja lähes samalla tarkkuudella kuin täysikokoinen ja täysin viimeistely malli myöhemmin kopioidaan marmoriin.

Ensimmäinen vaihe tässä prosessissa on muotoilla rautainen tukirunko, jonka koko ja tankojen vahvuus vastaa muotoiltavan hahmon kokoa. Siihen eivät riitä vain pelkät vahvat kourat ja käsivarret, vaan tarvitaan myös seppää ажoineen, sillä rautoja on kuumennettava ja taivuteltava alasimen päällä haluttuun kulmaan. Kun tukeva runko on valmis ja sen raudat tiukasti sidottu rautalangoin ja juottaen toisiinsa, on siihen seuraavaksi ripustettava ristejä, monesti useita satoja kappaletta, käyttäen kahden tai kolmen tuuman mittaisista puupalloja. Ne sidotaan toisiinsa rautalangalla, jonka toinen pää kiinnitetään runkoon. Ristit ovat tarpeen saven kannattelemiseksi (puhun nyt roomalaisesta savesta – monin paikoin Englannissa ja Amerikassa saatava savi muistuttaa saventalajan savea, jonka tarttuvuus on parempi). Savea pakataan sitten vahvoin käsin ja puunuijalla rungon ja ristien ympärille, kunnes kömpelö ja muodoton massa alkaa hieman muistuttaa ihmishahmoa. Kun savi on kunnolla valmisteltu ja teos edennyt niin pitkälle kuin taiteilija tahtoo, ryhtyy hän jälleen itse työhön, tutkii huolellisesti jokaisen osan, korjailee ideaaliaan vertaamalla sitä eläviin malleihin, jäljentää draperian mallihahmon ylle asetellusta oikeasta kankaasta, ja antaa veistokselleen viimeisen kauneuden silauksen.

Huomataan siis, että on olemassa välivaihe, myöskin savessa, jolloin työ siirtyy täysin pois kuvanveistäjän käsistä ja etenee assistentin avulla – työ, johon assistentti on palkattu, ei kuitenkaan edellytä

Michelangelosta. Jotkut 1800-luvun ulkomaiset kuvanveistäjät Roomassa, esimerkiksi Thomas Crawford, tavoittelivat tätä sankariveistäjän asennetta, mutta huomasivat pian työn uuvuttavuuden ja palkkasivat apulaisia. Seidler 1985, 200–201.

luovaa panosta, joka on olennaista taiteilijalle. Suorittaakseen hänelle osoitetun tehtävän assistentin ei välttämättä tarvitse omata mielikuvitusta tai hienostunutta makua – riittää, että hänellä on taito rakentaa täsmällisten mittojen avulla tukiranka ja kopioida edessään oleva pieni malli. Mutta tuon pienen mallin *luomisessa*, kun taiteilijalla ei ollut muuta lähtökohtaa kuin aivoissaan oleva kuva, olivat mielikuvitus, hienostunut tunne ja kauneusaisti olennaisia ja jatkuvasti tarpeen. Ja niinpä, kun savimalli palaa kuvanveistäjän käsiin ja teoksen valmistuminen usein monen kuukauden työn jälkeen lähenee, hän yksin siirtää saveen sen herkkävireisyyden ja yksilöllisen kauneuden, joista hänen ”tyylinsä” muodostuu. Tässä koetellaan – enemmän tai vähemmän – hänen mielensä hienostuneisuutta, aivan kuten suunnitelman voima ja omaperäisyys testasivat hänen älyllisiä kykyjään.

Kun savimalli on lopulta viimeistelty niin täydellisesti kuin mahdollista, on kuvanveistäjän työ veistoksen parissa käytännöllisesti päättynyt, sillä tämän jälkeen se valetaan kipsiin ja annetaan marmoriveistäjien käsiin, jotka saattavat sen loppuun kuvanveistäjän lähinnä ohjatessa ja korjatessa työtä sen edetessä. Tiedän, että tämä järkyttää niitä lukuisia ihmisiä, jotka omin silmin näkevät kuvanveistäjän kädenjäljen sielläkin missä sitä ei ole. On totta, että taiteilija itse usein antaa työlle viimeisen silauksen.²⁶⁰ Epäilen silti, että harva uhraa päivänsä vasaran ja taltan kanssa, jos hänellä on kokeneita ja päteviä työmiehiä, vaan käyttää sen ajan mieluummin jonkin uuden luomuksen parissa, tai sitten arvioi, että nuo työvälineet sopivat paremmin sellaisiin käsiin, jotka ovat niiden käytölle täysin omistautuneet. Totta on sekkin, että vaikka patsaan siirtämisen prosessi kipsistä marmoriin on kehittynyt niin täydelliseksi tieteeksi, että virheen tekeminen on miltei mahdollonta, paljon kuitenkin riippuu työmiehistä, joille tehtävä on uskottu. Heidän asemansa työhuoneella on silti alisteinen. He kääntävät kuvanveistäjän alkuperäisen, saveen kirjoittaman ajatuksen marmorin kielelle. Kääntäjä voi tehdä työnsä hyvin tai huonosti – hän voi arvostaa ja säilyttää saveen muovatun ajatuksen herkkyyttä ja suloutta, tai hän voi

260 Hosmer luonnollisesti tietää, että näin oli tehnyt kuuluisa Antonio Canova, joka viimeisteli itse marmoriveistostensa pinnat. Potts 2000, 42.

tulkita taiteilijan tarkoituksen karkeasti ja ymmärtämättömästi. Siinä tapauksessa kuvanveistäjän on itse toistettava ideaalinsa marmorissa ja puhallettava siihen se elämä, jonka ainoastaan taiteilija saattaa inspiroida, kuten monet väittävät. Mutta olivatpa työmiehet taitavia tai eivät, on heidän suhteensa taiteilijaan täsmälleen sama kuin pelkän lingvistin suhde kirjailijaan, joka on tarjonnut maailmalle toisella kielellä jonkin hämmästyttävän luomuksen tai omaperäisen ajatuksen.

Kuitenkin kysymys siitä, milloin savi on ”kunnolla tehty” on kiistanalainen, ja on jo muodostunut sopivaksi pohjaksi väitteelle, ettei se ole naiskuvanveistäjien tapauksessa koskaan ”kunnolla tehty” siinä vaiheessa kun se tulee kipsinvalajan käsiin. Voin vakuuttaa, omaan tietooni pohjaten, ettei tälle väitteelle löydy mitään perustetta – ja vaikka mielelläni vähät välittäisin siitä mitä asiasta on painetussa sanassa kiertänyt, käytän tämän tilaisuuden vakuuttaakseni, että en koskaan ole sallinut veistoksen lähteä työhuoneeltani savimallina ilman että olen työskennellyt sen parissa neljästä kahdeksaan kuukautta. Ehdotan myös, että totuudesta kiinnostuneet kääntyvät asiassa saveeni ”tekevän” hra Nuccin puoleen eikä *Via Marguttalla* työskentelevän veistäjäveljeni, joka on väittänyt minua huijariksi. Ja mitä luomuksiini tulee, ei edes hän ole, toistaiseksi, keksinyt syytä väittää niiden pohjaavan muihin kuin omiin aivoihini.²⁶¹

Meillä naisveistäjillä ei ole mitään syytä kiistää sitä, että käytämme assistentteja; me vastustamme ainoastaan sitä, että tämän oletetaan olevan vain *meille* ominaista. Kun Thorvaldesenilta tilattiin kahden toista apostolin patsaat, hän suunnitteli ja muovasi pienet mallit, jotka hän antoi oppilaidensa ja assistenttiansa käsiin, jotka sitten lähes yksinomaan kopioivat ne nykyiseen jättimäiseen mittaan. Suuri mestari tarttui hyvin harvoin itse saveen, emmekä silti kuule puhutavan niistä muuta kuin ”Thorvaldsenin patsaina”. Kun Fogelberg otti

261 Syytösten esittäjä oli amerikkalainen veistäjä Joseph Mozier. Aiheesta Culkin 2010, 70–71. Veistäjäkollega Thomas Crawford luonnehti Mozieria ihmiseksi, jonka sydämen kateus ja mustasukkaisuus ovat tyystin kärventäneet. Gale 1964, 101. Hosmeriin kohdistettuja syytöksiä levitettiin myös Englannissa, missä hänellä oli ostajia, ks. Cherry 2000, 107–108, 112.

vastaan tilauksen Kustaa Adolfin ratsastajapatsaasta,²⁶² fyysinen heikkous ei sallinut taiteilijan edes nousta tikkaille, mutta hän teki pienen mallin ja ohjasi useita täysikokoisen saviveistoksen tekoon palkattuja työmiehiä. Silti emme koskaan kuulleet vihjailtavan, ettei Fogelberg olisi ollut tämän suuren työn tehnyt kuvanveistäjä. Jopa Crawford, jota nopeampaa ja taitavampaa kättä ei ollut kellään, ei olisi saanut valmiiksi puoltakaan siitä valtavasta teosmäärästä joka hänen viimeisinä vuosinaan oli tehtävä, ellei hänellä olisi ollut apunaan enemmän kuin yksi käsipari antamassa ulkoisen muodon hänen rikkaiden aivojensa muodostamille kuville. Enkä halua viitata vain taiteilijoihin, jotka eivät enää ole joukossamme, vaan voisin nimetä monta taiteilijaveljemme työhuonetta, sekä Roomassa että Englannissa, joissa muovailija-assistentti on tarpeellinen osa työhuoneen kalustoa siinä missä elävä malli tai marmorin veistäjät – kuten moni muukin, joka pienemmässä mitassa on apuna silloin kun tarvitaan. Jos onkin muutamia tapauksia, jolloin kuvanveistäjä tekee savimallinsa kaikki työvaiheet, kyse on yleensä siitä, että rahanpuute estää häntä palkkaamasta ammattimais-
ta muovailijaa.

Tässä tullaan olennaiseen kysymykseen rahasta. Harriet Hosmer sai toistuvasti tilauksia ja saattoi palkata riittävästi ammattilaisia. Eräässä aikalaisvalokuvassa hän poseeraa kahdenkymmenenneljän työmiehen kanssa.²⁶³ Hosmerin apureiden määrä herätti huomiota hänen lähipiirissään ja taiteilijan tuttaviiin Roomassa kuulunut näyttelijä Charlotte Cushman kommentoi vuonna 1862: ”[– –] hän tosiaan tekee kovin vähän omaa työtään. Hän pystyy siihen, mutta on laiska ja koska saa myynneistä hyvän hinnan, hän palkkaa muut tekemään työt – ja ottaa itse kunnian ja ansiot.” Cushman

262 Hosmer sekoittaa Roomassa työskennelleen ruotsalaisen Bengt Fogelbergin kaksi teosta keskenään. Ratsastajapatsaan kuningas on Kaarle XIV Juhana (1854, Tukholma). Samaan aikaan Göteborgiin tilattu Kustaa II Adolfin patsas on puolestaan seisova hahmo. Kyseisistä Fogelbergin veistoksista ks. Nordensvan 1925, 274–279.

263 Dabakis 2014, 88.



Villa Montalto Peretti, joka 1850-luvulla tunnettiin nimellä Villa Negroni. Ateljeiksi muutettu tallirakennus on pitkä matala osa vasemmalla. Diocletianuksen kylpylän rauniot näkyvät kuvan vasemmassa laidassa. Giuseppe Vasi, *Vedute di Roma*, Lib. X, 1761, kuva 194.

tiesi kaupungista myös päinvastaisen esimerkin: ”En koskaan ole nähnyt sellaista ristiinnaulitsemista, jonka Emma Stebbins käy päivittäin läpi koska ei kelpuuta apua ja yrittää tehdä omat työnsä kokonaan itse.” Sjöstrand puolestaan lienee ollut tyypillinen kuvanveistäjä, jonka ratkaisu johtui Hosmerin mainitsemasta rahanpuutteesta – oman ilmoituksensa mukaan hän palkkasi Roomassa aluksi vain yhden apumiehen.²⁶⁴ Hosmerin teksti ei ole kuitenkaan ole pelkkää oman menestyksen mainospuhetta, vaan vahva argumentti epäreilua kohtelua vastaan. Taitavana kirjoittajana hän vetää mukaan tunnetut monumenttien tekijät.

En halua kenenkään olettavan, että Thorvaldsenin työskentelytapa oli yleisesti sellainen kuin mainitsemassani yksittäistapauksessa: tuskinpa

264 Cushmanin lainaukset Cherry 2000, 110–112. Sjöstrandin kirje Cygnaeukselle 14.2.1860. Halukkaita työntekijöitä olisi kyllä ollut, sillä tieto Sjöstrandin tilauksesta levisi ripeästi Rooman ammattipiireissä. Nervander 1900, 450.

kukaan taiteilija koskaan tutki ja työsti savimallia yhtä huolellisesti kuin hän. Tarkoitukseni oli ainoastaan osoittaa missä määrin hän katsoi olevansa oikeutettu apulaisten palkkaamiseen. Olen kuitenkin melko varma, että jos Thorvaldsen ja Fogelberg olisivat olleet naisia ja palkanneet puoletkaan siitä apulaisten määrästä mitä he mainituissa tapauksissa käyttivät, olisimme jo kauan sitten kuulleet, kuinka ansio noista teoksista pitäisi antaa heidän taitaville työmiehilleen.²⁶⁵

Ateljee ja vastoinkäymiset

Carl Eneas Sjöstrand vuokrasi omaa monumenttityötään varten yhden niistä suurista Villa Negronin ateljeetoista, jotka oli 1850-luvulla muokannut taiteilijakäyttöön talon vuokralaisena asunut amerikkalainen kuvanveistäjä Thomas Crawford.²⁶⁶ Diocletianuksen kylpylän raunioiden vieressä sijainnut Villa Negroni – alkujaan Villa Montalto Peretti – oli mittava rakennus, jonka yhteydessä oli laaja ja upea puutarha. Taiteen kannalta tärkeä oli kuitenkin Crawfordin suurteosten mitat mahdollistanut siipirakennus, johon kehkeytyi lopulta kahdentoista työtilan rivistö.²⁶⁷ Aikalaiskuvaus

265 Hosmer 1864. Tekstiä on lyhennetty. Syytöksiä ”huijaamisesta” kohdistettiin Hosmerin lisäksi myös miespuolisiin kuvanveistäjiin, joten kyse ei ollut pelkästään sukupuolesta. Muun muassa William Wetmore Story sai vielä 1870-luvulla kuulla, ettei hän ole teostensa tekijä, vaan kunnia kuuluisi italialaisille ammattimiehille. Seidler 1985, 204–206. Käsitys veistosten tekemisestä oli epäselvää myös Suomessa, missä Emil Wikström joutui 1930-luvulla yhä selittelemään toteutuksen työnjakoa. Tossavainen 2015, 41.

266 Sjöstrand ei mainitse tilan aiempia käyttäjiä, mutta se on tunnistettavissa paikan ja kuvauksen perusteella. Sjöstrandin kirjeet Estlanderille 4.2.1860 ja Cygnaeukselle 14.2.1860. Ateljeen vuosivuokraksi hän ilmoittaa 100 scudoa, toden sen Rooman mittapuulla halvaksi. Kuvanveistäjien työhuoneista oli 1850-luvulla Roomassa pulaa, eikä tilan löytäminen ollut helppoa. Seidler 1985, 195 & 271.

267 Gale 1964, 65–66. Vuoden 1856 studio-opaskirjanen antaa Crawfordin studion osoitteeksi Piazza di Termini 44. Myös Sjöstrandin naapurina asunut William Wetmore Story oli vuonna 1852 työskennellyt ystävänsä Crawfordin studion vieressä, joten tieto työtilasta on voinut tulla häneltä. Seidler 1985, 271–272. Kiinnostavaa on sekin, että ensimmäisellä Rooman kaudellaan loppuvuonna 1862 Walter Runeberg kollegoineen asettui työskentelemään studioon, joka niin ikään oli ollut Storyn käytössä. Grönstrand 2021, 75.

Rooman studiokierrokselta vuonna 1854 kertoo tilanteesta, kun taiteilija oli valloittanut vasta kolme tallirakennuksen huonetta:

[– –] ja me jatkoimme juhlitun amerikkalaisen kuvanveistäjän Crawfordin studiolle. Hän asuu Piazza di Terminillä, isolla aukiolla hieman kulkureiteiltä sivussa, lähinnä sitä Rooman porteista, minkä suunnalla seisoo loistelas suihkulähde *Kalliota lyövä Mooses*. Vastapäätä Crawfordin asuntoa ovat Diocletianuksen kylpylöiden massiiviset seinät, samaa syvänpunaista kiveä, joka antaa Colosseumille niin vahvan värin.

Studion ovi (kaikkien studio-ovien tavoin kaikkea muuta kuin lupaavan oloinen) näyttää siltä kuin se olisi käynti kärrytalliin, mutta avatessamme sen huomasiimme pian, ettemme olleet erehtyneet, sillä näimme edessämme jättimäisen Washingtonin patsaan, jota taiteilija nyt työstää.²⁶⁸

Toinen Villa Negronin ateljeetiloissa vierailut kirjoittaja oli Nathaniel Hawthorne, joka tutki studioita Crawfordin kuoleman jälkeen keväällä 1858. Hänen silmissään paikka oli jonkinlainen uusklassisin monumenttien hautausmaa. Kuvaus on myös tosipäinen ja surullinen raportti siitä kaikesta, mitä kuvanveistäjä jälkeensä jättää ja miten armottomasti jälkimaailma voi hänen työtään seuraavana päivänä arvioida.

[– –] löysimme pienen vaivan jälkeen Crawfordin studiolle. Se käsittää useita suuria huoneita, jotka ovat yhteydessä Villa Negronin tiloihin; kaikki nämä olivat täynnä kipsivaloksia sekä muutamia marmoritöitä – pääasiassa kappaleita valtavasta Washingtonin monumentista, joka jäi hänen kuoltuaan kesken. Sisäänkäyntimme vieressä seisoi jättimäinen Masonin hahmo, peruukissa ja palttoossa, lyhyessä takissa, viime vuosisadan polvihousuissa, polvi- ja kenkäsolkineen. Näiden epäherooisten tavaroiden suurentaminen reilusti herooisen ylittävään kokoon tuotti sangen oudon vaikutelman. [– –] Yhdessä huoneista oli monumentin pienoismalli, mittakaava oli luullakseni yksi tuuma jalkaa kohden. Minusta se ei vaikuttanut taiteilijan mielessä syntyneeltä suurelta ja

268 Florentia 1854, 184. Mainittu kaupungin portti oli Porta S. Lorenzo; ”Mooseksen suihkulähde” tunnetaan virallisemmin nimellä *Fontana dell’Acqua Felice*.

aidolta idealta, vaan pelkästään keinotekoiselta keksinnöltä. Siellä oli myös valoksia veistoksista, jotka lienevät tarkoitetun johonkin toiseen monumenttiin liittyen vallankumouksellisiin aikoihin ja ihmisiin. Näiden kanssa oli sekaisin joitakin ideaalisia patsaita tai ryhmiä – alaston poika pelaamassa kuulilla, hyvin kaunis; kukkaistyttyö; valos taiteilijan Orfeuksesta, jonka näin kauan sitten marmoriveistoksena; Aadam ja Eeva; Flora – kaikki epäilemättä ansiokkaita, mutta ei yhtäkään mikä oikeuttaisi Crawfordin maineen tai vakuuttaisi minut hänen neroudestaan. Ne ovat pelkkiä marmoriin ja kipsiin päätyneitä latteuksia, joita emme sallisi painetulla sivulla. Syntyy vaikutelma, että hän on ollut kunnioitettava mies, oikein kunnioitettava, mutta ei sen enempää, eivätkä hekään, jotka hänet tunsivat, ole häntä sen korkeammalle arvostaneet. Kerrotaan hänen vähän ennen kuolemaansa julistaneen, että hänellä on edelleen edessään viisitoista hyvää työvuotta, ja hän tuntuu pitäneen koko elämänsä ja työtään vain valmisteluna niille suurille asioille, jotka hän saavuttaisi tulevassa. Sanoisin, että päinvastoin hän oli mies, joka oli parhaansa tehnyt ja tehnyt sen varhain, sillä hänen Orfeuksensa oli aivan yhtä hyvä kuin kaikki muu mitä hänen työhuoneessaan näimme.²⁶⁹

Saattaa olla, että Sjöstrand vuokrasi työtilansa Crawfordin leskeltä, jonka ikävänä tehtävänä oli selviytyä miehensä jäämistöstä. Koko paikka oli muutenkin tuhoon tuomittu, sillä pian Sjöstrandin vuokra-ajan päätyttyä Villa Negronin siipirakennus purettiin uuden rautatieaseman alta.²⁷⁰ Sjöstrand oli kuitenkin tyytyväinen kolossaaliseen studioonsa, jonka tiloja saattoi jakaa väliverholla, ja luonnehti sitä kirjeessään Estlanderille aivan erityisen hyväksi.²⁷¹ Silti kuvaukset työhuoneista muistuttavat, että Roomassa kuvanveistäjän ateljeen ja kärrytallin välinen ero oli suhteellisen pieni. Eihän edes maineikkaalla Thorvaldsenilla ollut erityisen hienostuneita työtiloja. Max Widmann kuvaili käyntiään suuren mestarin

269 Hawthorne 1913, 124–125. Päiväys 11.3.1858.

270 Rautatieaseman, nykyisen Termini-aseman ensimmäisen edeltäjän Stazione Centrale delle Ferrovie Romanen rakentaminen alkoi 1862 ja se avattiin 1863. Asema sijaitsi lähempänä termejä nykyisen asema-aukion kohdalla.

