

TAINA SYRJÄMAA

Näyttelypaviljonki uudenlaisena kansainvälisenä toiminnan ja tulkinnan tilana Kaivopuistossa vuonna 1876

Taina Syrjämää tarkastelee Suomen ensimmäistä yleistä näyttelyä uudenlaisena kansainvälisenä tilana. Lähtökohtana on eletyn tilan käsite, joka korostaa materiaalisuuden ja kulttuurisuuden yhteen kietoutumista tilassa. Artikkelissa keskitytään toisaalta näyttelyssä olemiseen ja liikkumiseen sekä toisaalta tapoihin hahmottaa ja tulkita näyttelytilan sisältöjä. Pääasiallisena aineistona ovat lehdistössä julkaistut aikalaiskuvaukset, joita suhteutetaan näyttelyn normatiiviseen aineistoon, kuvalliseen dokumentaatioon näyttelytilasta sekä kansainvälisen näyttelyinstituution käytäntöihin.

”Näyttelyhuone on iso rakennus, jonka huipulla ja katon ympärillä liehuu monivärisiä lippuja. Katto ja seinät owat warustetut suurilla lasiikkunoilla, joista päivänvalo pääsee näyttely-saleja ja parwia walaismaan. Näyttely-numeroin [ts. näyttelyesineiden] luku on luettelon mukaan yhteensä 3290 ja näyttelo-panijoita löytyy 2,200:n ja 2,300:n waiheilla.”¹

Karjalattaressa kuvailtu näyttelypaviljonki kohosi talven 1875–76 aikana Helsingin Kaivopuistoon. Heinäkuun alussa avattiin juhlallisesti Suomen ensimmäinen monialainen, kansallinen näyttely, ”Suomen yleinen näyttelö”. Arkkitehti Theodor Höijerin suunnittelemassa puupaviljongissa esiteltiin suomalaisia teollisuuden, käsityön, maatalouden, koululaitoksen ja taiteen tuotoksia sekä kansankulttuuria. Näyttelyn yhteydes-

sä oli esillä myös muutamia ulkomaisia tuotteita, lähinnä maatalouskoneita. Näyttelyn järjestelyistä vastasi ryhmä yksityisiä liikemiehiä,² mutta myös suhteet viranomaisiin olivat tiiviit. Suomalaisen mittapuun mukaan tapahtuma oli ennen näkemättömän suuri, sillä runsaat kaksi kuukautta auki olleessa näyttelyssä laskettiin käyneen yli 90 000 vierailijaa. Se oli myös suuri mediatapahtuma, joka näkyi ympäri Suomen lehtien etusivuilla. Erityistä lisähuomiota näyttely keräsi keisarivierailun yhteydessä heinäkuun puolivälissä.³

Näyttelyt olivat yksi 1800-luvun uusista julkisista, reguloiduista tiloista museoiden, rautatieasemien, kauppakäytävien ja tavaratalojen ohella. Näyttelyistä tuli modernin urbaanin kulttuurin keskeinen elementti, joka liittyi monin tavoin kokemus- ja odotushorisonttien laajenemiseen, muotoutuvaan kulutuskulttuuriin, maailmankuvien avartumiseen sekä käsityksiin tiedosta, tieteestä ja sivistyksestä. Näyttelyinstituutio oli perusteiltaan hyvin kansainvälinen. Samankaltaiset toimintaperiaatteet ja tilalliset käytännöt toistuivat pienin variaatioin niin suurissa maailmannäyttelyissä kuin pienemmissä kansallisissa ja alueellisissa näyttelyissä.⁴

Helsingin näyttelystä ei jäänyt pitkäaikaisia materiaalisia jälkiä, sillä kansainvälisen käytännön mukaisesti rakennus tehtiin tilapäiseksi, palvelemaan yhtä näyttelyä, ja se

1. Kirje Helsingistä 13 päivänä heinäkuuta. *Karjalatar* 21.7.1876.

2. Näyttelytoimikunnan kunniapuheenjohtaja oli kenraalikuvernööri Adlerberg, puheenjohtaja senaattori J. A. von Born ja varapuheenjohtaja kauppaneuvos F. von Frenczell. Muita jäseniä olivat mm. konsuli L. Borgström, insinöörit A. H. Bade, O. Osberg ja E. Lekwe, kreivi C. Mannerheim ja arkkitehti T. Decker. Yleiskomissaarina toimi ruukinpatruuna A. W. Wahren ja varsinaisena komissaarina insinööri Robert Runeberg. *Officiel katalog. Allmänna finska utställningen i Helsingfors År 1876* (1876), Helsingfors: J. C. Frenczell & son; *Virallinen luettelo. Yleinen Suomen Näyttelö Helsingissä Vuonna 1876* (1876), Helsinki: J. C. Frenczell ja Poika.