271 ”en alldeles utmärkt god verkstad”. Sjöstrandin kirje Estlanderille 4.2.1860.

ateljeessa 1830-luvun lopulla: ”Tuo valtava studio ei ollut tilana mitenkään kaunis. Lattia oli samaa paljasta maata kuin katukin, katto kuin jostain vanhasta basilikasta niin että kattotuolit olivat näkyvillä, tosin sillä erotuksella, että nämä eivät olleet hienosti koristeltuja vaan täysin raakoja. Meidän käsityksemme mukaan rakennus muistutti enemmän latoa kuin ateljeeta, mutta sen sisältö oli sitäkin merkityksellisempi.²⁷² Samaa sanoi myös moni muu katsellessaan entisessä tallirakennuksessa Thorvaldsenin ”suuria ja ylhäisiä teoksia, jotka aina edustivat hienointa taiteellista tyyliä täynnä puhdasta, vakavaa yksinkertaisuutta”.²⁷³

Tyylin hienous ei millään tavoin vähentänyt olosuhteiden haastavuutta. Rooman koleina talvikuukausina veistäjien kärkytallit muuttuivat varsin karuiksi eikä työnteko kaikilta aina onnistunut, kesällä kaupungissa taas oli tukalan kuuma. Tiberin tulviessa liian läheltä jokea vuokratut ateljeet joutuivat usein veden valtaan.²⁷⁴ Silloinkin kun säät olivat kuvanveistolle suotuisat, saattoi hanke kaatua muihin ongelmiin. Berliiniläinen Wilhelm Matthiä työskenteli Roomassa Thorvaldsenin apurina ja muovaili tämän Stuttgartiin tilattua Schillerin patsasta (1839). Veistos oli jo savessa miltei valmiina, kun ateljeen lattia painui saven painon alla ja lähes kolmimetrinen työ rysähti kumoon. Sama epäonni toistui vielä toisellakin kerralla, ja vasta kolmannella yrittämällä Matthiän onnistui saada malli valmiiksi.²⁷⁵

Ruotsalainen Bengt Fogelberg, jonka Hosmerkin mainitsi, koki vuosisadan puolivälissä vielä suurempia vastoinkäymisiä tehdessään Göteborgiin tilattua Kustaa II Adolfin patsasta. Hän oli saanut muovailtua täysikokoisen savimallin lähes valmiiksi, kun ranskalaiset joukot piirittivät Rooman. Se tarkoitti, ettei teoksen kuljettaminen Münchenin valimoon käynyt päinsä. Kaiken lisäksi

272 Widmann 2014, 81. Thorvaldsenin kuuluisasta työhuoneesta laajemmin, ks. Fend 2021.

273 John Gibsonin kommentti, lainaus Matthews 1909, 81.

274 Suvikumpu 2009, 128–129.

275 Widmann 2014, 78–79.

Fogelbergin ateljee sai osuman ammuksesta, joka räjäytti mallin tuusan nuuskaksi.²⁷⁶ Työ oli aloitettava alusta. Kun teos oli viimein valmis valua varten, Fogelberg hankki metallin, jonka hinta oli sodan vuoksi noussut pilviin. Työn tekijäksi löytyi ranskalainen valuri Gonon, joka rakensi uunin ja suoritti muotitustyön. Pronssi saatiin kaadettua ja Fogelberg maksoi valurille, joka halusi pitää pienen loman sillä aikaa kuin valos jäähtyisi. Fogelberg odotti kahdeksan päivää, odotti neljätoista päivää, mutta ranskalaista ei kuulunut. Lopulta hän avasi muotin ja huomasi sen olevan täynnä vain puoliksi – metallin lämpötila oli ollut liian alhainen, eikä se ollut juossut kunnolla. Patsaan päästä puuttui osa, takki oli painunut kasaan ja epäpuhdas pronssi oli täynnä ”hiekkakuoppia.” Fogelberg joutui nyt tekemään veistoksensa kolmanteen kertaan. Tällä kertaa hän pääsi valattamaan sen Münchenin kuninkaallisessa valimossa, missä kaikki sujui suunnitelmien mukaan. Valmista veistosta Hampurista eteenpäin kuljettanut ruotsalaiskuunari *Hoppet* ajoi kuitenkin karille – sillä seurauksella, että *Kustaa II Adolf* jouduttiin valamaan vielä kertaalleen uudestaan.²⁷⁷ Teoksen tilaamisesta sen julkistamiseen kului aikaa yli yhdeksän vuotta.

Monumentit eivät olleet kiireisen laji. Toki vastoin käymisiä saattoi sattua myös Münchenissä, kuten Thomas Crawfordille syyskuussa 1854, kun hänen Washingtonin ratsastajapatsaansa kipsimallia koottiin yhteen. Hevosen kohotettu vasen etujalka irtosi raudoituksistaan, putosi maahan ja hajosi kappaleiksi. Kun korjauksia kerran oli tehtävä, päätti taiteilija samalla myös nostaa hevön häntää.²⁷⁸

276 Ranskalaiset joukot alkoivat tulittaa Roomaa kesäkuussa 1849 ja taistelut päättyivät Rooman tasavallan antautumiseen heinäkuun alussa. Fogelberg ei ollut ainoa kuvanveistäjä, jonka studio sai osuman ammuksesta. Myös englantilainen Richard Wyatt koki saman kohtalon. Matthews 1909, 132.

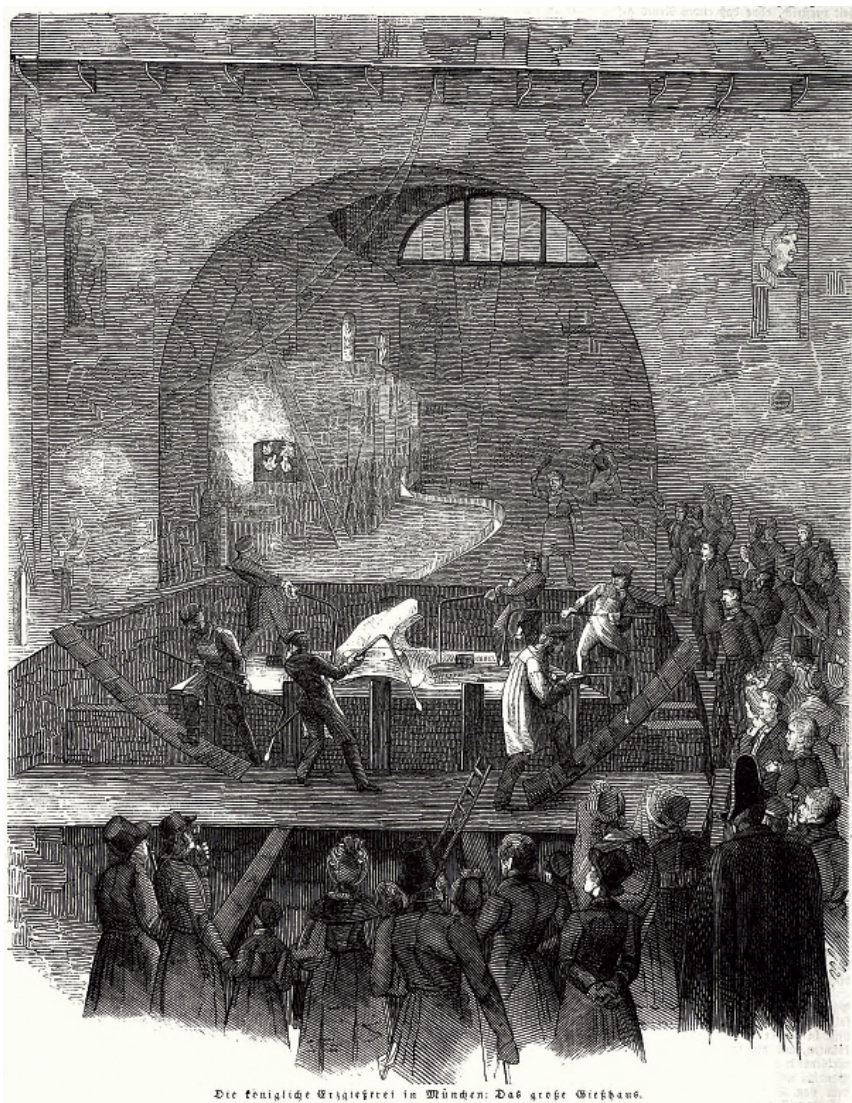
277 Stollreither 1932, 184–185. Rodell 2001, 54–55. Haaksirikosta ks. viite 281. Myrskyssä veistosten kaltaisten raskaiden lastien liikkuminen laivan ruumassa oli erityisen vaarallista ja saattoi johtaa uppoamiseen. Seidler 1985, 190–191.

278 Gale 1964, 131–132.

Tulinen speaktaakkeli

Kuninkaallinen valimo oli Münchenin ylpeydenaihe, eikä sen muisto ole kaupungista vieläkään kokonaan haihtunut. Valimon maineen perustajan Johann Babtist Stiglmaierin mukaan on nimetty aukio ja metroasema. Stiglmaierin aikana valettiin Christian Daniel Rauchin muovailema *Max-Joseph-Denkmal* (1835), joka käynnisti suurten pronssimonumenttien tuotannon ja houkutteli valimolle myöhemmin monia kansainvälisiä tilauksia, aikanaan myös Sjöstrandin *Porthanin*. Valimon toimintaa jatkoi ja kehitti edelleen Stiglmaierin veljenpoika Ferdinand Miller, joka vastasi 18,5-metrisen ja noin 87 tonnia painavan *Bavaria*-monumentin valmistamisesta. Vuonna 1850 pystytetty Schwanthalerin veistos oli aikansa suurin kokonaan valutyönä tehty jättiläinen. Sitä suuremmat monumentit oli jo käytännöllisempää koota muotoon pakotetuista ja kantavaan runkoon kiinnitetyistä metallilevyistä, tunnetuimpana esimerkkinä New Yorkin *Vapaudenpatsas* (F. A. Bartholdi, 1876–1886). Ylimittaisen *Bavarian* valmistusprosessi herätti valtavasti huomiota ja yleistä uteliaisuutta. Valupäivinä paikalla olikin yleensä valikoitu määrä yleisöä, myös naisia. ”Useimmat hienot naiset eivät oletettavastikaan koskaan aiemmin olleet käyneet niin savuisessa paikassa”, arveli sanomalehti.²⁷⁹ Raskaasta ja likaisesta valimotyöstä muodostui siis eräänlainen teatteriesitys, kiehtova tulinen speaktaakkeli. Katsomossa vieraili sekä yläluokkaa että taiteilijoita, eikä raja näiden välillä suinkaan ollut ehdoton. Taiteita suosivassa kaupungissa taiteilija saattoi tehdä luokkamatkan. Itsekin lukuisia veistoksia muovailut Ferdinand Miller aateloitiin valimonsa saavutusten myötä ja vuonna 1851 hänestä tuli Ferdinand von Miller. Kahden vuosikymmenen kuluessa Münchenin valimo

279 Kuvaus valusta vuonna 1860, lainaus Rogers 1971, 79. Sjöstrandin Münchenissä opiskelun aikana 1858–1859 valettiin kolme monumenttiveistosta, joten on hyvin mahdollista, että hänkin on päässyt paikan päälle seuraamaan isoa valua. Pienempiä töitä varten valimolla oli toinen uuni ja valumonttu.



Die königliche Festspielerei in München: Das große Festhaus.

Taidevalun seuraajia Münchenin kuninkaallisessa valimossa. *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 1845.

kuitenkin menetti johtavan asemansa Pariisin taidevalimoille.²⁸⁰

Münchenissä maalausta opiskellut englantilainen Anna Mary Howitt kävi tutustumassa valimon tiloihin loppuvuonna 1851 ja kuvailee niitä eloisassa kirjassaan *An Art-Student in Munich*. Howittin teksti antaa hyvän kuvan ympäristöstä, jossa myös Sjöstrand vieraili Münchenin taideakatemian vuosinaan ja missä hän myöhemmin vuonna 1861 sopi teoksensa valutyöstä. Saapuessaan valimon pihamaalle Howitt kohtaa ensimmäiseksi jättimäisen pronssi-leijonan, joka odottaa pääsyä Münchenin Siegestor-riemukaaren päälle suunniteltuun pienemmän, vain kuusimetrisen *Bavarian* nelivaljakkoon. Leijonan pari oli aiemmin samana vuonna ollut esillä Lontoon suuressa teollisuusnäyttelyssä Crystal Palacessa ja seisoi nyt paluumatkalla talven yli Kölnissä varroten jokiliikenteen käynnistymistä. Loput kaksi leijonaa Howitt näkee valimon siselöintisalissa, missä työmiehet viilaten ja hioen viimeistelevät valutyön jälkiä. Viimeisteltävänä on myös muita veistoksia, muun muassa jättimäinen Kaarle Suuren pää sekä Goethen rintakuva. Howittille näytetään myös varsinainen valimo, jossa valmistellaan *Bavaria*-hahmon vartalon valumuottia. Muottien osia on joka puolella, patsaan pään ja kasvojen osa on vastikään valettu ja Howittille esitellään yhä valumontun pohjalla oleva pään *Kern*, savesta tehty keerna, joka on muotin keskellä ja mahdollistaa onton valoksen. Edes kuninkaallisessa valimossa kaikki kaadot eivät kuitenkaan onnistu ja Howitt huomioi yhdessä nurkassa kasan hylättyjä valukappaleita odottamassa uutta sulatusta.

Nähtävillä on myös veistosten alkuperäisiä kipsivaloksia. Howitt mainitsee kipsissä seisovan *Herderin* ja *Orlando di Lasson*, mutta erityisesti Kustaa Adolfin patsaan, jonka valmis pronssiversio oli matkalla Göteborgiin muutamaa viikkoa aiemmin pudonnut haaksirikon yhteydessä mereen. Juuri Howittin vierailupäivänä

280 Valimon toiminta päättyi 1930-luvun alussa. Valimomuseo, jossa säilytettiin monien maineikkaiden veistosten kipsivaloksia ja muuta historiallisesti ainutlaatuista aineistoa, tuhoutui täysin toisen maailmansodan pommituksissa.



Münchenin kuninkaallisen valimon siselöintisali (yksityiskohta). *Leipziger Illustrierte Zeitung*, 1845.

saapuu uutinen patsaan onnistuneesta pelastamisesta!²⁸¹ Paikalle saapuu myös valimon *Herr Inspector*, Ferdinand Miller, joka kertoo tarinoita monien kuuluisien veistosten valmistamisesta ja siitä kesken suuren valun syttyneestä tulipalosta, joka uhkasi tuhota paitsi kuukausia valmistellun työn myös koko valimon. Kylmäpäinen toiminta esti kuitenkin katastrofin. Miller osoittaa mustuneita katto-uoletta sulatusuunin yläpuolella: ”Tuolla se paloi ja kyti samalla kun me katsoimme alapuolella; se hetki ei tosiaankaan unohdu – pelottava kokemus!”²⁸² Tammikuun 22. päivänä 1852 Anna Mary

281 Kyseessä on jo aiemmin mainittu Bengt Fogelbergin tekemä, seisovaa Kustaa II Adolfia esittävä patsas. Helgolandin saaren asukkaat saivat ns. rantaoikeuden perusteella haltuunsa merestä pelastetun lastin mutta pyysivät siitä niin suurta korvaussummaa, että vakuutusyhtiö katsoi paremmaksi tilata Münchenistä uuden valoksen. Helgolandilaiset lunastivat patsaan ja myivät sen lopulta Bremenin kaupungille. Widmann 2014, 80.

282 Howitt 1854, 389–394. Tulipalon sammuttaminen vedellä sulan metallin yläpuolella ei tullut kysymykseen, sillä se olisi johtanut räjähdykseen.

Howitt palaa uudelleen valimolle seuraamaan miten Voitonportin eli Siegestorin *Bavaria*-veistoksen suurin kappale valetaan. Jos Harriet Hosmerin kuvaus savimallin valmistamisesta kertoo monumenttiteoksen alkuvaiheet, niin Howittin kuvaus puolestaan antaa hyvän käsityksen monumentin siirtämisestä lopulliseen materiaaliinsa. Samassa suuressa valumontussa hehkui aikanaan myös Sjöstrandin *Porthan*.²⁸³

Siegestorin *Bavarian* valaminen

Anna Mary Howitt

Vaunut ajavat portin edustalle ja ihmiset astuvat ulos. Ennen käymistä sisään avoimesta ovesta moni seisahtuu pihamaalle meidän taapaamme katsomaan palopumppua, joka seisoo jättimäisen, synkeän pronssileijonan edessä ja jonka pitkä kääremäinen letku ulottuu ylös valimon valtavalle katolle. Siellä se on valmiudessa suuren savua sylkevän piipun vierellä.

Sisällä kaikki on hyörinää ja odotusta. Vastapäätä sulatusuunia on pystytetty karkeatekoinen lava, jonne on kokoontunut joukko ihmisiä, pääasiassa naisia. Ennen kuin otamme oman paikkamme, me tutkimme sulatusuunia hieman lähemmin. Hurjana pauhaa oranssinväristen lieskojen loimotus ja villi karkelo sen kapeista, syvennyksen tapaisista ikkunoista. Ylhäältä purkautuu ulos paksu savu ja häikäisevästi tanssivien kipinöiden pylväät katoavat uunin yllä leijuvaan salaperäiseen pimeyteen. Uunin edessä on monttuun upotettu tai pikemminkin sinne rakennettu hiekkamuotti ja sen ympärillä kapea kanava, jota pitkän sula metalli tulee virtaamaan. Kolme pitkää ja vahvalenkistä ketjua laskeutuu ylhäältä tyhjyydestä. Alhaalla, sulatusuunin kummallakin sivulla on pieni luukku, jonka työmiehet avaavat aina silloin tällöin

283 Millerin kaltaisen maailmankuulun monumenttien valmistajan merkitystä eivät aiemmat Sjöstrandia käsitelleet tekstit tunnista. Esimerkiksi Ludvig Wennervirta toteaa patsaan valusta vain: ”Sen suoritti muuan sikäläinen pronssinvalaja Müller [sic].” Wennervirta 1939, 168.

ruokkiakseen riehuvia lieskoja tuoreella metallilla tai sekoittaakseen sitä pitkillä rautatangoilla.

Tulen hehku värjää uunin ja montun ympärille kerääntyneitä katsojia, jotka ovat nousseet lavalle tai nojaavat seiiniin ja tiilipilareihin; se valaisee heidät taianomaisella kirkkaudella, joka muuttuu paikoin vielä ihmeellisemmäksi kylmän päivänvalon osuessa heidän kulmiinsa samalla kun posket punertuvat liekkien heijastuksista. Ja elävän väkijoukon yllä kohoavat aseistettujen sotureiden, rauhallisten runoilijoiden ja valtiikkaa pitelevien monarkkien kolossaaliset muodot, jotkut punahehkun loisteessa, toiset tyyninä ja kalpeina kylmässä päivänvalossa.

Samalla kun hehkuva kuumuus puhaltaa kasvoillemme me kuulemme kohinan, liekkien pauhun, työmiesten huudot, Ferdinand Millerin käskyt ja yläpuoleltamme kaukaa mystisestä pimeydestä putoilevat vastaukset. Paljon on tehtävä ennen kuin vangittu sula metalli saateetaan vapauttaa. Nyt muotin ympärille valukanavaan laitetaan hehkuvia kekäleitä lämmittämään se polttavaa metallivirtaa varten; nyt työmiehet poistavat varovasti tulpat ilmanavien aukoista muotin pinnalla ja harjaavat pois pölyn; nyt kerätään kekäleet ja valukanavien suuaukot avataan metallia varten. Työmiehet hääräävät edestakaisin lerppalierissä hatuissa ja selän takaa messinkiketjuin ja hakasin kiinnitetyissä nahkaessuissaan. He kantavat väkijoukon päiden yläpuolella pitkiä, kärjestään tulikuumia metallitankoja tai voimakkaan punaisena hehkuvia jättiläiskauhoja.