3. Peruskatsaus näyttelyyn: Harry Rönholm (1945) *Markkinat messut ja näyttelyt*, Helsinki: Suomen Messut Osuuskunta, 41–56; Nils Wasastjerna (1948) *Helsingfors tre kulturverk*, Helsinki: Söderström, 113–186; Kerstin Smeds (1996) *Helsingfors–Paris. Finland på världsutställningarna 1851–1900*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland & Finska Historiska Samfundet, 133–141.

purettiin näyttelyn ovien sulkeuduttua. Koko Kaivopuisto on sittemmin muuttunut perusteellisesti: näyttelypaviljongin kohdalla kasvaa tänä päivänä suuria puita, kun taas sen aikaiset puistokujanteet ja lammet ovat kadonneet maisemasta. Paikallaan on oikeastaan vain Kaivuhuone, 1830-luvulla rakennettu ravintola, johon tilapäinen näyttelyrakennus liitettiin.⁵

Tilan merkityksellisyys ja historiallinen kiinnostavuus eivät kuitenkaan ole suoraan verrannollisia sen fyysisen olemassaolon ajalliseen keston. Lyhytaikaisuudestaan huolimatta näyttely ei ollut erillinen tai yksittäinen tila. Ensinnäkin se kytkeytyi kansainväliseen näyttelygenreeseen, vaikka mittasuhteiltaan olikin vaatimaton.⁶ Toiseksi näyttelyistä muotoutui aikaa myöten ketju, jolloin näyttelyinstituutiosta tuli pitkäaikaisempi ja ”pysyvämpi”, vaikka yksittäinen näyttely ei kestänyt pitkään.

Kadonneen historiallisen tilan jäljittäminen on sinänsä mielenkiintoista ja monesti haastavaa. Tässä tapauksessa paviljongin ulkoasun ja interiöörin keskeiset elementit ovat melko hyvin hahmotettavissa, mutta kattavaa dokumentaatiota näyttelystä yksityiskohtineen ei ole olemassa. Paviljonkirakennuksesta on olemassa ennen rakentamista laadittu luonnos⁷ sekä aineistoa varsinaisen näyttelyn ajalta. Näyttelyluettelossa julkaistiin sekä pohjakaava, joka ilmaisee

eri osastojen sijainnin paviljongissa, että Kaivopuiston kartta, josta käy ilmi paviljongin ja muiden, pienempien näyttelyä palvelevien rakennusten sijainti.⁸ Näyttelystä on olemassa myös joukko valokuvia ja piirroksia⁹ sekä runsaasti sanallisia kuvauksia, joita julkaistiin ajan lehdissä.

Materiaalinen olemus on monin tavoin sidoksissa koettuun ja elettyyn, kulttuuriin. Tutkimuksellisesti antoisampia ja haastavampia kysymyksiä herääkin, kun tilaa tarkastellaan elettyinä ja dynaamisena. Siten tilan materiaalisen olemuksen, kuten rakennuksen sijainnin ja ulkoasun selvittämisen, on pikemmin yksi tutkimuksen lähtökohdista kuin sen päämäärinä.

Maantieteilijä Edward W. Soja, joka on pitkään tutkinut ja työstänyt lefebvreläistä tilan sosiaalisen tuottamisen teoriaa, onkin käyttänyt määritettä ”real-and-imagined” korostaakseen materiaalisen ja inhimillisesti merkityksellistetyin tilan erottamattomuutta.¹⁰ Inhimillinen oleminen tilassa, tilan muokkaaminen ja sen eläminen, luo alati merkityksiä. Humanistisen maantieteen suomalainen uranuurtaja Pauli Tapani Karjalainen on puolestaan kaupungin olemuksesta kirjoittaessaan kuvannut tätä jatkuvaa vuorovaikutusprosessia ihmisen ja ympäristön välillä kolmiona, jonka kyljet edustavat fyysisyyttä, kokemuksellisuutta ja kulttuurisuutta. Kaikki kolme elementtiä ovat väis-

4. Maailmannäyttelyistä yleensä ks. esim. Paul Greenhalgh (1988, 2000), *Ephemeral vistas. The expositions universelles, great exhibitions and world's fairs, 1851–1939*, Manchester: Manchester University Press; Taina Syrjämaa (2007) *Edistyksen luvattu maailma. Edistysusko maailmannäyttelyissä 1851–1915*, Helsinki: SKS.

5. Kaivopuiston historiasta ks. Axel Heikel (1919) *Brunnsparkens historia 1834–1886*, Helsingfors: Söderström; Mikko-Olavi Seppälä & Sauli Seppälä & Taneli Eskola & Martti Helminen & Maunu Häyrynen (2008) *Kaivopuisto*, Helsinki: Helsinki-Seura.

6. Maailmannäyttelyt kestivät yleensä puoli vuotta ja keräsivät miljoonia kävijöitä. Helsingin kansallista näyttelyä edeltäneissä maailmannäyttelyissä kävijämäärä oli seitsemästä miljoonasta (Wien 1873) yhdeksään miljoonaan (Pariisi 1867). Myöhemmin vuosisadan loppulla määrät nousivat vielä moninkertaisiksi. Suurimassa näyttelyssä, Pariisissa vuonna 1900, laskettiin käyneen yli 50 miljoonaa vierailijaa. John E. Findling & Kimberley D. Pelle (eds.) (1990) *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851–1988*, New York, Westport & London: Greenwood Press, 376, 378.

7. Luonnos on julkaistu Suomen Virallisessa Lehdessä 1875. Kuva myös teoksessa: Eeva Maija Viljo (1985) *Theodor Höijer. En arkitekt under den moderna storstadsarkitekturens genombrottstid i Finland från 1870 till sekelskiftet*, Helsinki: Suomen muinaismuistoyhdistyksen aikakauskirja 88, 118.

8. *Officiel katalog* (1876); *Virallinen luettelo* (1876). Näyttelyalueella olleista palveluista ks. kylpylaitoksen johtokunnan pöytäkirjat ja sopimukset. Helsingin kaupunginarkisto, Ullanlinnan kylpylaitos Cb:2.

9. Charles Riisin valokuvasarja näyttelystä, Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto. Piirroksuvia julkaistu *Suomen kuvalehdessä* ja ruotsalaisessa *Ny Illustrerad Tidningissä*.

10. Edward W. Soja (1996) *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford & Cambridge, Mass.: Blackwell, 6–11, 30–31, 46, 59. Sojan näkemys pohjautuu Henri Lefebvren lanseeraamaan sosiaaliseen tilaan. Saman tradition mukaisesti tässä artikkelissa käytetään käsitettä ”tila”, vaikka esim. maantieteessä inhimillisesti merkityksellistettyä tilaa kutsutaan yleensä ”paikaksi”.



Tilapäinen näyttelypaviljonki Kaivohuoneen vieressä. Kuvan oikeassa reunassa näkyy näyttelyn pääsisäänkäynti. Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto.

tämättä sidoksissa toisiinsa: ”fyysisyys on kaupunkiympäristön materiaalisuutta: rakennuksia, katuja, puistoja, rakennettua ympäristöä. Kokemuksellisuus puolestaan on kaupunkiympäristön inhimillistä tulkintaa, kaupungin ’synnyttämistä’ elämismäällisena ilmiönä. Kulttuurisuus viittaa toisaalta siihen, että materiaalisena artefaktina fyysinen kaupunki on kulttuurisidonnainen (esim. arkkitehtuurin muuttuvat piirteet), toisaalta siihen, että kokemuksellisellakin kaupungilla on kulttuurinen kontekstinsa

(esim. esteettisen havaitsemisen ’yliyksilölliset’ sisällöt).”¹¹

Ihminen on jatkuvassa vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa antaen sille merkityksiä ja muokaten sitä, mutta samalla myös ympäristö asettaa ehtoja sille, miten ihminen toimii. Inhimillisen tilasuhteen moninaisuus ja jatkuva muuntuvuus tekee siitä

11. Pauli Tapani Karjalainen (1/1998) ’Kaupungin eri olomuotoja’, *Filosofinen aikakauslehti N & N*, http://www.netn.fi/198/netn_198_kaup3.html

vaikean teeman. Historian tutkimuksen kannalta erityisen haastavaa on se, että käsityksiä tilasta ja tapoja elää siinä harvoin reflektoidaan arkielämässä ja vielä harvemmin dokumentoidaan. Yksi ratkaisu on tarkastella poikkeuksellisia hetkiä, jolloin tilaan on kiinnitetty aivan erityisesti huomiota – niin erityisesti, että näkemyksiä ja kokemuksia on myös kirjattu.¹² Kesän 1876 näyttely oli tällainen: lyhytkestoinen, lajissaan siihen mennessä suurin Suomessa järjestetty sekä mediahuomion keskipiste. Eriyistäpaoksen kautta avautuu silti yhteys myös paljon laveampaan tilallisuuden kokemiseen, sillä tilapäinenkään näyttely ei jäänyt eikä voinut jäädä irralleen kokijoidensa ja tekijöidensä muista kokemuksista, ajattelusta ja käsityksistä. Tilan uutuus kuitenkin haastoi kirjaamaan yksityiskohtaisesti siinä olemista, kävelemistä, sen hahmotamista, ymmärtämistä ja arvottamista.