Nyt, tunnin odotuksen jälkeen, Ferdinand Miller kuuluttaa kovaan ääneen, että valu on alkamassa. ”Voinko pyytää teitä kaikkia”, hän huutaa, ”pysymään täysin liikkumatta tapahtui mitä tahansa. Kaikki turvallisuustoimenpiteet on tehty, ja jos vaaraa ilmenee, minä ilmoitan teille. Mutta pysykää liikkumatta, minä pyydän. Meidän tulee kaikin keinoin välttää äkillistä ilmapirtausta.” Työmiehet saapuvat kantaen valtavaa kankea millä murretaan montun yläpuolella sulatusuunin seinään pieni aukko, josta metalli pääsee juoksemaan. Ferdinand Miller seisoo yhä muotin päällä, hänen miehensä ympäröivät häntä montun reunoilla. Palavan soihdun kanssa hän vielä kerran tarkastaa valu- ja ilmanavien. Kanki kiinnitetään kolmeen ketjuun. Ferdinand Miller loikkaa muotilta, miehet ovat valmiit kankensa kanssa, syntyy juhlallinen

tauko, jonka aikana torniinsa lukittujen liekkien jatkuva pauhu käy yksitoikkoisena korviin. Tornin piirittäjät seisahtuvat juhlallisesti muurinmurtajansa viereen; he rukoilevat. Päät paljastetaan, ne painuvat alas. Ja siinä, työmiesten suljetussa piirissä, ystävänsä Ferdinand Millerin vieressä seisoo Wilhelm von Kaulbach, pää paljaana ja rintaa vasten painettuna – tulenhehku valaisee hänen hienon, tyynen profiilinsa.²⁸⁴

Hetken tauko ja muurinmurtaja iskee! Aukosta virtaa nestemäistä, kultaisena väreilevää metallia; alas, alas, alas se virtaa, täyttää kanavan muotin ympärillä; ilma-aukoista singahtaa ulos tulenpunainen savu ja sitten ilmaan lentää kultaisia, palavia suihkuja sulaa metallia; kultaisia, palavia tähtiä sataa ympäriinsä, työmiesten joukkoon ja jopa Millerin ja Kaulbachin jalkojen juureen. Tunnen miten ihmiset ympärilläni ja takanani kavahtavat hetkellisen kauhun vallassa. ”Valu on suoritettu”, huutaa Ferdinand Miller. Myssyt ja hatut lentävät ilmaan, innostus purkautuu hurraa-huutona ja paisuu yllättäen ylhäältä pimeydestä kajahtavaksi trumpettien fanfaariksi. ”Eläköön kuningas Ludwig”, hän huutaa. Toinen hurraa ja musiikin kajahdus. ”Ja vielä kerran”, huutaa työmies heittäen hattunsa ilmaan, ja kolmas elämöinti täyttää korvat. Kultainen metallisula kovettuu kanavassaan, työmiehet kokeilevat sitä rautatangoillaan ja peittävät sitten hehkuvan massan rautapellillä. Ihmiset kerääntyvät Ferdinand Millerin ympärille onnittelemaan, rakennukseen virtaa enemmän päivänvaloa, sulatusuunin ympäröi ihmeellinen violetti valohämy, liekkien pauhu peittyi iloiseen puheensorinaan.²⁸⁵

Raskaan urakkansa päätteeksi valimon työntekijät nauttivat perinteiset ”valuoluet” (*Gußbier*), mutta siitä rituaalista ei Anna Mary Howittin kirja mainitse mitään. Eikä valureiden miehisissä illanistujaisissa pelkästään kostuteta kurkkua, vaan myös lauletaan, pidetään puheita ja lausutaan runoja.²⁸⁶ Kulttuurityötä kaikki tyynni.

284 Wilhelm Kaulbach toimi Münchenin taideakatemian johtaja vuosina 1849–1874.

285 Howitt 1854, 431–435. Tekstiä on jonkin verran lyhennetty.

286 *Erz-Zeit* 1999, 45.



Muotinottoa ja kipsivalua. Carradori 1802. Valokuva: Bibliotheca Hertziana, Rooma.

Muotteja ja matkantekoa

Se, mitä Hosmerin ja Howittin teksteissä jää kertomatta, on aivan yhtä tärkeää kuin kuvaus savesta ja pronssin kaadosta. Ennen kuin sula metalli oli juossut Münchenin valimolla, Sjöstrandin veistos oli käynyt läpi kaksi muotinteon vaihetta. Ensimmäinen, jonka Hosmer ohittaa todeten, että ”kuvanveistäjän työ veistoksen parissa on siinä vaiheessa käytännöllisesti päättynyt”, tapahtui täysikokoisen savimallin valmistuttua. Saveen muovailun veistoksen pysyvyyttä uhkasivat kuivuminen ja halkeilu, joten kipsimuottien teko oli syytä aloittaa varsin pian.²⁸⁷ Muotinotto monimutkaisesta

287 Kuivumisongelmaan kehitti müncheniläinen Franz Kolb ratkaisuksi vuonna 1880 *Plastilin*-nimellä patentoidun muovailuvahan.

kolmiulotteisesta ja yksityiskohtia täynnä olevasta saviveistoksesta tapahtui kymmenissä osissa ja vaati erityistä huolellisuutta ja taitoa. Työn tekivät palkatut ammattimiehet, jotka myös kokosivat osat eräänlaisena kolmiulotteisena palapelinä teoksen muotiksi, jonka sisäpinnasta sitten otettiin kipsivalos. Ison työn kipsivalu oli sekin haastava ja kokemusta edellyttävä työvaihe. Uusklassiset veistäjät suosivat monenlaisia laskoksia ja viimeisteltyjä yksityiskohtia, joiden säilyttäminen savesta muotin kautta kipsimalliin oli olennaisen tärkeää. Kipsivalos vaati vielä muottisaumojen jälkien siistimisen ja valuun jääneiden virheellisyyksien korjailun. Samasta muotista voitiin ottaa useampi kipsivalos, mutta suurten monumenttien kohdalla näin harvemmin tapahtui. Muotin osien säilyttäminen vaati enemmän tilaa kuin itse veistos.

Kyseessä ei ollut mikään halpa välivaihe, kuten todistaa Sjöstrandin amerikkalaisen kollegan Randolph Rogersin laskelma. Hän sai Roomassa 1860-luvulla hoitaakseen kesken työn kuolleen maanmiehensä Crawfordin *Washington* -monumentin sivuhenkilöt ja kertoi yhden valmiista kipsimallista tehtävän ihmishahmon pronssivalun hinnaksi 4 500 dollaria. Summa pohjautui Ferdinand von Millerin ja Münchenin valimon tarjoukseen. Veistoksen savimallista lähdettäessä Rogersin ilmoittama hinta muotinotolle ja pronssivalulle oli kuitenkin kaksinkertainen eli 9 000 dollaria.²⁸⁸ Toisin sanoen ne työvaiheet, joissa savimalli suurennettiin lopulliseen kokoon ja edettiin muotituksen kautta valettuun kipsimalliin, olivat lähes yhtä arvokkaita kuin valimotyö.

Sama hintasuhde toteutui myös Sjöstrandin *Porthanin* kohdalla. Taiteilija lienee säästänyt kuluissa niin paljon kuin mahdollista tekemällä itse sen minkä pystyi. Tästä huolimatta hänen oli pyydetävä SKS:lta rahaa kipsimallin valamiseen 300 hopearuplaa.²⁸⁹ Ratkaiseva kustannustekijä ei ollutkaan pronssin hinta, vaan

288 Craven 1968, 316–317. Crawfordilta oli jäänyt kahden hahmon valmiiksi tehdyt kipsimallit. Rogersilta tilattiin vielä toiset kaksi hahmoa, ja hän ilmoittaa tilaajalle valmistuskustannukset saveen tehdystä työstä eteenpäin.

289 SKS:n kokous 6.2.1861. *SUOMI* 1863, 291.

tarvittavien ammattilaisten työmäärä. Teollinen vallankumous oli tehostanut malmin kaivuuta ja sulattamista, mikä laski merkittävästi metallien hintaa. Pronssiveistoksista oli 1800-luvulle tultaessa tullut ensimmäistä kertaa historian aikana halvempia kuin marmorisiin veistetyistä, mikä luonnollisesti lisäsi niiden kysyntää.²⁹⁰ Saattoi silti käydä niinkin, että metallin hinta valutyöstä tehdyn sopimuksen jälkeen yllättäen nousi. Näin kävi von Millerille vuonna 1853, ja Fogelbergin ratsastajapatsaasta koitui valimolle miltei 4 000 floriinin tappio.²⁹¹

Rogersin ilmoittamaan hintaan sisältyi muutakin kuin muotitus ja valu. Laskelmissa oli otettu huomioon myös kipsimallin pakkaaminen ja kuljetus Roomasta Müncheniin. Sekään ei ollut aivan yksinkertainen vaihe, sillä matka Veronan, Bolzanon ja Brennerin solan kautta Innsbruckiin ja edelleen Müncheniin vei tavallisilta matkustajiltakin kolme viikkoa. Matka-ajan saattoi toki kutistaa alle puoleen ottamalla vaunukyydin Rooman satamakaupunkiin Civitavecchiaan, sieltä laivan Marseilleen ja jatkamalla sitten junnalla Pariisiin kautta Müncheniin.²⁹² Ison tavaran kuljettaminen näin monella eri välineellä oli kuitenkin hankalaa ja kallista, joten valittiin hitaampi maareitti. Talviaikaan oli syytä varautua todella hitaaseen kulkuun. Kun Baijerin kuningas Ludwig vuonna 1819 sai kauan kestäneen kädenväännön jälkeen ostettua antiikin veistosten kokoelmaansa maineikkaan *Barberinin Faunin*, kesti työn matka Roomasta Müncheniin kolme kuukautta. Laatikkoa veti yhdeksän muulia.²⁹³ Puolestaan seitsemän muulin voimalla tuotiin vuonna 1836 hyvin pakattuina ja lujissa laatikoissa valimolle

290 Janson 1985, 12. Marmoriveistosten kustannuksiin vaikutti nimenomaan materiaalin hinta. Luonnollisen kokoiseen hahmoon tarvittava huippulaatuinen marmorilohkare saattoi 1800-luvun puolivälissä maksaa jopa 5 000 dollaria, siis enemmän kuin pronssivalu viimeistelyineen. Seidler 1985, 185.

291 Thomas Crawfordin tieto kirjeessä vaimolleen 5.10.1854. Gale 1964, 133.

292 Gale 1964, 131; Crane 1972, 369. Rautatielinja Rooman Porta Portesen ja Civitavecchian välille avattiin vuonna 1859. Sjöstrand saapui Roomaan Pariisiin, Marseilleen ja Civitavecchian kautta. Tolvanen 1952, 76.

293 Veistos lähti Roomasta 6.11.1819 ja saapui perille 6.1.1820. Haskell & Penny 1981, 202.

kaksi Thorvaldsenin kipsimallia Roomasta.²⁹⁴ Thomas Crawfordin ratsastajapatsas kulki samaa reittiä vuonna 1854 neljään osaan pu-
rettuna, mutta tästä huolimatta arvioitu matka-aika Müncheniin
venyi viikolla.²⁹⁵ On selvä, että myös Sjöstrandin *Porthan* aloitti
matkan Roomasta Müncheniin perinteisellä muulikyydillä. Veron-
nasta eteenpäin von Millerin valimo vastasi mallin kuljetuksesta ja
huolehti myös tulleista.²⁹⁶

Kun kipsimalli saapui pronsivalimolle yhtenä tai useampana
kappaleena, vuorossa oli uusi muotitus valuhiekkaan, yhtä lailla
monivaiheinen ja vaativa operaatio, jossa veistokselle rakennetaan
onton valun mahdollistava keerna. Käytännössä kaikki monimen-
tit toteutettiin 1800-luvun puolivälissä hiekkavaluna. Vanhempi
menetelmä, jossa valumuotin sisältä sulatetaan pois ohutseinämäi-
nen vahasta tehty kappale, toki tunnettiin, mutta sen käyttö suu-
rissa monumenteissa yleistyi vasta 1800-luvun lopulla taidevalun
painopisteen siirtyessä Ranskaan. Vahavalutekniikka (*cire perdue*)
mahdollisti paremmin taiteilijan muovailujäljen siirtämisen prons-
siin, joten taiteellisen ilmaisun muuttuessa ekspressiivisemmäksi
valutekniikalla oli huomattavan paljon esteettistä merkitystä. Uus-
klassinen tyyli taas suosi sileämpää jälkeä, joten hiekkavalettu teos,
jonka pinnat lopuksi hiottiin, vastasi hyvin aikakauden tarpeisiin.²⁹⁷

294 Altmann 2006, 71.

295 Gale 1964, 127–131.

296 Von Millerin sopimus SKS:n kanssa. *SUOMI* 1864, 223. Muuleja tai hevosia käy-
tettiin myös Brennerin solan läpi kuljettaessa, sillä rautatieyhteys Bolzanon ja
Innsbruckin välille valmistui vasta 1867.

297 Yksinkertaistaen ero syntyy siitä, että hiekkavalussa muottiaineksen rakeisuus
tuottaa karkean pinnan, vahavalutekniikassa muottimassa on hienojakoisem-
paa. Hiekkavalun muotituksesta eli kaavaamisesta ks. Shapiro 1985, 17–23, vaha-
valusta Nissilä 2010, 29–67.

”Kaikella asiaankuuluvalla taidolla”

Müncheniin saavuttuaan *Porthanin* kipsimalli oli talletettu valimon varastoon ja palovakuutettu. Von Miller ilmoitti kesän 1861 lopulla voivansa ryhtyä pian työhön, johon oli varattava aikaa vuosi. Tässä vaiheessa Sjöstrand vielä viimeisteli Münchenissä jalustan reliefejä. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran patsasrahastossa ei kuitenkaan ollut riittävää summaa ja tilausta oli lykättävä. Vasta maaliskuun kokouksessa 1862 seuran esimies Elias Lönnrot ilmoitti allekirjoitaneensa von Millerin firman kanssa sopimuksen, joka luettiin.²⁹⁸

Sopimus,

Helsingin Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran ja Münchenin Kuninkaallisen valimon johtajan Ferdinand von Millerin välillä koskien istuvassa asennossa olevan kaksi metriä kuusikymmentä senttiä korkean Henri Gabr. Porthanin patsaan ja siihen kuuluvien viiden reliefin toteuttamista valettuun pronssiin.

§ 1. Herra von Miller noutaa ruotsalaisen kuvanveistäjän Herra Sjöstrandin Roomassa muovaileman mallin Veronasta, maksaa kuljetuksen Veronasta Müncheniin sekä tullimaksun Saksan tullialueelle, ohjaa kyseisen mallin mukaisen tarkan valun puhtaan kauniiseen, kullankaltaiseen pronssiin, ottaa huolehtiakseen täydellisestä siselöinnistä ja koko teoksen viimeistelystä kaikella asiaan kuuluvalla taidolla ja huolellisuudella, huolehtii pronssivaloksen pakkaamisesta ja kuljetuksesta Münchenistä Lyypekkiin, sekä vastaa kaikista tähän työhön liittyvistä käteismenoista koskien metallia, muotti- ja polttoaineita, työpalkkoja, työkaluja jne.

§ 2. Herra von Miller kantaa kaiken *vastuun* tästä työstä, niin ettei tilaajalle koidu, alkaen mallin vastaanottamisesta Veronassa aina valun luovutukseen Lyypekkissä, minkäänlaista vahinkoa tai menetystä, ja pitäytyy myös kaikista myöhemmistä jälkiveloituksista tai vahingonkorvauksista.

298 SKS:n kokoukset 11.9.1861; 2.10.1861; 4.12.1861 sekä 5.3.1862. *SUOMI* 1864, 191–192; 197–198, 206; 223–224.

§ 3. Samoin velvoittein huolehtii Herra von Miller viiden tähän muistomerkkiin kuuluvan reliefin toteutuksesta.

§ 4. Kirjallisuuden Seura Helsingissä sitoutuu edustajansa allekirjoittamana maksamaan Herra von Millerille yhteensä *kaksikymmentäkolmetuhatta viisisataa Ranskan frangia*, josta 19 500 frangia patsaasta ja 4 000 frangia viidestä reliefistä.

§ 5. Maksu suoritetaan kuluitta Müncheniin seuraavissa erissä:

a. 10 000 frangia kun patsas on onnistuneesti valettu.

b. 10 000 frangia kun kaikki työ on tehty.

c. 3 000 frangia kun teos on luovutettu Lyypekissä.

§ 6. Luovutus tapahtuu toukokuussa 1863. Siinä epätodennäköisessä mutta toki mahdollisessa tapauksessa, että valu epäonnistuisi, jatketaan määräaikaa 15. syyskuuta 1863.

§ 7. Mikäli Herra von Miller kuolee ennen työn valmistumista, ottavat hänen poikansa Fritz ja Ferdinand vastatakseen kaikista näistä velvoitteista, mitä vastaan he saavat § 4 mainitut summat lyhentämättöminä.

§ 8. Kumpikin osapuoli lupaa kaikin osin rehellisesti täyttää tämän sopimuksen ja vahvistaa sen omakätisin allekirjoituksin ja virallisin sinetein.

Helsingissä 12. helmikuuta 1862 ja Münchenissä 15. tammikuuta 1862.

SKS:n nimissä:

Presidentti: Elias Lönnrot.

v. Miller

Varapresidentti: F. J. Rabbe.

Johtaja

Rahastonhoitaja: K. Collan.

Baijerin kuninkaallinen valimo²⁹⁹

Sihteeri: Carl Gust. Borg.

299 *SUOMI* 1864, 223–224. Saksankielisen sopimuksen alkuperäiskappale on kadonnut. Maksuerien yhteissumma jää 500 frangia vajaaksi, joten kolmannen erän kohdalla on painovirhe. Kokouksessa 1.6.1864 todettiin, että Millerille maksetaan loppusumma 3 500.

Von Millerin lupaus hieman yli vuoden toimitusajasta ei kuitenkaan pitänyt. Hän joutui kirjeessään seuralle elokuussa 1863 selittämään, miten Baijerin kuninkaan Ludwigin monumentti oli kiilannut muiden töiden ohi ja kuinka sulatusuunikin oli pitänyt rakentaa uudelleen. Hyvä uutinen oli se, että valu oli nyt saatu suoritettua ja lopputulos oli ”verrattoman kaunis ja puhdas”. Huonoa oli se, että pronssipinnan puhdistus ja viimeistely vaati vielä sen verran aikaa, ettei valmista patsasta saataisi Lyypekkiin ennen purjehduskauden päättymistä.³⁰⁰

Muuli, hevonen, rautatie, laiva

Pronssi on valtaosaltaan kuparia, johon käyttötarkoituksen mukaan sekoitetaan eri suhteissa tinaa ja muita metalleja. Ferdinand von Millerin suurissa valutöissä käyttämä lejeerinki sisälsi 92 % kuparia, 6 % tinaa, 1 % sinkkiä ja 1 % lyijyä.³⁰¹ Koska metalli voidaan kierrättää, käytettiin Münchenissä raaka-aineena muun muassa vanhoja turkkilaisia pronssikanuunoita. Osa niistä saattoi puolestaan sisältää metallia jostain vuosisatoja aiemmin sulatetusta antiikin ajan veistoksesta. Monet seisovan hahmon veistokset, esimerkiksi Fogelbergin epäonninen *Kustaa II Adolf*, jonka ensimmäinen versio päättyi toisen maailmansodan aikana sulattoon,³⁰² pystytettiin valamaan yhtenä kappaleena, mutta ylisuurten tai muodoltaan monimutkaisten teosten kuten ratsastajapatsaiden tapauksessa valu tapahtui osissa. Tämä helpotti muotin rakentamista, mutta tarkoitti myös lisää viimeistelytyötä. Onnistunut valu olikin monumentin valmistumisen kannalta vasta ensimmäinen askel. Seuraavana vuorossa oli osien yhteen liittäminen sekä aikaa vievä siselöinti ja hiominen. Kun Crawfordin ratsastajapatsaan hevonen

300 Ferdinand von Millerin kirje SKS:lle 22.8.1863. Kokous 2.9.1863, *SUOMI* 1864, 259.

301 Altmann 2006, 66.

302 Bremenin kappale eli patsaan ensimmäinen valos sulatettiin Hermann Göringin määräyksellä vuonna 1942 Saksan sotateollisuuden tarpeisiin. Rodell 2001, 55.

valettiin lokakuussa 1855, raportoi sanomalehti valun puhdistamisen ja kiillottamisen tarjoavan työtä usealle ammattimiehelle aina seuraavaan toukokuuhun asti.³⁰³ Valimon tuotteiden viimeistelystä oltiin tavattoman ylpeitä ja ennen valmiiden veistosten maailmalle lähettämistä niitä oli tapana esitellä julkisesti. Näin tapahtui myös *Porthanin* kohdalla. Münchenin sanomalehdet tiedottivat huhtikuussa 1864:

Alkaen tänään sunnuntaina 3. päivä aina 5:een saakka on Kuninkaallissella valimolla julkisesti nähtävillä kaksi *kolossaalista veistosta*. Toinen on frankfurtalaisen kuvanveistäjä Dillmannin [sic] muovailema *Schillerin* patsas, joka paljastetaan Schillerin kuolinpäivänä Frankfurtissa. Toinen, jonka on muovailut ruotsalainen kuvanveistäjä Sjöstrand, on tarkoitettu Helsingforsiin ja pystytetään suomalaisen oppineen *Porthanin* kunniaksi.³⁰⁴

Jos kipsimallien kuljettaminen tuotti vaivaa, niin valmiiden pronssiteosten toimittaminen valimolta tilaajille oli painon vuoksi vielä astetta hankalampaa. Thomas Crawfordin vuonna 1856 valetulle Washingtonin ratsastajapatsaalle rakennettu kuljetuslaatikko oli kuudentoista hevosen vetämä ”puutalo”, jonka saaminen Münchenistä kanavareitin varteen Donauwörthiin vaati monin kohdin teiden päällystämistä ja siltojen vahvistamista ja ainakin yhden kaupunginportin osittaisen purkamisen. Kun kanavalle lopulta päästiin, piti kolmen kanavasulun rakenteita muuttaa, jotta matkan jatkaminen proomulla onnistui.³⁰⁵ Sjöstrandin *Porthan* ei vaatinut sentään tällaisia järjestelyjä. Kun teos vihdoin saatiin valimon viivästysten jälkeen valmiiksi, se mahtui rautatievaunuun ja kuljetettiin kiskoilla Saksan halki Lyypekkiin. Ferdinand von

303 Gale 1964, 153.

304 *Neuer Bayerischer Kurier für Stadt und Land* 4.4.1864, 624–625. Sama uutinen myös lehdissä *Bayerische Zeitung* 3.4.1864; *Neueste Nachrichten aus dem Gebiete der Politik* 3.4.1864; *Bayerische Kurier* 4.4.1864; *Der Bayerische Landbote* 5.4.1864. Kuvanveistäjän nimi on Dielmann.