Helsingin vuoden 1876 näyttelyssä suomalaisen yleisö harjoitteli uudenlaisen tilan käytös- ja tulkintakoodeja. Näyttely haastoi heidän aikaisemmat tilalliset käytäntönsä. Täysin vieras tai ennen kokematon se ei kuitenkaan voinut olla; kaikki kytkeytyy jollakin tavalla aiempiin – suoriin tai epäsuoriin – kokemuksiin ja tietoihin. Niilläkin vierailija, jotka eivät koskaan aiemmin olleet käyneet näyttelypaviljongissa, oli mielikuvia ja odotuksia. Niitä oli syntynyt esimerkiksi lehdistön raportoidessa aikaisemmista ulkomaisista näyttelyistä¹³ sekä Helsingin tapahtuman valmisteluista pitkin edeltävää talvea.

Tässä artikkelissa tarkastelen uudenlaisen, kansainvälisen tulkinta- ja käytöskoodin hallintaa edellyttäneen tilan juurtumista Suomeen. Artikkelin jakautuu kahteen osaan, joista ensimmäisessä keskityn näyttelyssä olemiseen ja liikkumiseen alkaen näyttelypaviljonkiin saapumisesta ja näyttelykokonaisuuden jäsentämisestä. Toisessa osassa keskiössä ovat katseet, tavat yrittää hahmottaa ja tulkita näyttelytilan sisältöjä, näyttelyesineiden merkitystä ja suhdetta abstrakteihin kokonaisuuksiin kuten kansakuntaan. Pääasiallisena aineistona ovat aikalaiskuvaukset näyttelystä, mutta suhteutan niitä myös näyttelyn normatiiviseen aineis-

toon, kuvalliseen dokumentaatioon näyttelytilasta sekä kansainvälisen näyttelyinsti-
tuution käytäntöihin.

Askeleet

”Sittenkun Yleinen Suomen näyttely 1 p:nä heinäkuuta on avattu, on näyttelyhuone seuraavana päivänä, Sunnuntaina 2 p:nä heinäkuuta, kiinni, jonka perästä näyttely on yleisön katseltavana heinäkuun 3 päivästä syyskuun 15 päivän loppuun joka arkipäivänä k:lo 10:stä e. p.p. k:lo 6:teen j. p.p.”¹⁴

Näyttely oli periaatteessa kaikille avoin tila, mutta se oli tarkoin säädelty. Rajatulle alueelle pääsi vain aikataulujen mukaisesti, suorittamalla sisäänpääsymaksun ja kulke-
malla portin läpi, joka laski sisäänmenijät. Poistua piti viimeistään, kun kello soi sul-
kemisen merkiksi illalla. Näyttelyluettelossa julkaistuissa järjestyssäännöissä kerrottiin erilaisista lippuvaihtoehdoista yksityiskohtaisesti ja autoritaarisesti. Päivilipun ostamalla sai oikeuden olla kyseisenä päivänä sulkeutumisaikaan saakka näyttelyssä, mutta alueelta ei voinut välillä poistua ja palata uudelleen. Koko näyttelykauden voimassa olleen lipun lunastaneille korostettiin lipun kelpaavan ”ainoastaan sen kädessä, jonka nimelle se on annettu, ja tulee pois otetuksi, jos joku toinen sillä sisään pyrkii.” Lipuntarkastaja oli oikeutettu pyytämään vierailijalta nimikirjoituksen ja uhkana oli, ”jos tässä petosta hawaitaan, niin pidätetään pilettejä ja asiasta ilmoitetaan komissariuksille”.¹⁵ Tila oli periaatteellisesta vapaudestaan ja kaikille avoimuudestaan huolimatta tarkasti säädelty ja valvottu.

12. Olen aiemmassa tutkimuksessani (Taina Syrjämaa (2006) *Constructing Unity, Living in Diversity. A Roman Decade*, Helsinki: Finnish Academy of Science and Letters) tarkastellut Roomaa eletynä tilana valitsemalla tarkasteluajankohdaksi kaupunkia koskettaneiden suurten yhteiskunnallisten ja poliittisten muutosten ja ristiriitojen ajan 1870-luvulla.

13. Suomen osallistumisesta kansainvälisiin näyttelyihin ks. Smeds 1996.

14. Toimikunta: 1876 vuoden Näyttely. *Satakunta* 8.7.1876.

15. *Officiel katalog* (1876) 13; *Virallinen luettelo* (1876) 13.

Monessa vierailukuvauksessa korostuu näyttelyyn tottumattomien kävijöiden huolestuneisuus ja jännittyneisyys, miten he onnistuisivat pääsemään näyttelyyn sisälle. Jännitystä lisäsi se, että monille näyttely oli pitkän, monipäiväisen matkan takana vieraassa kaupungissa. Heistä Helsinki näytti suurelta ja vilkkaalta sekä positiivisessa tai negatiivisessa mielessä vieraalta.¹⁶ Lisäksi näyttelyalue oli erillään muusta kaupungista, yksityisen Ullanlinnan kylpylaitoksen hallussa olleessa Kaivopuistossa, johon pääsi joko huonokuntoisia teitä pitkin keskustasta tai höyrylaivalla.

Kun kävijä vihdoinkin oli päässyt juhlasuun puetun näyttelypaviljongin äärelle, hämmennystä lisäsi se, että näyttelyportilla palvelu oli – ainakin valitusten mukaan – lähes yksinomaan ruotsinkielistä. Siten lipun ostaminen ja pääsy valvotusta sisäänkäynnistä itse näyttelyyn näyttäytyi monen suomenkielisen maaseudulta saapuneen edessä erityisenä haasteena. Esimerkiksi karjakko Eva Martikaisella oli Kuopion maamiesseuran järjestämä vapaalippu näyttelyyn, mutta yksinkertaiseksi ei sisäänpääsy osoittautunut sillekään. Matkaraportissaan Martikainen mainitsee näyttäneensä lippuaan peräti näyttelyn komissaarille Robert Runebergille heikoin tuloksin. Lopulta asia ratkesi onnellisesti, mutta episodi ilmiselvästi painoi Martikaisen mieltä, kun hän halusi sisällyttää kertomukseensa tämän osuuden. Hänen laatimansa lyhyt matkaraportti oli muutoin erittäin tiukasti keskittynyt omaan erikoisalaan eli karjanhoitoon ja meijeritoimintaan. Jopa henkilö, joka oli karsinut kaiken ”ylimääräisen” omasta kuvauksestaan, tunsikin oleelliseksi kertoa, miten oli päässyt näyttelyyn sisälle.

Sisäänpääsyn haasteista selvinneen vierailijan edessä avautui Suomen oloissa ennen näkemättömän monipuolinen näyttely vitriineineen, tavara-asetelmineen ja suihkulähteineen, jota kaikkea valaisi seinien ja katon lasi-ikkunoista langennut valo. Näyttelyjä oli toki Suomessa ollut muitakin, esimerkiksi taideyhdistyksen näyttelyjä,¹⁷ yliopistolla oli kokoelmia¹⁸ ja eri paikkakunnilla oli ollut pieniä käsityö-, käsiteollisuus- ja teollisuusnäyttelyjä,¹⁹ mutta niiden mitta-

kaava, suosio ja monipuolisuus olivat olleet eri luokkaa. Toisaalta kävijöillä oli ennakokäsityksiä ja -odotuksia, jotka eivät pohjautuneet suoraan omiin kokemuksiin. Lehdistö oli kirjoittanut ja esitellyt kansainvälisiä näyttelyitä, ja itse asiassa samanaikaisesti Helsingin näyttelyn kanssa oli käynnissä Philadelphian maailmannäyttely. Kertomukset niistä saattoivat päätyä jopa rintarinnan lehden etusivulle.²⁰

Näyttelyt olivat uudenlaisia, urbaaneja porvarillisen julkisuuden tiloja. Niihin pääsyä ei säädellyt sääty-yhteiskunnan tavoin syntyperä, vaan periaatteessa jokainen lipun lunastanut oli oikeutettu sisäänpääsyyn. Toisaalta oli erittäin ilmeistä, että tila ei ollut käytännössä yhtä avoin kaikille. Lontoon Kristallipalatsin näyttelystä lähtien oli kamppailtu avoimuuden ja eriyttämisen ristiriidan kanssa. Kuten Tony Bennett on todennut, porvarillinen yleisö piti sekä epämiellyttävänä että pelottavana työväenluokan läsnäoloa. Toisaalta osallistumisen näyttelyyn – samoin kuin käynnin museossa – ajateltiin tarjoavan työväenluokalle hyvän tilaisuuden oppia parempaa käytöstä, sivistystä ja kehittyä. Porvarillinen esikuva hillitsi lattialle sylkemistä ja muuta sopimatonta käytöstä ja kehittäisi makua.²¹

Käytännössä yleisöt usein eriytettiin toisistaan. Vaikka suomalainen yhteiskunta oli kaukana teollistuneesta Isosta-Britanniasta, myös täällä näennäistä tilan avoimuutta ohjattiin voimakkaasti hinnoittelulla. Toimi-

16. Matka Helsingin näyttelyyn. (Kirje näyttelyssä olevalta maamieheltä). *Tapio* 5.8.1876; Käynti Helsingissä. *Savonlinna* 16.9.1876; P. Päivärinta: Palanen matkakertomuksia. *Oulun Viikko-Sanomia* 2.12.1876. Vrt. Yleinen Suomen näyttely 1876, I. *Satakunta* 12.8.1876.