305 Stollreither 1932, 186–187.

Miller kirjoitti huhtikuussa 1864 SKS:n väelle Helsinkiin, että veistos oli pakattu suureen laatikkoon ja laitettu junaan. Miller huomautti, että veistos makaa laatikossa selällään, joten avatessa on se asetettava niin, että pääpuoli on ylöspäin. Oikea suunta on selkeästi merkitty laatikkoon.³⁰⁶ Lyypekissä tavara siirtyi suomalaisten vastuulle. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura jätti käytännön asioiden hoitamisen turkulaiselle E. Julin & Co:lle, jolta oli myös tilattu veistoksen graniittinen jalusta eli ”kantakivi”. Julinin puolesta veistoksen rahdista ja vakuuttamisesta merivahingon varalta huolehti toimeksiantona lyypekkiläinen kauppahuone Heinrich Piehl et Komp., joka lähetti arvokkaan lastin höyrylaiva *Alexanderin* kyydissä Helsinkiin. Viimeiseen etappiinsa Turkuun veistos saapui höyrylaiva *Auralla* 26.5.1864, yli kolme kuukautta ennen paljastustilaisuutta.³⁰⁷ Siinä vaiheessa seurassa vielä pohdittiin jalistaan tulevaa tekstiä.³⁰⁸

Oma työnsä oli myös paikan valinta. Tässä asiassa Suomalaisen Kirjallisuuden Seura oli lähtenyt liikkeelle ilman täsmällistä suunnitelmaa. Monumentti tulee Turkuun, mutta minne siellä?³⁰⁹ Alkuvuonna 1860, kun Sjöstrand jo työsti veistosta Roomassa, seura totesi, että patsaan paikka vielä oli määräämätön.³¹⁰ Lopullinen päätös tehtiinkin vasta sen jälkeen, kun sopimus valutyöstä oli allekirjoitettu.³¹¹ Sjöstrand saapui kesäkuussa 1862 Turkuun katsastamaan sopivia paikkoja ja keskustelemaan paikkakunnan päättäjien kanssa. Tuhkasta nousuturku oli jälleenrakennuksen

306 Ferdinand von Millerin kirje SKS:lle, ei päiväystä. Kokous 4.5.1864, *SUOMI* 1865b, 280. Helmikuussa oli pohdittu sitäkin mahdollisuutta, että Saksan ja Tanskan vihollisuuksien vuoksi satamat saattaisivat joutua piirityssulkuun ja patsas olisi kenties lähetettävä Amsterdamiin tai Pietariin. Kokous 17.2.1864, *SUOMI* 1865a, 320.

307 Kokous 4.4.1864, konseptipöytäkirja; Viljo 2012, 37.

308 Kesäkuun 1. päivän kokouksessa sovittiin latinankielisestä lauseesta, mutta suomenkielinen jäi edelleen päättämättä. *SUOMI* 1856b, 290.

309 Kesken kaiken herännyt ajatus patsaan sijoittamisesta Helsinkiin kaatui omaan mahdottomuuteensa. Tolvanen 1952, 92–93.

310 Kokous 1.2.1860, *SUOMI* 1860, 316.

311 Kokous 16.3.1862, *SUOMI* 1864, 241.

jäljiltä toimelias, mutta tontteja oli yhä tyhjiillään tai niillä seisoivat vaatimattomia yksikerroksisia uudisrakennuksia, jotka uusien, leveiden katujen kanssa saivat 18 000 asukkaan kaupungin näyttämään hieman karulta.³¹² Yliopiston menettäminen Helsinkiin kirveli sekin, joten Suomen ensimmäisellä julkisella patsaalla oli paikkakunnalle suuri arvo.

Enemmistö kaupunginististä olisi halunnut sijoittaa monumentin keskelle uutta kauppatoria. Taiteilija ja hänen tukijoukkonsa (Snellman oli matkalla mukana) kuitenkin valitsivat pienemmän läntisen Suurtorin, jossa seisoivat kahvilapaviljonki *Pinella*. Tähän vastapuolen oli myönnettävä.³¹³ Päätöksen seurauksena kuitenkin kirjailija, valtiopäivämies ja ravintoloitsija Nils Pinello joutui siirtämään paviljonkinsa paikkaa. Hän valitti kirjjeessään seuralle, ettei Turun kaupungin myöntämä vahingonkorvaus läheskään kattanut tästä siirrosta aiheutuneita kuluja ja pyysi seuraa häntä taloudellisesti avustamaan.³¹⁴ Asiaan luvattiin palata, mikäli rahastoon kaikkien patsaaseen liittyvien kulujen jälkeen jotain jää. Pinello sai kuin saikin 800 markkaa. *Porthanin* paljastuksen juhlapäivätilillä nimenomaan hän piti puheen kuvanveistäjä Sjöstrandille, ei kukaan SKS:n väestä.³¹⁵

Turussa käydyissä keskusteluissa monumentin sijoituspaikasta korostuu kaksi asiaa. Ensinnäkin kaupunginistien halu tuoda ainutlaatuinen *nähtävyys* niin keskeiselle paikalle kuin mahdollista, vaila huolta teoksen ja tilan mittasuhteista. Toisekseen, kun edellinen ei onnistunut, oltiin uuden ilmiön vuoksi valmiita muokkaamaan kaupunkikuvaa ja jopa siirättämään rakennus paikoiltaan. Turussa nämä toimet olivat vielä maltillisia, mutta noudattivat eurooppalaista kaavaa. Julkiset veistokset olivat osa urbaania modernisäätiötä ja useimmiten humanistimonumenttien sijoittelu kytkeytyi

312 Kirkonkirjojen mukaan vuonna 1864 Turussa oli 17 777 asukasta. Jutikkala 1957, 15.

313 Elmgren 1939, 458. Päiväys 10.6.1862.

314 Kokous 2.12.1863, *SUOMI* 1865, 277.

315 Rahakorvauksesta Tolvanen 1952, 195 n. 40; puheen pito Nervander 1900, 462.

puistoalueiden rakentamiseen ja pienten aukkioiden uudelleenjärjestelyyn, toisin sanoen porvarillisen kaupunkijärjestyksen lisääntymiseen vapaa-ajan alueisiin. Vaaditun rahoituksen ja muun vaivannäön kanssa tämä takasi, ettei veistoksissa esiintynyt mitään poliittisesti vastahankaista. Harmittomistakin patsaista tuli kuitenkin symbolisia pisteitä, joiden merkitykset ja funktiot saattoivat aikojen saatossa muuttua.³¹⁶

Porthanin valmistamisen pitkässä ja monivuotisessa prosessissa viimeinen operaatio ennen juhlintaa oli pystytys.³¹⁷ Ferdinand von Miller oli kirjeessään SKS:lle antanut veistoksen käsittelystä tarkat ohjeet:

Voitte vakuuttua, että patsas on valettu kauniiseen kullankaltaiseen metalliin ja toteutettu äärimmäisellä huolella, joten on toivottavaa, että se päätyisi myös jalustalleen puhtaana ja tahrattomana, jolloin se oksidoi-tuu tasaisesti ja ilman läikkiä. Mikäli puhdasta metallipintaa käsitellään paljain käsin alkaa jokainen sellainen kohta oksidoitumaan ja patsaasta tulee ruman läikikäs. Tämän vuoksi olen käärinyt sen valkoiseen kan-kaaseen, joka poistetaan asennuksen jälkeen. Olisi toivottavaa, että työntekijät käyttävät hansikkaita. Jos veistos kuitenkin likaantuu, tulee se pestä punaisella viinikivellä, joka jauhetaan pulveriksi ja levitetään veteen kastetulla sudilla likaantuneeseen kohtaan; kaikki huuhdotaan puhtaalla vedellä ja kohta pyyhitään hienolla öljyllä – jokainen kupari-seppä tai vaskenvalaja tietää miten toimitaan. Patsaan asennuksessa kiinnittäisin köydet ainoastaan tuolinjalkoihin ja nostaisin sitten ylös.³¹⁸

316 Kaliningradissa (ent. Königsberg) esimerkiksi kehittyi neuvostoajalla yleinen tapa ottaa hääkuva Rauchin muovaileman Immanuel Kantin patsaan edessä. Veistos paljastettiin alun perin samana vuonna kuin *Porthan*. Läheisempi esimerkki on *Havis Amanda* (1906–1908), jonka merkitystä tietyn tyyppisten urheilutulosten riemunäyttämönä taiteilija Ville Vallgren ja patsaan tilanneet helsinkiläiset tuskin saattoivat ennakoida.

317 Patsaan paljastusjuhla, puheet, runot ja arvostelut eivät enää kuulu teoksen valmistamisen piiriin, vaan luettakoon osaksi Turun ja Suomen kulttuurihistoriaa. Tapahtumia ja palautetta selvittävät riittävästi Wennervirta 1939, 170–171, Tolva-nen 1952, 95–97; Matinolli 1963, 213–214; Viljo 2012, 41–42.

318 Ferdinand von Millerin kirje Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle 22.4.1864. Tämä näyttäisi olevan SKS:n ja valimon välisen kirjeenvaihdon ainoa säilynyt alku-peräisdokumentti. Luettu kokouksessa 4.5.1864. *SUOMI* 1865b, 280.

Seura otti ohjeista vaarin ja päätti, että ”herra Sjöstrand’in olisi Porthanin-rahaston kustannuksella matkustettava Turkuun siellä antamaan tarpeellisia neuvoja kuvan vastaanotosta ja käytteystä sitä paikoillensa hilattaessa”.³¹⁹ Veistos nostettiin jalustalleen hyvissä ajoin 26. heinäkuuta. Sjöstrand oli myös halunnut ”kanta-kiven ja siihen upotettujen kuvien säilyttämisen vuoksi” teoksensa ympärille rautahäkin eli aitauksen.³²⁰ Näillä järjestelyillä patsaan metallipinta pysyikin puhtaana syyskuiseen paljastustilaisuuteen asti, minkä jälkeen sen kultainen hohde houkutteli ”yksinkertaisia uskonkiihkoisia” (heitä aina löytyy) tulkitsemaan juhlistua esinettä raamatullisin silmin. Epäjumalankuvaksi arvelivat, eikä aikaakaan, kun öisin kuultiin, miten patsas avasi suunsa ja ennusti turkulaisille sekä koleraa että maailmanloppua.³²¹

319 *SUOMI* 1865, 281.

320 Patsaan nostosta Nervander 1900, 461, ”rautahäkistä” SKS:n kokous 17.2.1864, *SUOMI* 1865a, 320.

321 Valta 2012.



William Calder Marshall, *Edward Jenner*. Joseph Brownin grafiikka vuodelta 1858. Wellcome Library, Lontoo.

V Miehet, tuolit ja kritiikki

Ennen patsaan tarkastelua on syytä vielä lyhyesti keskustella sen suhteesta aikalaisiinsa. Turun *Porthan* istuu uusklassismin takalaudalla, mutta ei yksin. Jos varhaiset vaikutteet voidaan palauttaa aina *Poseidippokseen* ja *Menandrokseen* saakka, niin yhtä lailla merkittäviksi täytyy lukea Sjöstrandin veistoksen välittömät edeltäjät. Näistä huomionarvoisin on skotlantilaisen William Calder Marshallin muovaama lääkäri ja rokotuksen uranuurtaja Edward Jennerin monumentti, joka paljastettiin vuonna 1858 Lontoon Trafalgar Squarella. Henkilö edusti tiedettä, mutta hänen pronssi-hahmonsansa noudatti melankolisen runoilijan asentoa. Brittiläisen imperiumin pyhälle paikalle amiraalin Nelsonin ja muiden seivosten sotaherrojen joukkoon *Jenner* pääsi istumaan ainoastaan siksi, että kuningatar Viktorian puoliso Albert oli rokotuksen puolestapuhuja. Pian Albertin kuoltua veistos siirrettiin nykyiselle paikalleen Kensingtonin puistoon.³²²

Roomasta 1830-luvulla kannuksensa hakeneen Calder Marshallin *Jenner* kuuluu samaan perheeseen kuin *Porthan* ja on sen ajallisesti läheisin vertailukohde. Monumentti rahoitettiin lääkäreiden kansainvälisin lahjoituksin ja hanke herätti huomiota aina Venäjää ja Australiaa myöten, joten on hyvin mahdollista, että Sjöstrand näki veistoksesta kuvan jossakin kuvalehdessä. Suunnitelma *Porthanista* oli tässä vaiheessa jo tehty, joten jäljittelystä tuskin on kyse, mutta laakeriseppelystä luopumiseen *Jenner* on

322 Trafalgar Squaren veistosten politiikasta ja *Jennerin* siirrosta ks. Cherry 2006. Calder Marshallin veistoksesta Rausch 2006, 253–255.

saattanut kannustaa. Calder Marshall oli tehnyt aloitteen monumentista itse. Hän toisin sanoen onnistui hankkimaan kilpailuilta monumenttimarkkinoilta itselleen veistostilauksen kuninkaallisessa suojeluksessa. Lahjoitusten virta kuitenkin kuivui ja Calder Marshall valitti joutuneensa maksamaan osan valukustannuksista omasta pussistaan. Tämä voi selittää myös muotitusta helpottaneen ja säästöä tuottaneen ratkaisun jättää tutun klismos-tuolin jalkojen välinen tila umpinaiseksi. Veistoshahmona polvihousuinen Jenner tulee lähelle *Porthania*, mutta vaikka kaapu on ”roomalainen”, on henkilön olemus modernimpi. Muovailu on suurpiirteisempää eikä yksityiskohtia nappeineen samaan tapaan korosteta. Hiekkavalu, joka lienee tehty Lontoossa, on jäljeltään hyvä mutta ei yhtä viimeistelyä kuin *Porthanin*.³²³

Kymmenen vuotta *Jennerin* jälkeen Lontooseen ilmaantui myös toinen istuja, jolla on yhteys *Porthaniin*. Cityssä paljastettiin vuonna 1869 filantrooppisen amerikkalaispankkiirin George Peabodyn patsas, jonka tekijä oli Sjöstrandin Rooman aikojen naapuri William Wetmore Story. Münchenissä valettu *Peabody* istuu kaarevajalkaisella klismos-tuolilla kuten *Porthan*, mutta rentona ja nykyaikaisessa asussa, vailla vähäistäkään filosofista mieteliäisyyttä.³²⁴ *Peabodya* onkin pidetty täydellisenä esimerkkinä mitäänsanomattomasta viktoriaanisen keskivaiheen realismista.³²⁵ Tämä on neutraali toteama, mutta aikalaisarvostelu saattoi olla monta astetta rajumpaa, kuten sanomalehdessä *Sunday Review*, joka kirjoitti veistoksesta:

[– –] aivan kuten valokuvassa, jokainen yksityiskohta on kirjaimellisesti toistettu; suutari tunnistaisi saappaan kannat ja verhoilija tuolin

323 Siukonen 2018, 87–90.

324 Tunnuksomaiselle tuolille asetetun miehen tarina ei päättynyt *Peabodyyn* ja 1800-luvulle, vaan asentoa mukailtiin vielä myöhemmin 1900-luvun alkuvuosina esimerkiksi Wilhelm von Rümännin Müncheniin tekemässä hygienisti Max von Pettenkoferin muistomerkissä ja Emilio Gallorin Rooman oikeuspalatsin (*Palazzo di Giustizia*) eteen veistämässä 300-luvun oikeusoppinutta Herennius Modestinusta esittävässä patsaassa.

325 Ward-Jackson 2003, 341. William Wetmore Storyn urasta ja merkityksestä kuvanveistäjänä, ks. Seidler 1985, historiallisena tekstinä myös James 1903.



William Wetmore Story, Peabody, pronssi 1869, Lontoo. Kuva: Jyrki Siukonen 2022.

pehmusteen; luotamme siihen, että takki, housut ja pulisonkien leikkaus ovat oikein; ja kaikki mitä me kunnioittavasti kieltäydymme hyväksymästä alkuperäisen mukaiseksi, on vulgaarin reippauden ja paksulompakkoisen itsetyytyväisyyden *je ne sais quoi*, joka leijuu hahmon ympärillä kuin aromi.³²⁶

326 Ward-Jackson 2003, 341.

Eikä kritiikeissä murjottu pelkästään veistoksia, vaan toisinaan myös niiden tekijöitä. *Jennerin* muovailnut William Calder Marshall sai osakseen poikkeuksellisen kovan postuumin tärkeyksen:

[– –] Marshall ei ollut suuri kuvanveistäjä. Hän oli mies, jolla oli joitakin todellisia filistealaisia kykyjä, mutta ei sen enempää runoutta, mielikuvitusta tai klassista aistia kuin on lehmällä. Täytyy ihmetellä, kuinka tämä järvevä jokapäiväinen ihminen on koskaan yrittänyt toteuttaa jotain ideaaleja tai tarttunut muovailuvälineeseen; tai miten hän, kun sitä yritti, koskaan onnistui senkään vertaa kuin teki.³²⁷

Monumenttien mukana syntyi väistämättä monumenttikritiikki. Kysehän ei ollut enää yksityistä tiloista, suljetuista gallerioista tai hovirakennuksista, vaan julkisesta ja jaetusta kaupunkikuvasta, mikä kutsui mielipiteitä myös heiltä, jotka eivät olleet taiteen suosijoita tai asiantuntijoita. Aikalaiskritiikki saattoi lukea veistoksista seikkoja, jotka pakenevat tämän päivän katsojan silmää.

Tyypillistä oli yksityiskohtien tarkkaaminen, *Detailnaturalismus*, jolla osoitettiin taiteilijan puutteita.³²⁸ Schwanthalerin Frankfurtiin tekemää Goethe-patsasta esimerkiksi moitittiin manttelin väärästä napituksesta ja kömpelöistä saappaista. Toisaalta paljasjalkaiset salonkiveistokset eivät aina päässeet sen helpommalla; Randolph Rogersin *Nydiaa* katsonut kriitikko valitti, että ”varpaita ei ollut karakterisoitu”.³²⁹ Eniten katsojia alkoi kuitenkin ärsyttää lisääntyvien monumenttien kaavamaisuus. Yksi jalustallaan seisova kirjailija ei enää sanottavasti eronnut toisesta, hengen jättiläisen tunnusmerkistöstä oli tullut klisee. Vuonna 1858 *Deutsches Kunstblattiin* kirjoittanut kriitikko sanoi suorat sanat Johann Halbigin Ansbachiin tekemästä runoilija Platenin patsaasta.

327 Gunnis 1964, 56. Luonnehdinnan tekijäksi on ilmoitettu C. B. Scott.

328 Mittag 1972, 284.

329 Rogers 1971, 38.



William Calder Marshall ateljeessaan. John P. Mayall, *Artists at Home*, 1884.