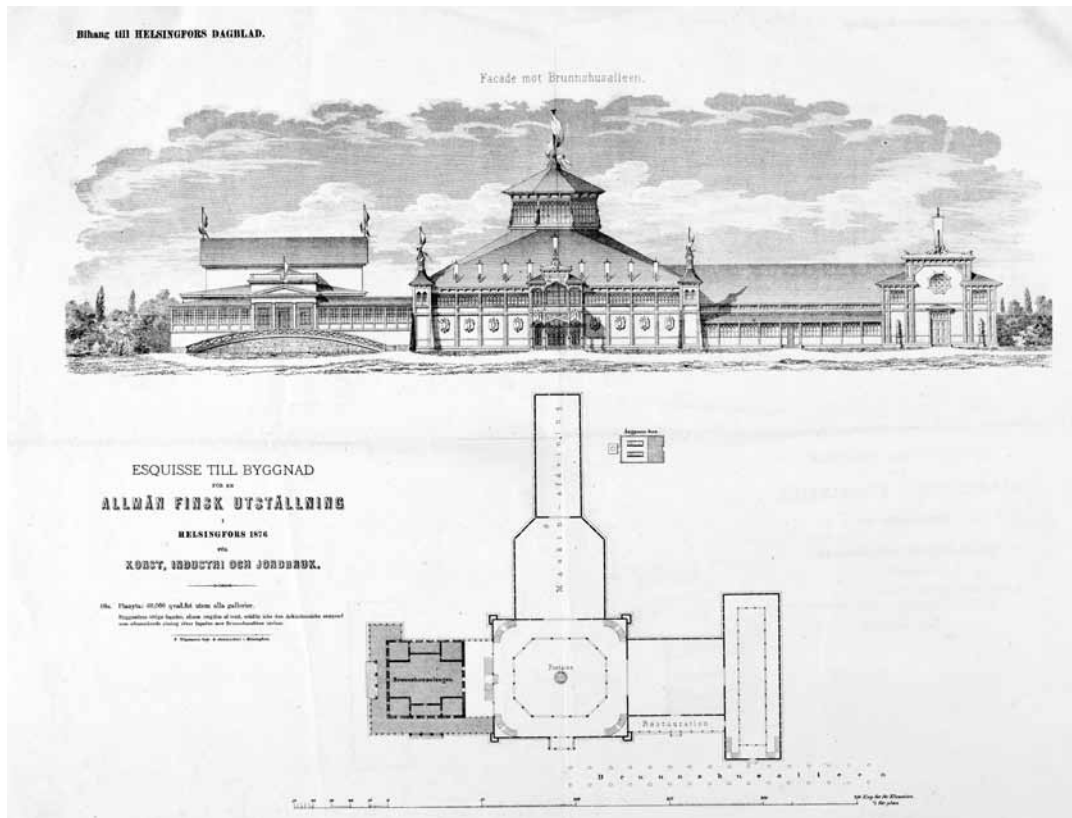
17. Susanna Pettersson (2008) *Suomen Taideyhdistyksestä Ateneumiin. Fredrik Cygnaeus, Carl Gustaf Estlander ja taidekokoelman roolit*, Helsinki: SKS & Valtion taidemuseo, 86–89.

18. Pirjo Varjola (1981) 'Suomen kansallismuseon yleis-etnografinen kokoelma', *Suomen museo*, 51–86.

19. Smeds 1996, 63–67.

20. Suomen yleinen näyttely I. & Kirjeitä Philadelphian taideyhdistyksestä. *Uusi Suometar* 7.7.1876.

21. Tony Bennett (1995) *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London & New York: Routledge, 25–33, 48–58, 63–69, 225. Ks. myös Susan Barton (2005) *Working-class organisations and popular tourism, 1840–1970*, Manchester & New York: Manchester University Press, 41–68.



Suunnitelma Helsingissä pidetyn Suomen yleisen teollisuusnäyttelyn rakennukseksi 1876. Pain. F. Tilgmann, Helsinki. Museovirasto.

kunta ilmoitti esimerkiksi erikseen *Hufvudstadsbladetissa* torstaina 13. heinäkuuta, että saman viikon lauantaina myytäisiin vain rajoitettu määrä lippuja ja nekin korkeaan neljän markan hintaan.²² Ainakin näyttelyn alkuvaiheessa lippujen hinnat vaihtelivat yhdestä neljään markkaan siten, että sunnuntai oli päivistä edullisin.²³ Joinakin päivinä lipun hinta saattoi olla siis nelinkertainen verrattuna edelliseen päivään, joten tavoitteena oli mitä ilmeisimmin varata tiettyjä päiviä valikoidulle yleisölle. Äärimmäinen esimerkki olivat avajaiset, joihin lippu maksoi peräti kahdeksan markkaa. Avajaisten hinnoittelua arvosteltiin lehdistökirjoituksissa ja todettiin sen sulkeneen kaikki työläiset juhlanan, suomalaisuutta ja veljeyttä retorisesti korostaneen tilaisuuden ulkopuolelle.²⁴