Se sorminäppärä hengettömyys, jolla tämä taiteilija tuo päivänvaloon monumentin toisensa jälkeen, ei pettänyt häntä tälläkään kertaa. Ilmeetön pää, joka yltää ainoastaan melko proosalliseen näköisyyteen (ja pistää lisäksi silmään epäsuhtaisen kokonsa vuoksi), asennon

mitäänsanomattomuus, koko skemaattinen käsittely sopivat kyllä yhteen, mutta eivät taiteilijamonumentin ideaan. Mestarin tarpeiden mukaisesti runoilijalla täytyy välttämättä olla viitta, eikä voi olla huomaamatta, miten huolellisesti hänet on opetettu pitämään huolimattomasti kirjoitettuja papereita vasemmassa kädessään. Valu toistaa tämän kaiken suurella mestaruudella; pronssivalimomme ja sen urhean esimiehen Millerin saavutukset on jälleen tunnustettava. Mutta mitä se auttaa? Esteettinen vaikutelma ei sillä parane. Seistessäni tämän Platenin edessä ajattelin itseseni: saahan sitä edelleen toivoa tulevansa ylistetyksi saksalaiseksi runoilijaksi, vaan entä jos ehtona on päätyä Halbigin ikuistamaksi – ?³³⁰

Sjöstrand oli Münchenissä *Platenin* valmistumisen ja esittelyn aikaan. Kenties hän luki vanhemman kollegan saaman ryöpytyksen ja pohti sitä vasten myös oman monumenttinsa perimmäistä ideaa ja esteettistä vaikutelmaa. *Porthan* poikkeaa monessa suhteessa aikakautensa keskinkertaisista muistopatsaista, ennen muuta sitoutumalla vanhempaan tyyli-ideaaliin. Tämän voi tulkita Sjöstrandin taiteellisen ajattelun jälkijättöisyydeksi tai sitten, kuten haluan uskoa, tietoiseksi valinnaksi, jonka perusteena on kuvitelma *Porthanin* aikakauden ihanteista. Näin lukien *Porthan* ei olisi vain monumentti henkilölle vaan myös tietylle historialliselle ajattelutavalle, jota veistos ilmaisee. Olennaista on kuitenkin se, että Sjöstrand saattoi toteuttaa tämän kaiken vilpittömyydellä, joka on mahdollista vain silloin kun asioita tehdään *ensimmäistä* kertaa. Muovailamalla suomalaisen kaupunkitilaan jotakin täysin uutta (vaikkakin vanhahtavaa) hän pystytti monumentin myös omalle pioneeriyölleen.

Kansallismonumentti?

Münchenin Promenadeplatzilla seisoo kaupungissa toimineen myöhäisrenessanssin säveltäjän Orlando di Lasson monumentti. Sen muovaili Carl Eneas Sjöstrandin opettaja, Münchenin

330 *Deutsches Kunstblatt* December 1858, 321.



Max Widmann, *Orlando di Lasso*, pronssi 1849, München. Kuva: Jyrki Siukonen 2022.

taideakatemian professori Max Widmann ja valmisti vuonna 1849 kaupungin Kuninkaallinen valimo. Ohikulkija saattaa vilkaista ylös pronssiseen hahmoon, mutta todennäköisemmin huomion varastavat kymmenet patsaan jalustaan liimatut Michael Jacksonin

kuvat, koristeet ja kukkaset. Yhden muusikon muisto on vaihtunut toiseen, aavistuksen värikkäämpään.³³¹ *Orlando di Lasson* karnevalistinen ilmiasu johdattaa kysymään, mikä on monumentin parasta ennen -päiväys. Miten laajalti juhlittiin vuonna 1594 kuolleen säveltäjän muistoa edes patsaan paljastamisen aikaan 1800-luvulla, kun musiikkityylit olivat jo toiset? Pystyyin jähmettyneiden sävelten äärellä on sopiva miettiä myös niitä aatteellisia perusteita, joiden vuoksi monumentteja aikoinaan pystytettiin. Julkisella teoksella saattoi olla monta päällekkäistä funktiota, joista taideteoksena oleminen on vain yksi.³³²

On tulkittu, että Fredrik Cygnaeus, jonka innostuksesta Sjöstrandin teos syntyi, keksi myös ajatuksen kansallisesta muistomerkistä.³³³ Koska lehdistössä Porthanin patsas julistettiin sellaiseksi jo tammikuussa 1857, siis puolitoista vuotta ennen kuin SKS:n johto oli edes päättänyt sen tilaamisesta, täytyy ennakkotieto kaikei lukea osaksi Cygnaeuksen kampanjointia.

Ensimmäisen Suomen vierailunsa aikana hra Sjöstrand ei ole ainoastaan ohjannut opiskelijoita ja valmistanut tilausteoksia, vaan on myös saanut valmiiksi mallit Kullervosta kehdoissa katkomassa kapalonsa sekä Porthanin patsaasta istuvassa asennossa. Sopii toivoa, että hra Sjöstrandille tulee tilaisuus täydessä mitassa toteuttaa nämä taideteokset, joista etenkin Porthanin patsas lupaa tulla ylevimmän tyylin mukaiseksi kansallismonumentiksi [*nationalmonument*]. Se on tarkoitus valaa pronssiin ja on ehdotettu pystytettäväksi Porthanin haudalle.³³⁴

331 Alkuperäinen *Orlando di Lasso* tärveltyi toisen maailmansodan pommituksissa, uusi valos on vuodelta 1958. Monumentti on toiminut Jacksonin muistopaikkana tämän kuolemasta 2009 lähtien ja se on esitelty myös lukuisissa Münchenin matkaoppaissa. Meinardus-Stelzer 2018, 140–142.

332 Lars Berggren näkee 1800-luvun monumenteilla kolme samanaikaista funktiota: statusesine, propagandan väline ja taideteos. Berggren 1999.

333 Tolvanen 1952, 11, 83; Viljo 2012, 34.

334 Romoald, *Åbo Underrättelser* 13.1.1857, 2.



Carl Eneas Sjöstrand, *Porthan*, pienoismalli, kipsi 1859. Kansallisgalleria. Sjöstrand valmisti patsaan paljastusjuhlaan myytäväksi kipsisiä malleja. Kolme kappaletta on säilynyt.

Ajatusta kansallismomentista toistivat seuraavina vuosina muutkin tahot. Tammikuussa 1860 *Papperslyktan* huudahti poliittisesti uskaliaasti, ettei muistopatsasta pystytetä vain Porthanille, ”vaan myös suomalaiselle patriotismille, suomalaiselle kansakunnalle!”³³⁵ *Helsingfors Tidningar* taas kysyi retorisesti, miten on ylipäättään tullut mieleen juuri hänelle pystyttää kansakunnan muistomerkki, mutta päätti kuitenkin, ettei edes yli 10 000 ruplaan nouseva kustannus saa olla asian esteenä: ”[- -] niin köyhä ei Suomi ole, etteikö se voi pystyttää ensimmäistä kansallismomenttiaan [*nationalmonument*] ensimmäiselle historioitsijalleen, miehelle jonka työssä se ensimmäistä kertaa löysi varhaisaikansa ja tunnisti itsensä.”³³⁶ Myös uudemmassa tutkimuskirjallisuudessa *Porthan* on luettu ainakin nimellisesti kansallismuistomerkiksi.³³⁷ Sitä *Porthanista* ei kuitenkaan koskaan muodostunut. Hahmo ei ollut alun alkaenkaan kansalle tuttu eikä ole sellaiseksi tullut. Vaikka rahaa patsaaseen kerättiin ympäri maan ja jalustassa mainitaan ”kaikki Suomen kansa”, jää epäselväksi oliko vuonna 1864 kansaa itsestään tietoisena oliona olemassakaan. Monumentilla ei juhlittu kunnioitettua johtajaa tai sankaria eikä se pitänyt elossa kansakunnan kannalta merkittävän tapahtuman muistoa. Se ei edes ilmaissut sen kummemmin kansakunnan ihanteita. Nimenomaan näitä piirteitä on luonnehdittu kansallismomentin tunnusmerkeiksi.³³⁸

Voidaan tietysti sanoa, että kuvanveiston tuella nostatettu suurmieskultti, joka etenkin Saksan alueella kukki lukuisina Goethen ja Schillerin patsaina, istutettiin *Porthanin* mukana Suomeen.³³⁹ Mutta suurmieheksikään professorista ei ollut. Sellainen saatiin

335 ”Minnestod åt Porthan”, *Papperslyktan* 2.1.1860, 2. Patsashanke ei ollut avoimen poliittinen, mutta herätti valtakoneistossa joitakin arveluita, ja SKS joutui selittämään hankkeen tarkoitusta. Valkonen 1989, 34.

336 ”Porthans Minneswård”, *Helsingfors Tidningar* 3.1.1860, s.p. [2].

337 Lindgren 2000, 11, 23, 29; Lindgren 2007; Viljo 2012, 41.

338 Pohlsander 2008, 13. Laajemmin kansallismomenteista, joita pystytettiin Saksassa, ks. Nipperday 1976 [1968], joka jaottelee monumentit eri tyypeihin. Ks. myös Ellenius 1971, 50–103, sekä Pariisiin ja Lontooseen pystytettyjen kansallisten monumenttien vertailuna Rausch 2006.

339 Klinge 1989, 96; Viljo 2012, 34; 43.

vasta runoilija Runebergistä, jonka patsaalle myös määriteltiin keskeisempi paikka pääkaupungin esplanadilla. Porthanin hahmon satunnaisuus, johon jo alussa viittasin, tuotti kolossaalisen muistopatsaan unohdukselle. Enää ei Runebergiäkään lueta, mutta hänet sentään muistetaan tortusta. Porthanilla ei ole edes sitä.

Maine haalenee ja aikakausien arvostukset muuttuvat, siinä ei ole mitään uutta. Unohdetun henkilön muistomerkkikin unohtuu, mutta samalla myös vapautuu: muiston velvoitteista päästyään se saa olla itsenäinen plastillinen taideteos, jos suinkin siihen kykenee.³⁴⁰ Kaikista monumenteista ei ajan hampaan purtua paljastu kestäviä taiteellisia arvoja, joten *Porthan* on tässä suhteessa poikkeus. Se on Suomen hienoin uusklassistinen pronssiveistos. Kiltailijoita on todella vähän, se tiedetään, mutta tämä ei pienennä *Porthanin* arvoa. Taideluomana Sjöstrandin työ kuuluu kansainvälisestikin ajatellen aikansa merkkiteosten joukkoon. Monumentin ilmeinen melankolisuus tekee siitä myös omaperäisen – vastaavaa tunnerekisteriä ei toisilta löydy. Katsoja päättäköön, onko tämä kuvanveistäjän ansioita vai ilmentymää kansallisen projektin syvemmästä pohjavirrasta. Juhlapuheiden hiljennettyä patsas jäi lopulta vieraaksi myös sen tilanneille.³⁴¹ Aidosti kansalliseksi monumentiksi ja ”omaksi” koettiin vasta vuonna 1885 suurin juhlallisuuksin pääkaupungissa paljastettu *Runeberg*, jonka kotimaisesta

340 Muistamisen problematiikasta, kansasta ”fiktiivisenä yleisönä” sekä veistosten elinkaaresta ks. Lindgren 2000, 11–13.

341 Patsaan paljastuspäivän (9.9.1864) juhlapuhujana toiminut Elias Lönnrot pyrki vain selittämään (Snellmanin jo 1861 ilmestyneen kirjoituksen tavoin), kuka Porthan oli, toisin sanoen ohitti kokonaan itse muistomerkkin. Cygnaeus sentään mainitsi puheessaan ”tämän patsaan, sellaisena kuin taiteilijan luova henki on sen mielessään kuvaillut”. Cygnaeus 1907, 317. Kun kaksi kuukautta paljastuksen jälkeen marraskuussa 1864 patsaan äärellä juhlittiin Porthanin syntymäpäivää, ei SKS:n väkeä enää näkynyt, vaan hengen nostatus jäi täysin paikallisten huoleksi, ks. Turun museokeskuksessa olevat J. Reinbergin valokuvat tapahtumasta, saatavilla <https://www.finna.fi..> Aiemmassa kirjallisuudessa nämä kuvat on erheellisesti nimetty dokumenteiksi patsaan paljastuksesta tai sen jälkeisestä päivästä, esim. Wennervirta 1939, 169; Valkonen 1989, 35; Sulkunen 2004, 117 ja Siukonen 2018, 82. Tarkemmin katsoen puiden lehdet ovat jo pudonneet, eikä juhlakorisetelija sen paremmin kuin helsinkiläisiä näy missään.



Turkulaisia patsaan äärellä Porthanin muistopäivänä marraskuussa 1864. Valokuva: J. Reinberg, Turun museokeskus.

tekijästä oltiin ylpeitä – nimikin kun oli sattumalta Runeberg; ”Hän lunasti odotukset kansallisrunoilijaan verrattavissa olevasta kuvanveistäjästä.”³⁴²

342 Lainaus Ilvas 1990, 71. Ajatusta runoilijan pojasta ja patsaan tekijästä Walter Runebergistä kansallisveistäjänä on pidetty elossa ainakin kirjan otsikossa: Lars Nyberg, *Nationalskulptören Walter Runeberg*. Borgå 2008.

Porthanin taiteellinen arvo

Nimeämällä *Porthanin* hienoksi ja aikakautensa parhaiden joukkoon kuuluvaksi esitän väitteen sen kuvataiteellisesta merkityksestä. Asia vaatii kuitenkin vielä pienen täsmennyksen. Tutkimukseni alusta alkaen olen keskittynyt Porthanin istuvaan hahmoon ja ohittanut patsaan jalustan ja siihen upotetut viisi pronssireliefiä. Ne ovat yhtä lailla Carl Eneas Sjöstrandin työtä ja saivat paikkansa osana teoksen konseptia viimeistään elokuussa 1859, jolloin ne luettiin SKS:lle lähetetyssä kirjeessä.³⁴³ Reliefeillä oli selvästi tarkoitus laventaa monumentin narratiivia, toisin sanoen tuoda mukaan sellaisia ohjelmallisia lisäjä, jotka pelkällä istuvalla hahmolla jäivät kertomatta. Sjöstrand muovaili viimeiset reliefit palattuaan Roomasta Müncheniin sopimaan *Porthanin* valamisesta. Lopputuloksesta tuli kuitenkin sekava ja laadullisesti ailahteleva. Varsinkin etusivun Suomen vaakunaa vartioiva puttopari (”geniukset”) ja pohjoissivulle istutetut Porthanin oppilaiden Tengströmin ja Franzénin ankeat profiilikuvat heikentävät kokonaisuuden taiteellista tasoa. Eteläisivun uusklassistiset allegoriat ovat konventionaalisia, mutta rikkaammin muovailtuina ne tuntuvat myös vähemmän häiritsevilä.³⁴⁴ Olen kuitenkin pitänyt tärkeänä katsoa istuvaa Porthania sellaisenaan. Mielenkiintoni kohteena ovat siis olleet pääasiassa veistoksen plastilliset ominaisuudet, muodon ja tilan hallinta. Tarkastelukulma on *moderni* ja alleviivaa veistoksen itsellisyyttä ja riippumattomuutta ulkotaiteellisista tarkoituksista. Se on nähdäkseni ainoa tapa katsoa ja arvottaa Sjöstrandin teosta ja myös arvioida hänen taitavuuttaan kuvanveistäjänä. Uusklassismin monumenteissa tyylikeinot perustuivat, kuten edellä on todettu, pieniin asentoihin ja yksityiskohtien variaatioihin. Myös *Porthan*

343 Sjöstrandin kirje 18.8.1859, luettu SKS:n kokouksessa 7.12.1859. *SUOMI* 1860, 307–308. Ensimmäiset luonnokset muotokuvareliefeistä Sjöstrand oli esitellyt Helsingissä ennen lähtöään Müncheniin vuonna 1857. Nervander 1900, 375; ks. myös ”Skulptur”, *Helsingfors Tidningar* 30.9.1857, 1.

344 Reliefeistä tarkemmin Nummelin 1974, 40–41; Viljo 2012, 40–41.

on muunnelma teemasta. Se, missä määrin Sjöstrand onnistuu, ei kuitenkaan riipu siitä, ketä veistos esittää. *Porthan* on Porthan vain nimellisesti, veistos se on täysimääräisesti.

Porthanin parhaat ominaisuudet ilmenevät uusklassismin peruselementeissä eli asennon hallinnassa ja draperian käsittelyssä. Näiden lisäksi on syytä kiinnittää huomiota yksityiskohtien käyttöön muodon ilmaisemisessa. Teos on vahvasti frontaalinen, eikä tuolin taakse kiertäminen paljasta hätäisesti katsoen mitään kiinnostavaa. Sjöstrand kuitenkin poikkeaa muista aikansa veistäjistä siinä, että hän aloittaa draperian rakentamisen hahmonsa selkäpuolelta. Viitta tai kaapu on heitetty tuolin selkänojan yli, mistä se jatkuu istujan takapuolen alle ja edelleen tuolin (istujasta päin katsottuna) oikealle kädensijalle ja taittuu vastapuolella vasemman jalan päälle. Nimenomaan tuolin selän ylittäminen on Sjöstrandin ”uutuus”, jota toiset eivät olleet käyttäneet. Tarkemmalla katsomisella veistoksen taustapuoli onkin tavanomaista monikerroksisempi. Ratkaisu kuitenkin kasvattaa viitan kokoa ja veistoksen etupuolella tekijä saa laskostella sen liepeitä kaksin käsin. Istujan oikealla sivulla laskosten määrä ja muodot tuottavat lähes barokkista mutkikkuutta – Sjöstrandin mieltymys liioiteltuun draperiaan oli nähtävissä jo Kullervon kapaloissa. Lopulta viitta laskostuu veistoksellisen perinteen mukaisesti hahmon vasemmalle reidelle. Vaikutelma on vanhan oloinen, mutta itse asiassa viitan pudottaminen istujan hartioilta on sekin moderni ”uutuus”. Ratkaisu, joka paljastaa istujan takin kokonaisuudessaan, tulee lähimmäs Thorvaldsenin luonnosta toteutumatta jääneeseen *Goetheen* (ks. edellä sivu 71). Senhän Sjöstrand varmastikin näki Kööpenhaminassa ollessaan.³⁴⁵ Saksalaisrunoilijan päähän asetettu laakeriseppele kannattaa niin ikään huomata, sillä sellainen oli mukana myös Sjöstrandin *Porthanin* ensimmäisessä luonnoksessa.

Toinen kohta, jossa Sjöstrand mielestäni osoittaa omaperäisyytensä ja oivalluksensa muodosta, ovat takin huomiota herättävät napit. Niiden kuusisakaraiset tähtikuviot on työstetty harvinaisen

345 Thorvaldsenilta Sjöstrand haki myös *Väinämöisen soitto* -friisin hahmojen asennot, ks. Ervamaa 1981, 103–106.

yksityiskohtaisesti, mikä saattaa johtaa ajatukset symboliikkaan.³⁴⁶ Nähdäkseni olennaista ei kuitenkaan ole nappien kuvio, vaan niiden muodostama polveileva ”tähtiketju”. Ylhäältä kauluksen vierestä kulkee kahdeksan napin rivi alas oikean reiden päälle. Jokaisen tähti on kuitenkin kallellaan eri suuntaan ja ilmaisee näin kehon asennon ja siihen mukautuvan avoimen takin muotoa. Kohotetun oikean hihan kolmesta napista muodostuu tämän ylle pienempi vastakaari. Uskon, että Sjöstrand on tutkinut Münchenin valimolla kipsivalosta Ernst Rietschelin *Goethe-Schiller* monumenttiin, jossa Goethen takin napit pistävät silmään. Goethe kuitenkin seisoo ja hänen komeasta nappirivistöstään ei muodostu sellaista kiertyvää avaruudellista kaarta kuin on *Porthanilla*. Se erityinen vaivanäkö, jonka Sjöstrand on halunnut uhrata hahmonsäppeihin, tuo teokseen hienovaraisen ja hallitusti esitetyn plastillisen argumentin. Avonainen takki ja sen alla näkyvä liivin nappien suora rivi jakavat istuvan hahmon vartalon passiiviseen vasempaan ja aktiiviseen oikeaan puoleen. Sjöstrand kiinnittää näin sekä veistoshahmon että katsojan huomion kynää pitelevään oikeaan käteen, jonka mielteliäs liike on pysähtynyt tähtien kaarelle.

Tällainen luenta perustuu ajatukseen veistoksen muodossa ja yksityiskohdissa ilmaistusta runollisuudesta. Vasta-argumentteja on helppo esittää, runollisuudelle kun ei ole määritelmää. Mutta parempi näin, sillä kansalliseen tarinaan kahlittuna *Porthan* kutistuu vain kulttuurihistorialliseksi kuriositeetiksi ja kuivaksi muistutukseksi siitä, että ymmärtääksemme jotain monumentista meidän tulisi palata kysymykseen kuka ja mikä *Porthan* oli. Ja siitähän tämä kirja on pyrkinyt pristelemään irti. Taidettahan tässä katsotaan. Omalla tavallaan sen ymmärsi myös koko hankkeen alkuunpanija Fredrik Cygnaeus. Nostattavassa paljastuspuheessaan hän totesi monumentista näin:

Kun ihmiset joutuvat epätoivoon elämän vaikeuksissa, kun he väsyvät eivätkä heidän mielestään he itse eivätkä ne harrastukset, joita he ajavat,

346 Viljo 2012, 39–40.

edisty, silmätkööt he silloin tätä muistopatsasta ja palauttakoot mieleensä, miten se mies, jolle tämä patsas on pystytetty, sen ansaitsi.³⁴⁷

Ottamatta mitään pois Porthanilta vaihtaisin tuohon ainoastaan lopun: ”miten he, jotka tämän patsaan valmistsivat, kunnian ansaitsevat”. Jos vanhan vaskityön hahmo ei pyyhikään mielen päältä arkipäivän ahdistuksen aihioita, niin siivittää se vielä mietteet toviksi toisaalle. Seisoessani *Porthanin* edessä on kuin suussani tuntisin Rooman studiolla leijuvan kipsipölyn ja aistisin Münchenin pronssivalimon kurkkua kuivaavan kuumuuden – on aika nostaa malja sinulle, Sjöstrand.

347 Cygnaeus 2009, 348. Suomentajaa ei mainita. Puheesta on myös vanhempi suomenno *Valvoja* 4/1907, 313–317.

Lähteet ja kirjallisuus

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

Akademie der Bildenden Künste, München.

Matrikelbuch 1841–1884. Saatavissa <https://matrikel.adbk.de/>.

Kansallisgalleria, Helsinki.

Carl Eneas Sjöstrandin kirjeet Fredrik Cygnaeukselle 8.12.1859–22.2.1861.

Kansalliskirjasto, Helsinki.

Topelius-kokoelma.

Carl Eneas Sjöstrandin kirje G. Ehrströmille 23.11.1857.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto. Viralliset kirjeet 62, nro 367.

Carl Eneas Sjöstrandin kirje Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle
18.8.1859.

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kokousten konseptipöytäkirjat ja liitteet
1861–1869. Kotelo B 1607.

Ferdinand von Millerin kirje Suomalaisen Kirjallisuuden Seuralle
22.4.1864.

Svenska Litteratursällskapet, Helsinki.

C. G. Estlanders samling SLSA 252.

Carl Eneas Sjöstrandin kirje C. G. Estlanderille 4.2.1860.

SANOMA- JA AIKAKAUSLEHDET

The Art Journal 1854

The Atlantic 1860

The Atlantic Monthly 1864

Augsburger Postzeitung 1858

Der Bayerische Landbote 1858
Deutsches Kunstblatt 1858
Finlands Almänna Tidning 1859
Finsk Tidskrift 1900, 1906
Helsingfors Morgonblad 1842
Helsingfors Tidningar 1856, 1857, 1858, 1860
Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning 1859
Lördagsqvällen 1898
Mehiläinen 1860
Morgonbladet 1845
Münchener Bote für Stadt und Land 1858
Münchener Tages-Anzeiger 1858
Neuer Bayerischer Kurier für Stadt und Land 1864
Neue Münchener Zeitung 1858
Suometar 1856
Valvoja 1907
Åbo Tidningar 1858
Åbo Underrättelser 1857

PAINETUT LÄHTEET

Abbott, Jacob 1869: *Rollo in Rome*. New York: Sheldon & Company.
 Bellori, Giovanni Pietro 1685: *Veterum illustrium philosophorum, poetarum, rhetorum, et oratorum imagines*. Roma: Io. Iacobus de Rubeis.
 Berndtson, Fredrik 1845: Några ord om Skön Konst. – *Morgonbladet*, nrot 79–81.
 [Bonfigli, F. S.] 1856: *The Artistic Directory or Guide to the Studios of the Italian and Foreign Painters and Sculptors Resident in Rome*. Rome: Tipografia Legale.
 Bonfigli, F. S. 1860: *Guide to the Studios in Rome*. Roma: Tipografia Legale.
 Carradori, Francesco 1802: *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura*. Firenze.
 Cygnaeus, Fredrik 1859: [F. C.] Om Finnar och Finskt utomlands. – *Litteraturblad för allmän medborgerlig bildning* No. 9 September 1859, 412–422.
 Cygnaeus, Fredrik 1907: Porthanin muistopatsaan ääressä. Puhe Henrik Gabriel Porthanin muistopatsaan paljastuksessa 9 päivänä syyskuuta 1864. – *Valvoja* 4/1907, 313–317.
 Cygnaeus, Fredrik 2009: Henrik Gabriel Porthanin patsaan paljastustilaisuudessa 9.9.1864. Teoksessa Knuuttila, Seppo & Piela, Ulla (toim.) *Korkeempi kaiku. Sanan magiaa ja puheen poetiikkaa*. Kalevalaseuran vuosikirja 88. Helsinki: SKS, 345–348.
 Diogenes Laertios 2002: *Merkittävien filosofien elämät ja opit*. Suomentanut Marke Ahonen. Helsinki: Summa.

- [Elmgren, S. G.] 1939: *S. G. Elmgrenin muistiinpanot*. Julkaisut Aarno Maliniemi. Suomen historian lähteitä II. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Estlander, C. G. 1906: Carl Eneas Sjöstrand. Några minnen från hans lefnad. – *Finsk Tidskrift* H. I–II, T. LXI (Juli–Augusti) 1906, 3–14.
- Florentia 1854: A Walk through the Studios of Rome. – *The Art Journal*, Volume VI, 1854, 184–187.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1925: *Tarua ja totta elämästäni* (Kirjat XI–XX), *Valitut teokset* VI. Suomentanut J. Hollo. Helsinki: Otava.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1992: *Italian matka päiväkirjoiineen*. Valikoiden suomentanut ja johdannon laatinut Sinikka Kallio. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Greenwood, Grace [Sara Jane Lippincott] 1854: *Haps and Mishaps of a Tour in Europe*. Boston: Ticknor, Reed, and Fields.
- Große, Julius 1859: *Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858*. Studien zur Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. München: J. J. Leutner.
- Gyldén, Nils Abraham 1841: *Betydelsen af den antika konstens studium*. Helsingfors: G. O. Wasenius.
- Hawthorne, Nathaniel 1888: *The Marble Faun or The Romance of Monte Beni* [1860]. Boston and New York: Houghton Mifflin Company.
- Hawthorne, Nathaniel 1913: *Passages from the French and Italian Notebooks*. Boston and New York: Houghton Mifflin Company.
- Hegel, G. W. F. 1975: *Aesthetics. Lectures on Fine Art*. Volume II. Translated by T. M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. 2013: *Taiteenfilosofia. Johdanto estetiikan luentoihin*. Suomentaneet Oiva Kuisma, Risto Pitkänen & Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus.
- [Herder, Johan Gottfried] 1778: *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch.
- Herzberg, Rafael 1883: *Finska konstnärer*. Första samlingen. Helsingfors: K. E. Holms förlag.
- Hosmer, Harriet 1864: The Process of Sculpture. – *The Atlantic Monthly*, Vol. XIV, December 1864, No. 86, 734–737.
- Howitz, Anna Mary 1854: *An Art-Student in Munich*. Boston: Ticknor, Reed, and Fields.
- James, William 1903: *William Wetmore Story and his Friends*. Vol. 1. London: Thames & Hudson.
- Jameson, Mrs. 1854: *A Hand-Book to the Courts of Modern Sculpture*. London: Crystal Palace Library.
- Keller, Gottfried 1922: *Viheriä Heikki*. Suomentanut J. V. Lehtonen. III ja IV osa [III osa 1854]. Porvoo: WSOY.

- Kunstverein 1859: *Bericht über den Bestand und das Wirken des Kunstvereins in München während des Jahres 1858*. München: Georg Franz.
- Lagus, Wilh. 1878: *Strödda Blad. Nytt och gammalt i historiska och humanistiska ämnen*, II. Helsingfors: G. W. Edlund.
- [Lee, Hannah] 1854: *Familiar Sketches of Sculpture and Sculptors*, Vols. I–II. Boston: Crosby, Nichols, and Company.
- Massi, Hercules 1873: *Sculptures and Galleries in the Vatican Palace*. 3rd Edition. Rome: Sinimberghi.
- Matthews, T. 1909: *The Biography of John Gibson, R.A., Sculptor, Rome*. London: William Heinemann.
- Murray 1867: *A Handbook of Rome and its Environs*. Eighth edition. London: John Murray.
- Nervander, E. 1900: Från den finska skulpturens vår. Carl Eneas Sjöstrand. – *Finsk Tidskrift* (V) Maj 1900, 363–378; (VI) Juni 1900, 443–462.
- [Polén, Rietrik] 1860: Henrik Kaapriel Porthanin kuvapatsas. – *Mehiläinen* 4/1860, 84–87.
- Porthan, Henrici Gabrielis 1966: *Opera omnia* III. Turku: Porthan-seura.
- Porthan, Henrici Gabrielis 1974: *Opera omnia* V. Turku: Porthan-seura.
- Porthan, Henrici Gabrielis 2001: *Opera omnia* XI:1. Turku: Porthan-seura.
- Quintilian 2001: *The Orator's Education*, Books 11–12. Edited and translated by Donald A. Russell. Loeb Classical Library. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Romoald 1857: Bref från Helsingfors. – *Åbo Underrättelser* 13.1.1857, 2.
- Rost, C. C. H. 1794: *Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs über die besten Originale geformt in der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig*. Göttingen.
- Schiller, Friedrich 1962: Brief eines reisenden Dänen. (Der Antikensaal zu Mannheim.) [1785], *Schillers Werke*. Nationalausgabe, 20:1. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.
- Schiller's München* 1857: *Schiller's München. Vollständige Beschreibung der Sehenswürdigkeiten, des öffentlichen Lebens und der Ausflügen in's bayerische Gebirge*. Fünfte verbesserte und vermehrte Auflage. München: Joh. Palm's Hofbuchhandlung.
- Schopenhauer, Arthur 1947: *Paperga und Paralipomena*, Zweiter Band. *Sämtliche Werke* 6. Wiesbaden: Eberhard Brockhaus Verlag.
- Schopenhauer, Arthur 1987: *Gesammelte Briefe*. Herausgegeben von Arthur Hübscher. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Schwanthaler 1906: *Schwanthaler-Museum. Erklärendes Verzeichniß der im Schwanthaler-Museum zu München aufgestellten Original-Modelle*. München.
- Sjöstrand 1898: Carl Eneas Sjöstrand. – *Lördagsvällen* N:o 37–40, 1898.

- Story, William Wetmore 1860: *Roba di Roma*. May in Rome. – *The Atlantic*, May 1860, 572–587.
- Story, William Wetmore 1894: *Roba di Roma*, vol. I. [1863] 8th edition. Boston: Houghton, Mifflin and Company.
- SUOMI 1860: Suomalaisen kirjallisuuden seuran keskustelemiset 6.4.1859–16.3.1860. – *SUOMI Tidskrift i fosterländska ämnen 1859*. Helsingfors: Finska Litteratur-Sällskapet.
- SUOMI 1863: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset v. 4.4.1860–16.3.1861. – *SUOMI. Kirjoituksia isän-maallisista aineista*. Toinen jakso, 1:nen osa. Helsinki: SKS.
- SUOMI 1864: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset v. 3.4.1861–16.3.1862; Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset v. 4.4.1862–16.3.1863. – *SUOMI. Kirjoituksia isän-maallisista aineista*. Toinen jakso, 2:nen osa. Helsinki: SKS.
- SUOMI 1865a: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset v:nä 1.4.1863–16.3.1864. – *SUOMI. Kirjoituksia isän-maallisista aineista*. Toinen jakso, 3 osa. Helsinki: SKS.
- SUOMI 1865b: Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran keskustelemukset v. 23.3.1864–16.3.1865. – *SUOMI. Kirjoituksia isän-maallisista aineista*. Toinen jakso, 4 osa. Helsinki: SKS.
- Topelius, Zacharias 1903: *Resebref och hågkomster*. Samlade skrifter, tjugofjärde delen. Helsingfors: G. W. Eklund.
- Widmann, Max von [s.a. 2014]: *Maximilian von Widmanns Erinnerungen. Bildhauer und Professor der Akademie der Bildenden Künste in München. 1812–1895*. München: Anneliese Senger Stiftung.
- Winckelmann, Johann Joachim 1992: *Jalosta yksinkertaisuudesta. Kirjoituksia antiikin taiteesta ja arkkitehtuurista*. Suomentanut Vesa Oittinen. Helsinki: Kuvataideakatemia.

KIRJALLISUUS

- Aittomaa, Sofia 2013: Alexander I:s kollassalbyst. Från lojalism via avrussifiering till rehabilitering. – *Historisk tidskrift för Finland*, 4/2013, 429–468.
- Aittomaa, Sofia 2017: Monumenten över Alexander II i Helsingfors och Peter den store i Viborg. Två olika öden – likheter och olikheter. – *Historisk tidskrift för Finland*, 2/2017, 177–233.
- Altmann, Lothar 2006: Eine verlorene Sehenswürdigkeit Münchens – Anlage, Technik und Logistik der Königlichen Erzgießerei. Teoksessa Seckendorff, Eva von & Mundorff, Angelika (toim.) *Die Millers. Aufbruch einer Familie*. München: Allitera Verlag, 57–75.

- Andrenius, Isa 1962: En finländsk romantiker i Rom. – *Historiska och litteraturhistoriska studier* 37, Helsingfors 1962, 171–272.
- Antellin kokoelmat 1975. I Maalaukset ja veistokset. Helsinki: Ateneumin taide-museo.
- Berggren, Lars 1991: *Giordano Bruno på Campo dei Fiori. Ett monumentprojekt i Rom 1876–1889*. Lund: Artifex.
- Berggren, Lars 1999: The ”Monumentomania” of the Nineteenth Century. Causes, Effects, and Problems of Study. Teoksessa Reinik, Wessel & Stumpel, Jeroen (toim.) *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1–7 September 1996*. Boston: Kluwer Academic Publishers, 561–566.
- Berggren, Lars 2012: Det europeiska monumentväsendet och Finland – Henrik Gabriel Porthans och Per Brahes stoder i Åbo. Teoksessa Kuvaja, Christer & Östman, Ann-Catrin (toim.) *Svärdet, ordet och pennan – kring människa, makt och rum i nordisk historia*. Skrifter utgivna av Historiska Samfundet i Åbo XII, 397–427.
- Bergstein, Mary 1998: The Mystification of Antiquity under Pius IX. The Photography of Sculpture in Rome, 1846–1878. Teoksessa Johnson, Geraldine A. (toim.) *Sculpture and Photography. Envisioning the Third Dimension*. Cambridge: Cambridge University Press, 35–50.
- Bindman, David 2014: *Warm Flesh, Cold Marble. Canova, Thorvaldsen and their Critics*. New Haven and London: Yale University Press.
- Blühm, Andreas 1996: In living colour. A short history of colour in sculpture in the 19th century. Teoksessa *The Colour of Sculpture 1840–1910*. Zwolle: Waanders Uitgevers, 11–60.
- Bochicchio, Luva 2012: Transported Art. 19th-Century Italian Sculptures Across Continents and Cultures. – *Material Culture Review*, Vol 74/75, 2012, 70–85.
- Brook, Carolina & Curzi, Valter (toim.) 2010: *Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700*. Milano: Skira.
- Bull, Francis 1960: *Nordisk kunstnerliv i Rom*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Busk-Jepsen, Karen Benedicte 2020: On Thorvaldsen’s Women Sculptor Colleagues. Teoksessa Fejfer, Jane & Bøggild, Kristine (toim.) *Face to Face. Thorvaldsen and Portraiture*. Copenhagen: Thorvaldsen Museum, 90–91.
- Carpenter, Kim 2007: ’We demand good and healthy beer’: the nutritional and social significance of beer for the lower classes in mid-nineteenth-century Munich. Teoksessa Cowan, Alexander & Steward, Jill (toim.) *The City and the Senses. Urban Culture Since 1500*. Aldershot: Ashgate, 131–155.
- Cavina, Anna Ottani 2004: *Geometries of Silence. Three Approaches to Neoclassical Art*. New York: Columbia University Press.
- Clark, H. Nichols B. 1997: *A Marble Quarry. The James H. Ricau Collection of Sculptures at the Chrysler Museum of Art*. New York: Hudson Hills Press.

- Cherry, Deborah 2000: *Beyond the Frame. Feminism and visual culture, Britain 1850–1900*. London: Routledge.
- Cherry, Deborah 2006: Statues in the Square. Hauntings at the Heart of Empire. – *Art History*, Vol 29, No 4, September 2006, 660–697.
- Christensen, Charlotte 1995: *H. W. Bissen Sculptures*, Vols. I–II. Copenhagen: Ny Carlsberg Glyptotek.
- Crane, Sylvia E. 1972: *White Silence. Greenough, Powers, and Crawford – American Sculptors in Nineteenth-Century Italy*. Coral Gables: University of Miami Press.
- Craven, Wayne 1968: *Sculpture in America*. New York: Thomas Y. Crowell Company.
- Crawford, John Stephens 1972: The Classical Orator in Nineteenth Century American Sculpture. – *The American Art Journal*, Vol. VI, Nr. 2, November 1972, 56–72.
- Culkin, Kate 2010: *Harriet Hosmer. A Cultural Biography*. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press.
- Curtis, Penelope 2017: *Sculpture vertical, horizontal, closed, open*. New Haven: Yale University Press 2017.
- Dabakis, Melissa 2001: The Eccentric Life of a Perfectly 'Emancipated Female': Harriet Hosmer's Early Years in Rome. Teoksessa Tolles, Thayer (toim.) *Perspectives on American Sculpture before 1925*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 24–43.
- Dabakis, Melissa 2014: *A Sisterhood of Sculptors. American Artists in Nineteenth-Century Rome*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Dabakis, Melissa 2016: Civilising Rome: Anglo-American artists and the colonial encounter. Teoksessa O'Brien, David (toim.) *Civilisation and nineteenth-century art. A European concept in global context*. Manchester: Manchester University Press, 91–108.
- Davis, Whitney 1998: Winckelmann Divided. Mourning the Death of Art History [1994]. Teoksessa Preziosi, Donald (toim.) *The Art of Art History. A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 40–51.
- Dillon, Sheila 2006: *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Droth, Martina & Edwards, Jason & Hatt, Michael (toim.) 2014: *Sculpture Victorious. Art in the Age of Invention, 1837–1901*. New Haven: Yale University Press.
- Eggers, Friedrich & Eggers, Karl 1878: *Christian Daniel Rauch*. Zweiter Band. Berlin: Carl Dunckers Verlag.
- Ellenius, Allan 1971: *Den offentliga konsten och ideologierna. Studier över verk från 1800- och 1900-talen*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Ervamaa, Jukka 1981: *R. W. Ekmanin ja C. E. Sjöstrandin Kalevala-aiheinen taidete*. Helsinki: Suomen Muinaismuistoyhdistys.

- Erz-Zeit 1999: *Erz-Zeit. Ferdinand von Miller – Zum 150. Geburtstag der Bavaria*. München: HypoVereinsbank.
- Esch, Arnold & Esch, Doris 1997: Dänen, Norweger, Schweden in Rom 1819–1870 im Kirchenbuch der deutschen evangelischen Gemeinde. Teoksessa *Ultra terminum vagari. Scritti in onore de Carl Nylander*. Roma 1997, 81–88.
- Fend, Astrid 2021: Skulpturenfabrik und Showroom – Thorvaldsens Studios in Rom. Teoksessa Knauß, Florian S. (toim.) *Bertel Thorvaldsen und Ludwig I. Der dänische Bildhauer in bayerischem Auftrag*. München: Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, 162–193.
- Fischer, Manfred F. & Heym, Sabine 2009: *Ruhmeshalle und Bavaria. Amtlicher Führer*. München: Bayerische Schlösserverwaltung.
- Forsman [Koskimies], Rafael 1925: *Fredrik Cygnaeus kirjailijana ja ajanilmiönä*, II osa. Porvoo: WSOY.
- Frasca-Rath, Anna 2018: *John Gibson & Antonio Canova. Rezeption, Transfer, Inszenierung*. Wien: Böhlau.
- Friedland, Elise A. & Sobocinski Grunow, Melanie & Gazda, Elaine K. (toim.) 2015: *The Oxford Handbook of Roman Sculpture*. Oxford: Oxford University Press.
- Füßl, Wilhelm 2008: Von München in die Welt. Das Modell-Buch des Bronzegeißers Ferdinand von Miller. Teoksessa Laufer, Ulrike und Ottomeyer, Hans (toim.) *Gründerzeit. 1848–1871. Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich*. Dresden: Sandstein Verlag, 461–467.
- Gale, Robert L. 1964: *Thomas Crawford. American Sculptor*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Gamer, Jörg 1972: Goethe-Denkmäler – Schiller-Denkmäler. Teoksessa Mittag, Hans-Ernst & Plagemann, Volker (toim.) *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*. München: Prestel-Verlag, 141–162.
- Gerts, William H. 1992: American Memorial Sculpture and the Protestant Cemetery in Rome. Teoksessa Jaffe, Irma B. (toim.) *The Italian Presence in American Art 1860–1920*. New York: Fordham University Press, 133–149.
- Grasskamp, Walter 2012: Akademie der Bildenden Künste München. Saatavissa <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/>. [Viitattu 1.8.2022]
- Grönstrand, Mia 2021: *W. R. B. G. Walter Runeberg – elämä ja taide*. Helsinki: Books on Demand.
- Guilding, Ruth 2014: *Owning the Past. Why the English Collected Antique Sculpture, 1640–1840*. New Haven: Yale University Press.
- Gunnis, Rupert [s.a. 1964]: *Dictionary of British Sculptors 1660–1851*. New Revised Edition. London: The Abbey Library.
- Hamilton, James 2014: *A Strange Business. Making Art and Money in Nineteenth-Century Britain*. London: Atlantic Books.
- Haskell, Francis & Penny, Nicholas 1981: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven: Yale University Press.