Suomessa yleisöä jakoi erityisesti kieli. Näyttelyn järjestäjät olivat ruotsinkielisiä, ja näyttelyn ruotsinkielisyydestä valitettiin suomenkielisessä lehdistössä hyvin paljon.²⁵ Osittain näyttelyn saama kritiikki liittyi laaja-alaisempaan fennomaanien ja svekomaanien kamppailuun, ristiriitaisiin käsityksiin siitä, mitä suomalaisuus voi olla ja mitä

22. Bestyrelsen: 1876 års Utställning. *Hufvudstadsbladet* 13.7.1876.

23. Toimikunta: 1876 vuoden Näyttely. *Satakunta* 8.7.1876.

24. Ensimmäinen Yleinen Näyttely Suomessa vuonna 1876. *Satakunta* 8.7.1876.

25. On kuitenkin huomattava, että myös ruotsinkielisessä lehdistössä kiinnitettiin huomiota siihen, miten suomea ei kuultu lainkaan avajaisissa tai miten näyttelyn henkilökunnasta vain hyvin harvat osasivat suomea. Allmänna finska utställningens öppnande. *Morgonbladet* 3.7.1876.

sen tulee olla.²⁶ Osa kritiikistä suuntautuu kuitenkin hyvin konkreettisiin näyttelytilassa toimimisen ja liikkumisen ongelmiin. Näyttelyihin tottumattomat kävijät kaipaivat ohjeistusta ja apua, jotta olisivat kokeneet pystyvänsä liikkumaan ja toimimaan soveliaalla tavalla.

Tukea haettiin ensinnäkin näyttelyluettelosta, joka julkaistiin sekä ruotsin- että suomenkielisenä. *Satakunnan* kirjoittaja kertoi yksityiskohtaisesti, miten ”[k]äytyämme sisälle näyttelöhuoneeseen sen owen kautta, joka johdattaa keskisaliin, woimme owella ostaa 1 markalla 50 pennillä wirallisen luettelon.” Kirjoittaja kehui, miten oppaasta on ”näyttelyä tarkastajalle suuri hyöty, sillä siinä on luokittain ja sarjoittain ilmoitettu näytteille asetetut tavarat, sekä näytteille asettajan nimi ja kotopaikka.”²⁷

Opaskirja oli yksinkertainen luettelo, jossa oli 14 luokkaan ryhmitellyt esineet numeroituina luokka kerrallaan ja johon oli liitetty kartta Kaivopuiston näyttelyalueesta sekä pääpaviljongin pohjakaava. Luettelo vaikuttaa hyvin niukalta, mutta kuvauksissa se nostettiin tulkinta-avaimeksi, jota ilman kävijä ei selviytyisi näyttelystä. *Satakunnan* reporterteri oli onnekas pyrkiessään näyttelyyn vasta, kun suomenkielinen opas oli ilmestynyt. Moni muu valittikin sekä harmissaan että loukkaantuneena, kun ensimmäisen kuukauden ajan oli tarjolla vain ruotsinkielinen luettelo.²⁸

Entä miten vierailijat toimivat näyttelytilassa? Oletettavasti oli tyypillistä käydä näyttelyssä useammin kuin kerran. Kauempaa tulleet viipyivät Helsingissä vähintäänkin pari päivää. Esimerkiksi ylivieskalainen Pietari Päivärinta mainitsi viettäneensä näyttelyssä kaksi päivää; samoin Porissa mainostettiin ”huvirekeä” Helsingin näyttelyyn siten, että laiva odottaisi matkustajia kaksi päivää satamassa. Savonlinnalainen kävijä puolestaan kertoi matkanneensa höyrylaiva Salaman kyydissä neljäksi päiväksi Helsinkiin.²⁹ Todennäköisesti vierailukerrat poikkesivat toisistaan, vaikka matkakertomuksissa ne on yleensä muovattu yhdeksi kokonaiseksi tarinaksi. Asiaa kommentoi poikkeuksellisesti *Hufvudstadsbladetin* kirjoittanut, ”maalaisserkuksi” esittäytynyt, ni-

mimerkki Pål. Hän kertoi ensimmäisen vierailukerran menneen yleissilmäyksen luomiseen, ”mitä oli ja missä oli”. Kirjoittaja kertoi kävelleensä tuolloin koko näyttelyalueen läpi. Toisella kerralla hän sen sijaan oli keskittynyt tarkemmin vain pariin osastoon.³⁰

Suurin osa näyttelykuvauksista keskittyy yhden kertojan kokemuksiin. Muutamassa yhteydessä on kuitenkin noussut esille näyttelyyn tutustuminen kollegan tai tuttavän kanssa. Eva Martikainen pyrki näyttelyyn yhdessä toisen karjakon Ida Pekurin kanssa, ja lukkari Pietari Päivärinta jatkoi matkaansa Turun kirkolliskokouksesta Helsinkiin yhdessä samoilta seuduilta kotoisin olleen talonpoikaissäädyn valtiopäiväedustajana aiemmin toimineen Paavo Niskakosken kanssa. Parivaljakko tutustui vielä näyttelyssä perniöläiseen kävijään, ”jonka kanssa kohta tulimme hywiksi tutuiksi; hän seurusteli meitä ne molemmat päiwät, jotka näyttelössä olimme.”³¹ Kertomukset antavat siten vihjeen siitä, että näyttelyvierailu oli sosiaalinen tapahtuma, yhdessä kävelemistä, katselemista ja varmasti myös yhdessä keskustelemista.