- Hintze, Bertel 1927: *Helsingfors Universitets porträttsamling. Beskrivande förteckning*. Helsingfors.
- Honour, Hugh 1972: Neo-Classicism. Teoksessa *The Age of Neo-Classicism*. London: The Arts Council of Great Britain.
- Hopp, Meike 2008: »Mehr rezeptiv als produktiv«? Frauen an der Akademie der Bildenden Künste München von 1813–1945. Teoksessa »...kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus« 200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. München: Hirmer Verlag, 66–75.
- Ilvas, Juha 1990: Kuvanveisto 1800-luvulla. Teoksessa ARS. Suomen taide 5, Helsinki: Otava, 60–85.
- Janson, J. W. 1985: *19th-Century Sculpture*. New York: Harry N. Abrams.
- Jarva, Eero 2000: Porthan – Suomen klassillisen arkeologian esi-isä. Katsaus Porthanin arkeologia-luentoihin. Teoksessa Manninen, Juha (toim.) *Porthanin monet kasvat. Kirjoituksia humanistisen tieteen monitaiturista*. Helsinki: SKS, 61–86.
- Jutikkala, Eino 1957: *Turun kaupungin historia 1856–1917*. Ensimmäinen nide. Turku.
- Kivimäki, Emmi 2020: *Aeterna memoria*, osa 1: Ferdinand von Millerin ja Carl Eneas Sjöstrandin valmistusinskriptiot Henrik Gabriel Porthanin patsaassa. *Kukkuu kokoelmista* -blogi. <https://www.turku.fi/blogit/kukkuu-kokoelmista/tutkimus-aeterna-memoria-osa-1-ferdinand-von-millerin-ja-carl-eneas>. [Viitattu 15.8.2022.]
- Kivimäki, Emmi 2020: *Aeterna memoria*, osa 2: Henrik Gabriel Porthanin kunniainskriptio Porthanin patsaassa. *Kukkuu kokoelmista* -blogi. <https://www.turku.fi/blogit/kukkuu-kokoelmista/tutkimus-aeterna-memoria-osa-2-henrik-gabriel-porthanin-kunniainskriptio>. [Viitattu 15.8.2022.]
- Klein, Matthias 2005: *Das Stadt- und Bürger-Denkmal in München zwischen 1818 und 1869. Öffentliche Monumente, Grabdenkmäler, Geschenke*. München: scaneg Verlag.
- Klinge, Matti 1962: Teoreettisen kuvataideharrastuksen alkuvaiheista Suomessa. – *Historiallinen aikakauskirja* 1962, 87–101.
- Klinge, Matti 1989: *Mikä mies Porthan oli?* Tietolipas 116. Helsinki: SKS.
- Knif, Henrik 2015: *Bränna vingarna. Erik Cainberg och hans värld*. Helsingfors: Svenska Folkskolans vänner.
- Kornell, Monique 2022: *Flesh and Bones. The Art of Anatomy*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- Kotkavirta, Jussi 2000: Moderni, antimoderni ja myöhäismoderni klassismi. Teoksessa Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.) *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Jyväskylä: Atena Kustannus, 62–88.
- König Max 1996: *König Max I. Joseph. Modell und Monument*. Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Band 86. München.

- Lahtinen, Mikko 2008: Fredrik Cygnaeus aristokraatti – demokraatti. *Filosofia.fi-verkkopalvelun arkisto*. <https://filosofia.fi/fi/arkisto/fredrik-cygnaeus-aristokraatti-demokraatti>. [Viitattu 23.7.2022.]
- Le Normand, Antoinette 1981: *La tradition classique & l'esprit romantique. Les sculpteurs de l'Academie de France à Rome de 1824 à 1840*. Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Lindgren, Liisa 2000: *Monumentum. Muistomerkkien aatteita ja aikaa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 782. Helsinki: SKS.
- Lindgren, Liisa 2007: Carl Eneas Sjöstrand. Teoksessa *Suomen Kansallisbiografia 9. Siltanen–Tott*. Studia Biographica 3. Helsinki: SKS, 91–93.
- Macsotay, Tomas (toim.) 2017: *Rome, Travel and the Sculpture Capital, c. 1770–1825*. London: Routledge.
- Maestà di Roma* 2003: *Maestà di Roma da Napoleone all'unita d'Italia*. Vol 1: Universale ed Eterne. Milano: Electa.
- Masa, Elke 1989: *Die Bildhauerfamilie Cauer im 19. und 20. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Matinoli, Eero 1963: H. G. Porthanin muistopatsaan syntyhistoria. – *Turun Historiallinen Arkisto XVI*, 1963, 203–217.
- Maurer, Golo 2018: 'Rom-Angst': The Difficult Lives of German Artists in Nineteenth-Century Rome. Teoksessa Braga, Ariane Varela & True, Thomas-Leo (toim.) *Roma e gli artisti stranieri. Integrazione, reti e identità (XVI-XX s.)*. Roma: Artemide.
- Meinardus-Stelzer, Charlotte 2018: *Max von Widmann und seine Denkmäler. Zu Werk und Rezeption eines Münchner Bildhauer des Klassizismus*. Inauguraldissertation. München: Ludwig–Maximilians-Universität München.
- Milroy, Elizabeth 1994: The Public Career of Emma Stebbins: Work in Bronze. – *Archives of American Art Journal*, Vol. 34, No. 1 (1994), 2–14.
- Miller, Simon 1924: Hundert Jahre Kgl. Erzgiesserei F. von Miller in München (1824–1924). – *Kunst und Handwerk*, 4–5, 1924, 51–67.
- Mittig, Hans-Ernst 1972: Über Denkmalkritik. Teoksessa Mittig, Hans-Ernst & Plagemann, Volker (toim.) *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*. München: Prestel-Verlag, 283–301.
- Mosebach, Charlotte 2014: *Geschichte Münchener Künstlergenossenschaft, königlich privilegiert 1868*. München: Münchener Künstlergenossenschaft.
- Moser, Dietz-Rüdiger (toim.) 2000: *Max und Moritz waren Bayern. Wilhelm Busch in seiner Münchener Zeit*. München: Institut für Bayerische Literaturgeschichte.
- Mustakallio, Katariina 2000: Jaloa yksinkertaisuuttako? – Winckelmann ja riemukas antiikki. Teoksessa Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.) *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*. Jyväskylä: Atena Kustannus, 28–43.

- Nikula, Riitta 1974: Helsingin yliopiston veistokuvakokoelman historiaa ja taustaa. Teoksessa *Helsingin yliopiston taidehistorian laitoksen julkaisuja I*, Helsinki: Helsingin yliopisto, 65–110.
- Nipperday, Thomas 1976: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert [1968]. *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 133–173.
- Nissilä, Maarit & Karstela, Veikko 2010: *Pronssi. Valusta ja työterveydestä kuvanveistäjälle*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Nitsche, Wolfgang 1992: *Das Schaffen der hochklassizistischen deutschen Bildhauer: Akademismus, Römerlebnis, Innovation und Antikerezeption*. Bergisch Gladbach: Verlag Josef Eul.
- Noack, Friedrich 1907: *Deutsches Leben in Rom*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.
- Noack, Friedrich 1912: *Das Deutsche Rom*. Rom: Verlag von Frank.
- Nordensvan, Georg 1925: *Svensk konst och Svenska konstnärer i nittonde århundradet I*. Stockholm: Bonniers.
- Nordmann, P. 1918: *Walter Runeberg 1838–1918*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Nummelin, Rolf 1974: Filosofen på tronen. Ett bidrag till Porthan-statyns ikonografiska bakgrund. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia 1*. Helsinki: Taidehistoriallinen Seura, 33–42.
- Otten, Frank 1970: *Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I von Bayern*. München: Prestel-Verlag.
- Petterson, Susanna 2005: Nils Abraham Gylden Taideyhdistysliikkeen juurilla. Teoksessa *Museon muisti, Taidehistoriallisia tutkimuksia 31*. Helsinki: Taidehistorian seura, 55–66.
- Petterson, Susanna 2008: *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*. Historiallisia Tutkimuksia 240. Helsinki: SKS.
- Pihl Atmer, Ann Katrin & Carlens, Brita & Lång, Fredrik (toim.) 2010: *Till Rom. Nordiska konstnärer i Rom under 150 år*. Stockholm: Carlssons.
- Pohlsander, Hans A. 2008: *National Monuments and Nationalism in 19th Century Germany*. Oxford: Peter Lang.
- Potts, Alex 1998: The impossible ideal: Romantic conception of the Parthenon sculptures in early nineteenth-century Britain and Germany. Teoksessa *Hemingway, Andrew & Vaughan, William (toim.) Art in bourgeois society, 1790–1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 101–122.
- Potts, Alex 2000: *The Sculptural Imagination. Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press.
- Potts, Alex 2021: The Public Art Gallery as Arena for Modern Sculpture. Teoksessa *Baker, Malcolm & Reist, Inge (toim.) Sculpture Collections in Europe and the United States 1500–1930. Variety and Ambiguity*. Leiden: Brill, 223–253.

- Pöykkö, Kaarina 1991: *Erik Cainberg ja hänen reliefisarjansa Turun vanhassa akatemiatalossa*. Jyväskylä Studies in the Arts 36. Jyväskylä.
- Pöykkö, Kalevi 1971a: Ivan Martosin Aleksanteri I:n rintakuva ja sen vaiheita. Teoksessa *Suomen Museo* 1971, 105–121.
- [Pöykkö, Kalevi] 1971b: *Helsingin Tuomiokirkko*. Helsinki: Kristillis-yhteiskunnallinen työkeskusliitto.
- Rausch, Helke 2006: *Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848–1914*. München: R. Oldenbourg Verlag.
- Reinach, Salomon 1897: *Répertoire de la statuaire greque et romaine*, tome premier. Paris: Ernest Leroux.
- Read, Benedict 1982: *Victorian Sculpture*. New Haven: Yale University Press.
- Ringbom, Sixten 1986: *Art History in Finland before 1920*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Ritzau, Tue & Ascani, Karen (toim.) 1982: *Rom er et fortryllet bur. Den gyldne epoke for skandinaviske kunstnere i Rom*. København: Forlaget Rhodos.
- Rodell, Magnus 2001: *Att gjuta en nation. Statyinvigningar och nationformering i Sverige vid 1800-talets mitt*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Rogers, Millard F, Jr. 1971: *Randolph Rogers. American Sculptor in Rome*. s.l. [Amherst]: The University of Massachusetts Press.
- Rom 2005 = *Rom 1846–1870. James Anderson und die Maler-Fotografen. Sammlung Siegert*. Berlin: Edition Braus 2005.
- Rommé, Barbara (toim.) 2008: *Elisabet Ney. Herrin ihrer Kunst. Bildhauerin in Europa und Amerika*. Köln: Stadtmuseum Münster.
- Rostrup, Haavard 1945: *H. W. Bissen*. Første bind. Kunstforeningen i København.
- Saarela, Pekka 1986: Klassismi ja isänmaa. Antiikin esikuvallisuus ja sivistyksen sankaruus taiteissa. Teoksessa Manninen, Juha & Patoluoto, Ilkka (toim.) *Hyöty, sivistys, kansakunta. Suomalaista aatehistoriaa*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen, 187–236.
- Schefold, Karl 1997: *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*. Basel: Schwabe & Co.
- Schiering, Wolfgang 1981: Der Mannheimer Antikensaal. Teoksessa Beck, H. & Bol, P. C. & Prinz, W. & Steuben, H. v. (toim.) *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 257–272.
- Schmidt, Stefan 2007: Fashion and Meaning. Beardless Portraits of Artists and Literati in the Early Hellenistic Period. Teoksessa Schultz, Peter & Hoff, Ralf von den (toim.) *Early Hellenistic Portraiture. Image, Style, Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 99–112.
- Schneider, Mechthild 1977: *Künstlerdenkmäler in Frankreich. Ein Thema der Auftragsplastik im 19. Jahrhundert*. Inauguraldissertation. Frankfurt am Main: Johann-Wolfgang-Goethe Universität.
- Scholl, Christian 2012: *Revision der Romantik. Zur Rezeption der "neudeutschen Malerei" 1817–1906*. Berlin: Akademie Verlag.

- Schreiter, Charlotte 2010: "Moulded from the best originals of Rome" – Eighteenth-Century Production and Trade of Plaster Casts after Antique Sculpture in Germany. Teoksessa Frederiksen, Rune & Marchand, Eckart (toim.) *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present*. Berlin: De Gruyter, 121–142.
- Seidler, Jan M. 1985: *A Critical Reappraisal of the Career of William Wetmore Story (1819–1895), American Sculptor and Man of Letters*. Dissertation. Boston: Boston University.
- Selbmann, Rolf 1988: *Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein*. Stuttgart: Metzler.
- Selch, Johanna 2019: Der Kunstagent und sein Netzwerk. Johann Martin von Wagner in Rom. Teoksessa Putz, Hannelore – Fronhöfer, Andrea (toim.) *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750–1850)*. Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Band 137. Berlin: De Gruyter, 189–209.
- Shapiro, Michael Edward 1985: *Bronze Casting and American Sculpture 1850–1900*. Newark: University of Delaware Press.
- Simon, Jutta von 1996: *Christian Daniel Rauch. Œuvre – Katalog*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Siren, Heikki 1964: "Pro Engel". Eräs kuvainkaatoyritys. – *Arkkitehti* 9/1964, 148–153.
- Siukonen, Jyrki 2010: Kuvanveiston materiaalit – lyhyt historia. Teoksessa Mammia, Hanna (toim.) *Kuvanveisto ajassa ja tilassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 1267. Helsinki: SKS, 28–33.
- Siukonen, Jyrki 2015: *Hammer and Silence. A Short Introduction to the Philosophy of Tools*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Siukonen, Jyrki 2018: Game of Chairs. A New Take on Old Posture in 1850s Public Sculpture. Teoksessa Eustache, Katherine & Stocker, Mark & Barnes, Joanna (toim.) *Sculpting Art History. Essays in Memory of Benedict Read*. London: PMSA, 82–93.
- Steinby, Torsten 1975: C G Estlander i Vatikanens antikmuseum. – *Historiska och litteraturhistoriska studier* 50. Helsingfors, 5–44.
- Stephan, Bärbel (toim.) 2004: *Ernst Rietschel 1804–1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers*. München: Deutsche Kunstverlag.
- Sterckx, Marjan 2008: The Invisible "Sculpteuse": Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space – London, Paris, Brussels. – *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Volume 7, Issue 2 (Autumn 2008). <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn08/38-autumn08/autumn08article/90-the-invisible-sculpteuse-sculptures-by-women-in-the-nineteenth-century-urban-public-spacelondon-paris-brussels> [Viitattu 5.11.2022.]
- Stollreither, Eugen (toim.) 1932: *Ferdinand von Miller erzählt*. Aufgezeichnet und herausgegeben von Eugen Stollreither mit einem Lebensbild von Alexander Heilmeyer. München: Verlag F. Bruckmann.

- Sulkunen, Irma 2004: *Suomalaisen Kirjallisuuden Seura 1831–1892*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 952. Helsinki: SKS.
- Suvikumpu, Liisa 2009: *Kulttuurisia kohtaamisia. Suomalaiset kuvataiteilijat ja Rooma 1800-luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Söderlind, Solfrid 1999: En europeisk figure på antik grund. Teoksessa *Gips. Tradition i konstens form*. Nationalmusei årsbok 45. Stockholm: Nationalmuseum, 11–33.
- Talvio, Tuukka 1982: Porthanin muotokuvista. Teoksessa *Taidehistoriallisia tutkimuksia* 6. Helsinki: Taidehistorian seura, 97–107.
- Tamminen, Tapani 2018: Antiikin muinaistieteen opetus – Kuninkaallisesta Turun akatemiasta 1920-luvun Helsingin yliopistoon. Teoksessa Kuivalainen, Ilkka & Pietilä-Castrén, Leena & Selkokari, Hanne (toim.) *Utile dulci. Antiikin kulttuurin opetuksesta ja harrastuksesta*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 50. Helsinki: Taidehistorian seura, 9–37.
- Tesan, Harald 1998: *Thorvaldsen und seine Bildhauerschule in Rom*. Köln: Böhlau.
- Tolvanen, Juhani 1952: *Carl Eneas Sjöstrand. Suomen uudemman kuvanveistotaiteen uranuurtaja*. Porvoo: WSOY.
- Tossavainen, Mari 2012: *Kuvanveistotyö. Emil Wikström ja kuvanveiston rakenne 1890–1920*. Helsinki: Suomen Tiedeseura.
- Tossavainen, Mari 2015: Veistosten valmistus Suomessa. Kuvanveistotaiteen tekniikan ja materiaalien historiaa 1890–1920 – *Tekniikan Waiheita* 3–4/2015, 39–52.
- Valkonen, Markku 1989: *Kultakausi*. Helsinki: WSOY.
- Valta, Reijo 2012: Maailmanlopun saarnaaja. H. G. Porthanin patsas. – *Kaltio* 6/2012, 11.
- Viljo, Eeva Maija 2012: Henrik Gabriel Porthanin muistomerkki. Teoksessa *Hetkinen ja muistijälki. Turun kaupungin taidekokoelman julkiset teokset*. Turku: Turun museokeskus, 31–47.
- Wagner, Meike 2020: Performing in Crisis Mode. The Munich National Theatre, the Great Exhibition and the Cholera Epidemic in 1854 – *Pamiętnik Teatralny* 69 (4), December 2020, 39–61.
- Ward-Jackson, Philip 2003: *Public Sculpture of the City of London*. Public Sculptures of Britain Volume Seven. Liverpool: Liverpool University Press.
- Weber, Stephan 2012: Ernst Rietschel und das Denkmal seiner Zeit. Teoksessa Beck, Reiner (toim.) *Ernst Rietschel und die Überwindung des Klassizismus*. München: Wilhelm Fink, 131–151.
- Wennberg, Bo 1978: *French and Scandinavian Sculpture in the Nineteenth Century*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Wennervirta, Ludvig 1939: Porthanin suhde kuvataiteisiin, ulkonäkö ja muotokuvat. – *Historiallinen Arkisto*, vol. XLVI, 143–178.
- West, Alison 1998: *From Pigalle to Préalau. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Wills, Garry 1984: Washington's Citizen Virtue: Greenough and Houdon. – *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (March 1984), 420–441.
- Wolf, Georg Jacob (toim.) 1925: *Münchner Künstlerfeste. Münchner Künstlerchroniken*. München: F. Bruckmann.
- Wrigley, Richard 2013: *Roman Fever. Influence, Infection and the Image of Rome, 1700–1870*. New Haven: Yale University Press.
- Öhman, Hjalmar 1907: Fredrik Cygnaeuksen taideihanne. – *Valvoja* 3/1907, 198–209.
- 200 Years of American Sculpture* 1976. New York: Whitney Museum of American Art.

Kirjoittaja

Jyrki Siukonen on kuvataiteilija ja tutkija. Hän suoritti kuvataiteen tohtorin tutkinnon vuonna 2001 ja on sittemmin toiminut muun muassa Kuvataideakatemiaan kuvanveiston professorina ja yliopistotutkijana. Siukonen on kirjoittanut laajasti nykytaiteesta ja julkaissut tutkimuksia sekä 1700-luvun kulttuurihistoriasta että 1900-luvun modernismista. Hänen teoksensa *Mies palavassa hatussa* (SKS) sai vuonna 2006 Laurin Jäntin säätiön palkinnon. Kuvataiteen valtionpalkinnon Siukonen sai vuonna 2017.

© <https://orcid.org/0000-0002-6219-3552>

Abstract

The First-ever. Porthan statue by Carl Eneas Sjöstrand

The nineteenth century has been called an age of monuments. In some places even one piece made a difference. This book is a study of the intellectual background and physical making of Finland's first public sculpture, the statue of Professor Henrik Gabriel Porthan by Carl Eneas Sjöstrand. The idealised but sombre *Porthan* was born under the influence of German neoclassicism. Development on the project was slow but sure. The Swedish artist had to be supported over three years while he was putting together his first monumental piece in Munich and Rome, after which came another three years wait before the cast arrived to Finland. The bronze sculpture, commissioned by the Finnish Literary Society and raised by public subscriptions from people of all classes, was unveiled in the city of Turku in September 1864. Finns took some pride in the fact that, unlike other nations that had raised monuments to kings and generals, here the first place was given to a scholar. In this study Sjöstrand's pioneering bronze is placed in a wider context and compared with works by his precursors and contemporaries in the international sculptor colony of Rome.

Henkilö- ja paikannimihakemisto

- Agrippina vanhempi (14 eKr.–33 jKr.), keisarin äiti 39
Albert (1819–1861), prinssipuoliso 167
Aleksanteri I (1777–1825), Venäjän tsaari 48
Amsterdam 115
Andersen, Hans Christian (1805–1875), kirjailija 117
d’Angers, David (1788–1856), kuvanveistäjä 23
Ansbach 23, 170
Arminius (n. 17 eKr.–21 jKr.), sotapäällikkö 101
Ateena 49, 75, 91, 107
Augsburg 105
- Balzac, Honoré de (1799–1850), kirjailija 48
Bartholdi, Frédéric Auguste (1834–1904), kuvanveistäjä 147
Baudelaire, Charles (1821–1867), runoilija 48
Bellori, Giovanni (1613–1696), taidemaalari ja -historioitsija 73
Benton, Thomas Hart (1782–1858), poliitikko 63
Berndtson, Fredrik (1820–1881), estetiikan dosentti 47
Berliini 23, 46, 55, 92, 94, 130
Bernini, Gian Lorenzo (1598–1680), kuvanveistäjä ja arkkitehti 31
Berzelius, Jöns Jacob (1779–1848), kemisti 24
Beyreuth 23
Bierstadt, Albert (1830–1902), taidemaalari 113–114
Bissen, Herman Wilhelm (1798–1868), kuvanveistäjä 23, 24–25, 26, 68,
70–73, 80, 82
Blüher, Gebhardt Leberecht von (1742–1819), marsalkka 57
Bolzano 156
Bonn 23
Boston 63
Brontë, Emily (1818–1848), kirjailija 48
Brugger, Friedrich (1815–1870), kuvanveistäjä 23
Busch, Wilhelm (1832–1908), kuvittaja, runoilija, taidemaalari 95–96

Byron, George Gordon (1788–1824), lordi, runoilija 108
 Byström, Johan (1783–1848), kuvanveistäjä 23, 73–74, 80, 82

 Cainberg, Erik (1771–1816), kuvanveistäjä 18
 Caffieri, Jean-Jacques (1725–1792), kuvanveistäjä 81
 Calder Marshall, William (1813–1894), kuvanveistäjä 23, 80, 82, 166–168,
 170, 171
 Cambridge 23
 Canova, Antonio (1757–1822), kuvanveistäjä 19, 29, 41, 45, 54, 72, 118,
 128, 134
 Carstens, Asmus Jacob (1754–1798), taidemaalari 96
 Caué, Carl (1828–1885), kuvanveistäjä 23, 131
 Civitavecchia 156
 Cornelius, Peter von (1783–1867), taidemaalari 93, 97
 Crawford, Thomas (1814–1857), kuvanveistäjä 41, 66, 125, 129, 130, 140,
 142–144, 146, 155, 157, 160–161
 Cushman, Charlotte (1816–1876), näyttelijä 42, 140–141
 Cygnaeus, Fredrik (1807–1881), estetiikan professori 10, 20–22, 24, 99,
 103, 107–110, 117, 174, 181–182

 Dante Alighieri (1265–1321), runoilija 45
 Dielmann, Johannes (1819–1886), kuvanveistäjä 23
 Dinkelsbühl 23
 Diogenes Laertios (180–240), elämäkerturi 73
 Donauwörth 161
 Dostojevski, Fjodor (1821–1881), kirjailija 48
 Drake, Friedrich (1805–1882), kuvanveistäjä 23
 Dresden 92
 Düsseldorf 93

 Ekman, Robert Wilhelm (1808–1873), taidemaalari 108
 Elmgren, Sven Gabriel (1817–1897), amanuessi 50, 52
 Estlander, Carl Gustaf (1834–1910), dosentti, professori 144

 Firenze 46, 59, 110
 Flaubert, Gustave (1821–1880), kirjailija 48, 115
 Flaxman, John (1755–1826), kuvanveistäjä 45, 118
 Fogelberg, Bengt (1786–1854), kuvanveistäjä 24, 25, 102, 139–140, 142,
 145–146, 156, 160

Forsman, Alina (1845–1899), kuvanveistäjä 18
 Frankfurt am Main 23, 56, 60–61, 85
 Fredrik August I (1750–1827), Saksin kuningas 79, 80
 Fredrik II [Fredrik Suuri] (1712–1786), Preussin kuningas 55
 Frumerie, Mauritz (1775–1853), kaivertaja 68

 Gasser, Hans (1817–1868), kuvanveistäjä 23, 90
 Gernsheim 23
 Gibson, John (1790–1866), kuvanveistäjä 28–29, 32, 33, 41, 65–66, 68,
 117–118, 120, 123, 134
 Godin, Eugène Louis (1823–1887), kuvanveistäjä 23
 Goethe, Johann Wolfgang von (1749–1832), kirjailija 18, 37–38, 45, 56–57,
 85, 86, 110–112, 149, 176, 181
 Gonon, Eugène (1814–1892), valuri 146
 Greenough, Horatio (1805–1852), kuvanveistäjä 58
 Gylden, Nils Abraham (1805–1888), dosentti 47
 Göteborg 145

 Hagen, Hugo (1818–1871), kuvanveistäjä 23
 Halbig, Johann (1814–1882), kuvanveistäjä 23, 170–172
 Hampuri 146
 Hautmann, Johann Nepomuk (1820–1903), kuvanveistäjä 98
 Hawthorne, Nathaniel (1804–1864), kirjailija 59–60, 120, 125, 135, 143
 Hegel, Gottfried Wilhelm Friedrich (1770–1831), filosofi 35–36, 47, 49,
 54–55, 64–65
 Heine, Heinrich (1797–1856), runoilija 99
 Helsinki 34, 47, 108, 158–159, 162, 163
 Herculaneum 32
 Herder, Johann Gottfried von (1744–1803), filosofi, kirjailija 34, 51
 Horschelt, Theodor (1829–1871), taidemaalari 98
 Hosmer, Harriet (1830–1908), kuvanveistäjä 62–63, 122, 125–126, 127, 130,
 134–135, 136–141, 145, 151, 154
 Houdon, Jean-Antoine (1741–1828), kuvanveistäjä 23, 53, 54, 80
 Howitt, Anna Mary (1824–1884), taidemaalari 149–153, 154
 Hähnel, Ernst (1811–1891), kuvanveistäjä 23

 Ibsen, Henrik (1828–1906), kirjailija 117
 Innsbruck 156

Jackson, Michael (1958–2009), muusikko 173
 Jameson, Anna Brownell (1794–1860), kirjailija, taidehistorioitsija 40,
 43–46, 47, 59, 82
 Jenner, Edward (1749–1823), lääkäri 167

 Karl Theodor (1724–1799), vaaliruhtinas 37
 Kaulbach, Wilhelm (1805–1874) taidemaalari, kuvittaja 90, 93, 96–97, 153
 Kefisodotos (n. 300 eKr.), kuvanveistäjä 75
 Keller, Gottfried (1819–1890), kirjailija 94–95, 98
 Keyser, Hendrick de (1565–1621), kuvanveistäjä, arkkitehti 23
 Kivi, Aleksis (1834–1872), kirjailija 48
 Klemens XIV (1705–1774), paavi 32
 Köln 149
 Königsberg 23
 Kööpenhamina 11, 24, 27, 48, 68, 70–71, 73, 107, 180

 Lagus, Wilhelm (1821–1909), dosentti 47–48
 Lander, Louisa (1826–1923), kuvanveistäjä 125, 127
 Lasso, Orlando di (1532–1594), säveltäjä 172
 Leipzig 40
 Lessing, Gotthold Ephraim (1729–1781), kirjailija 45
 Lontoo 23, 28, 38, 40, 41, 65, 82, 91, 110, 112, 129, 149, 167, 168, 169
 Ludwig I (1786–1868), Baijerin kuningas 48, 89, 92, 93, 121, 156, 160
 Ludvig XIV (1638–1715), Ranskan kuningas 45
 Lund 23
 Lyypekki 158, 160, 161, 162
 Lönnrot, Elias (1802–1884), runojen kerääjä, lääkäri 11, 22, 158, 159

 Mainz 23
 Mann, Horace (1796–1859), poliitikko 63
 Mannheim 23, 37, 47, 131
 Marchesi, Pompeo (1790–1858), kuvanveistäjä 60–61, 73, 80
 Marseille 156
 Matthiä, Wilhelm (1807–1888), kuvanveistäjä 145
 Menandros (342–291 eKr.), komediakirjailija 73, 75
 Milano 46
 Miller, Ferdinand von (1813–1887), valimon johtaja 129, 147–153, 155, 156,
 158–160, 162, 164
 Milton, John (1608–1674), runoilija 45

München 11, 16, 19, 23, 25–26, 38, 46, 47, 49, 52, 67, 68, 69, 72, 73, 83, 86, 87, 89–108, 110, 112, 117, 123, 129–131, 145, 146, 147–153, 154, 155, 156, 157, 158–160, 161, 168, 172, 179, 181, 182

New York 60, 147

Ney, Elisabet (1833–1907), kuvanveistäjä 86, 93

Nürnberg 23

Oehlschläger, Adam (1779–1850), runoilija 68

Ørsted, Anders Sandøe (1778–1860), juristi, poliitikko 72

Osnabrück 23, 85

Overbeck, Friedrich (1789–1869), taidemaalari 97

Pariisi 23, 47, 60, 81, 112, 156

Peabody, George (1795–1869), pankkiiri, filantrooppi 168

Pigalle, Jean-Baptiste (1714–1785), kuvanveistäjä 53, 54

Pinello, Nils Henrik (1802–1879), toimittaja, ravintoloitsija 163

Pius VI (1717–1799), paavi 32

Pocahontas (1595–1617), Amerikan alkuperäisasukas 35

Polén, Rietrik (1823–1884), filosofian tohtori 64, 83–84, 86

Pompeji 32

Porthan, Gabriel Henrik (1739–1804), kaunopuheisuuden professori 9,

11, 18, 20, 22, 30, 68, 131, 172, 174, 176, 180, 182

Poseidippos (316–n. 250 eKr.), komediakirjailija 75

Powers, Hiram (1805–1873), kuvanveistäjä 59, 60, 127

Praksiteles (n. 390–320 eKr.), kuvanveistäjä 75

Quintilianus (n. 35–n. 95), puhetaidon opettaja 66, 68

Qvarnström, Carl Gustaf (1810–1867), kuvanveistäjä 23, 24, 25, 26

Rauch, Christian Daniel (1777–1857), kuvanveistäjä 23, 41, 46, 56–57, 60, 68–69, 80, 85, 94, 101, 130, 147

Rietschel, Ernst (1804–1861), kuvanveistäjä 23, 79, 80, 181

Rogers, Randolph (1825–1892), kuvanveistäjä 126, 127, 130, 155–156, 170

Rouen 23

Rooma 11, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 30, 32, 33, 46, 59, 63, 65, 66, 73, 75, 81, 93, 107, 109, 110–130, 133, 156, 157, 162, 179, 182

Rotterdam 23

- Runeberg, Johan Ludvig (1804–1877), runoilija 11, 177
Runeberg, Walter (1838–1920), kuvanveistäjä 18, 34, 122, 129, 178
- Salzburg 23
Schaller, Ludwig (1804–1865), kuvanveistäjä 23
Schiller, Friedrich (1759–1805), runoilija 37–38, 86, 131, 176
Schinkel, Carl Friedrich (1781–1841), arkkitehti 97
Scholl, Johann Baptist nuorempi (1818–1881), kuvanveistäjä 23
Schopenhauer, Arthur (1788–1860), filosofi 54–55, 85–86
Schwanthaler, Ludwig (1802–1848), kuvanveistäjä 23, 41, 46, 67, 73, 92, 101–102, 109, 129, 147, 170
Semper, Gottfried (1803–1879), arkkitehti 79
Seneca, Lucius Anneus (4 eKr.–65 jKr.), konsuli, filosofi 53
Seurre, Bernard (1795–1867), kuvanveistäjä 23, 80–81
Sjöstrand, Carl Eneas (1828–1906), kuvanveistäjä 9, 11, 13, 19, 20, 22, 23, 24–26, 29, 35, 43, 46, 48, 50, 64, 68, 73, 80–81, 83, 86–87, 89, 91, 92, 94, 96, 98–109, 112, 115, 117, 118–119, 122, 123, 128, 130–131, 133, 136, 141, 142, 144, 147, 149, 151, 154, 155, 157, 158, 161, 162–163, 165, 167–168, 172, 174–175, 177, 179–182
Snellman, Johan Vilhelm (1806–1881), filosofi, sanomalehtimies, professori 22, 163
Spekter, Erwin (1806–1835), taidemaalari 119
Spencer, Edmund (1552–1599), runoilija 45
St. Louis 63
Stahl, Hermenie von (1831–1884), taidemaalari 16, 109
Stebbins, Emma (1815–1882), kuvanveistäjä 63, 66, 130, 141
Stenberg, Erland (1838–1896), kuvanveistäjä 18
Stigell, Robert (1852–1907), kuvanveistäjä 18
Stiglmayer, Johann Baptist (1791–1844), valimon johtaja 147
Story, William Wetmore (1819–1895), kuvanveistäjä, kirjailija 115, 117, 124, 125, 130, 168–169
Stuttgart 23
- Takanen, Johannes (1849–1885), kuvanveistäjä 129
Tegnér, Esaias (1782–1846), runoilija 24
Thorvaldsen, Bertel (1770–1844), kuvanveistäjä 19, 23, 25, 27, 29, 30, 41, 45, 48, 71–72, 80, 82, 93, 96, 101, 128, 129, 139, 141–42, 144–145, 157, 180
Topelius, Zacharias (1818–1898), kirjailija, professori 110

Tukholma 24, 48, 107
Turku 9, 10, 11, 20, 30, 162, 163, 167, 178

Uppsala 23, 73, 74

Varsova 23
Vatikaani 32, 75, 77, 83, 110, 111, 134
Veit, Philipp (1793–1877), taidemaalari 97
Venetsia 110
Verne, Jules (1828–1905), kirjailija 48
Verona 110, 156, 158
Viktoria (1819–1901), Yhdistyneiden kuningaskuntien kuningatar 167
Voltaire [François-Marie Arouet] (1694–1778), kirjailija, filosofi 53

Wagner, Johann Martin von (1777–1858), taiteilija, taiteen kerääjä 121
Washington D.C. 58, 63, 128
Washington, George (1732–1799), Yhdysvaltojen presidentti 59–60, 130
Weimar 23, 90
Westenrieder, Lorenz (1748–1829), historioitsija 92
Wickström, Emil (1864–1942), kuvanveistäjä 13
Widmann, Max (1812–1895), kuvanveistäjä 23, 52, 73, 92, 94, 110, 116,
144, 173
Winckelmann, Johann Joachim (1717–1768), taidehistorioitsija 30, 31–34,
37, 39, 47, 50–51, 96

Tietolipas-sarja

- 200 Tom Sjöblom *Druidit*
- 201 Maija-Leena Hänninen & Maijastina Kahlos toim. *Roomalaista arkea ja juhlaa*
- 202 Maarit Knuuttila ym. toim. *Suulla ja kielellä*
- 203 Sari Katajala-Peltomaa & Raisa Maria Toivo *Paholainen, noituus ja magia*
- 204 Riku Hämäläinen toim. *Pohjois-Amerikan Intiaaniuskonnot*
- 205 Outi Fingerroos toim. *Uskonnon paikka*
- 206 Markku Haakana & Jyrki Kalliokoski toim. *Referointi ja moniäänisyys*
- 207 Pirjo Lyytikäinen ym. toim. *Lajit yli rajojen*
- 208 Helena Saarikoski *Leikkikentiltä*
- 209 Eija Timonen *Perinteestä mediavirtaan*
- 210 Marja-Leena Sorjonen & Liisa Raevaara toim. *Arjen asiointia*
- 211 Jaana Hallamaa ym. toim. *Etiikkaa ihmistieteille*
- 212 Tuomas Martikainen toim. *Ylirajainen kulttuuri*
- 213 Anne Mäntynen ym. toim. *Genre – tekstilaji*
- 214 Outi Fingerroos ym. toim. *Muistitietotutkimus*
- 215 Tapani Lehtinen *Kielen vuosituhanneet*
- 216 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen *Suomi kakkonen ja kirjallisuuden opetus*
- 217 Satu Grünthal & Elina Harjunen toim. *Näköaloja äidinkieleen ja kirjallisuuteen*
- 218 Heikki Pihlajamäki ym. *Keskiajan oikeushistoria*
- 219 Hanna Lappalainen & Liisa Raevaara toim. *Kieli kioskillä*
- 220 Sara Routarinne & Tuula Uusi-Hallila *Nuoret kielikuvassa*
- 221 Terhi Ainiala ym. *Nimistöntutkimuksen perusteet*
- 222 Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki toim. *Äänekäs kevät*
- 223 Tuomas Martikainen ym. *Islam suomessa*

- 224 Sirpa Leppänen ym. toim. *Kolmas kotimainen*
- 225 Jari Niemelä *Talonpoika toimessaan*
- 226 Samuli Hägg ym. toim. *Näkökulmia kertomuksen tutkimiseen*
- 227 Jyrki Kalliokoski & Lari Kotilainen *Kielet kohtaavat*
- 228 Anna Idström & Sachico Sosa toim. *Kielissä kulttuurien ääni*
- 229 Vesa Heikkinen toim. *Kielen piirteet ja tekstilajit*
- 230 Maarit Grahn & Maunu Häyrinen toim. *Kulttuurituotanto*
- 231 Lars Levi Laestadius *Lappalaisten mytologian katkelmia*
- 232 Veikko Anttonen *Uskontotieteen maastot ja kartat*
- 233 Tuomas Martikainen & Lotta Haikkola toim. *Maahanmuutto ja sukupolvet*
- 234 Irja Seurujärvi-Kari ym. toim. *Saamentutkimus tänään*
- 235 Maria Laakso ym. toim. *Tapion tarhoista turkistarhoille*
- 236 Siru Kainulainen ym. toim. *Työmaana runous*
- 237 Antti Salminen ym. toim. *Kirjallisuus ja filosofia*
- 238 Aino Mäkikalli & Liisa Steinby *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*
- 239 Kaisa Ahvenjärvi & Leena Kirstinä *Kirjallisuuden opetuksen käsikirja*
- 240 Anna Rastas toim. *Kaikille lapsille*
- 241 Anneli Kauppinen toim. *Oppimistilanteita ja vuorovaikutusta*
- 242 Aino Koivisto & Elise Nykänen toim. *Dialogi kaunokirjallisuudessa*
- 243 Outi Tuomi-Nikula ym. toim. *Mitä on kulttuuriperintö?*
- 244 Pirjo Kristiina Virtanen ym. toim. *Alkuperäiskansat tämän päivän maailmassa*
- 245 Marleena Mustola toim. *Lastenkirja. Nyt*
- 246 Johanna Isosävi & Hanna Lappalainen toim. *Saako sinutella vai täytyykö teititellä?*
- 247 Johanna Ahonen & Elina Vuola toim. *Uskonnon ja sukupuolen risteyksiä*
- 248 Simo Häyrynen *Kulttuuripolitiikan liikkuvat rajat*
- 249 Elina Vuola toim. *Uskonto ja kehitys*
- 250 Jukka Kortti *Mediahistoria*
- 251 Harri Kalha toim. *Kummat kuvat*
- 252 M. A. Castrén *Luentoja suomalaisesta mytologiasta*. Toim. ja suom. Joonas Ahola
- 253 Jari Kupiainen & Liisa Häkkinen toim. *Kuvatut kulttuurit*
- 254 Mikko Kauko & Marko Lamberg toim. *Naantalin luostarin kirja*

- 255 Outi Fingerroos ym. toim. *Yhteiskuntaetnologia*
- 256 Anneli Sarhima *Vaietut ja vaiennetut*
- 257 Terhi Utriainen *Enkeleitä työpöydällä*
- 258 Maunu Häyrynen & Antti Wallin toim. *Kulttuurisuunnittelu*
- 259 Pilvi Hämeenaho ym. toim. *Soveltava kulttuurintutkimus*
- 260 Toini Rahtu ym. toim. *Kirjoitettu vuorovaikutus*
- 261 Harri Mantila ym. toim. *Oulu kieliyhteisönä*
- 262 Lari Kotilainen ym. toim. *Kielenoppiminen luokan ulkopuolella*
- 263 Arja Nurmi ym. toim. *Kielten ja kirjallisuuksien mosaiikki*
- 264 Aila Viholainen ym. toim. *Kuvittelu ja uskonto*
- 265 Elina Vuola toim. *Eletty uskonto*
- 266 Sulevi Riukulehto & Ari Haasio *Virtuaalinen kotiseutu*
- 267 Irmeli Hautamäki toim. *Avantgarde Suomessa*
- 268 Ulla-Maija Peltonen & Outi Hupaniitto toim. *Arkistot ja kulttuuriperintö*
- 269 Laura Assmuth ym. toim. *Arjen turvallisuus ja muuttoliikkeet*
- 270 Titus Hjelm toim. *Uskonto, kieli ja yhteiskunta*
- 271 Maija Saviniemi toim. *Kalle pääatalo tutkijoiden silmin*
- 272 Sari Kivistö & Sami Pihlström *Toista ajatellen*
- 273 Tapio Nykänen *Lapin ihminen*
- 274 Outi Fingerroos & Konsta Kajander ym. toim. *Kulttuurien tutkimuksen menetelmät*
- 275 Tiina Mahlamäki & Minna Opas toim. *Uushenkisyys*
- 276 Asta Kihlman toim. *Tekstin nautimosta*
- 277 Mikko Kauko *Pyhän Mechtildin ilmestykset*
- 278 Jyrki Siukonen *Humpuukia ja hulluutta*
- 279 Kaarina Koski & Tuomas Hovi toim. *Kansanperinne 2.0*
- 280 Yrjö Varpio *Elää, kokea, ymmärtää*
- 281 Jyrki Siukonen *Ensimmäinen*
- 282 Ulla Piela *Toiveiden maa*
- 283 Soile Veijola toim. *Matkailunkestävä Suomi?*