Näyttelyn järjestäjät antoivat kävijöille ohjeita osittain hyvin suorasukaisesti, osittain vain epäsuorasti. Päivilippulainen ei siis voinut poistua näyttelyalueelta palataksaan myöhemmin; tupakointi oli kielletty, samoin esineisiin koskeminen.³² Määräykset korostivat hillittyä käytöstä ja näyttelyinsti-

26. Ks. esim. debatti suomenkielisestä koulutuksesta. Matti Klinge (1997) *Keisarin Suomi*, Helsinki: Schildts, 256–269.

27. Suomen yleinen näyttelö 1876, II. *Satakunta* 26.8.1876. Ks. myös Käynti Helsingissä. *Savonlinna* 23.9.1876.

28. Kirje Helsingistä 13 päivänä heinäkuuta. *Karjalatar* 21.7.1876; Matka Helsingin näyttelöön. *Tapio* 5.8.1876.

29. P. Päivärinta: Palanen matkakertomuksia. *Oulun Wiikko-Sanomia* 2.12.1876; Lustfärd till Expositionen i H:fors. *Björneborgs tidning* 5.7.1876; I. M.: Käynti Helsingissä. *Savonlinna* 11.11.1876.

30. Pål: Utställningen. *Hufvudstadsbladet* 13.7.1876.

31. P. Päivärinta: Palanen matkakertomuksia. *Oulun Wiikko-Sanomia* 2.12.1876.

32. *Officiel katalog* (1876) 13; *Virallinen luettelo* (1876) 13. Ks. myös Yleinen Suomen näyttely Helsingissä vuonna 1876. *Uusi Suometar* 28.4.1876.

tuution käytäntöjen mukaisesti kävelemistä ja katsomista. Museoihin ja näyttelyihin tottumattomalle yleisölle tämä oli uutta. Päivärinta kummasteli kielitoketia ”Esineitä ei saa kajota”. Kertomuksessaan hän väittää suutahtaneensa ”Mitä hiittoja, luulewatko nuo meitä warkaiksi?”. Huonosti suomea puhunut ”herra (lieneekö ollut näyttelön palwelia)” oli kuitenkin kertonut, että esineisiin koskeminen oli kielletty.³³ Jälleen kerran kritiikin kärki kohdistuu näyttelyyn ruotsinkielisyyteen, miten vähäisiä ja miten huonosti käännettyjä suomenkieliset ohjeistukset olivat. Samalla se kuitenkin viittaa myös näyttelygenren uutuuteen, jolloin käytösohjeet olivat vielä vieraita.

Muusta ohjeistuksesta huolimatta vierailijoille ei sen sijaan pyritty osoittamaan tarkkaa reittiä paviljongin sisällä. Näyttelyt olivat tässä suhteessa monimuotoisempia kuin museot, joissa saatettiin toteuttaa kronologinen edistyskertomus.³⁴ Niissäkin jäsenysperiaatteet olivat kuitenkin – ainakin näennäisen – tarkat ja ”objektiiviset”. Näyttelyt perustuivat esineiden taksonomiseen luokitteluun luonnontieteellisen mallin mukaisesti.³⁵ Helsingissä luokkia ei kuitenkaan onnistuttu asettamaan esille numerojärjestyksessä tilan puutteen takia. Kuten pohjapiirroksista käy ilmi, esineluokat eivät suinkaan olleet numerojärjestyksessä paviljongissa eikä yksi luokka ollut esillä vain yhdessä kohdassa tai täysin erillään toisista.³⁶ Tästä huolimatta moni näyttelyä kuvannut kirjoittaja pyrki noudattamaan näyttelyluettelossa ilmaistua luokitusjärjestystä.³⁷ *Uudessa Suomettaressa* havainto kirjallisten ohjeiden ja fyysisen tilan ristiriidasta kirjattiin sovitteluvaan sävyyn ja selitettiin, että ”Näyttely-esineet siis eiwät ole tarkoin eri teollisuus-luokkain mukaan järjestettyinä, waan niitä on täytyntä sowittaa tilan ja muiden asiahaarain mukaan”.³⁸ *Tapioon* kirjoittanut kävijä sen sijaan oli närkästynyt ja kaipasi ”hywää järjestystä”. Hän pohti, miksi toimikunta ei ollut paremmin täyttänyt tehtävänsä tässä suhteessa: ”Otettua esim. esine-luettelon käteensä, ei woi mitenkään siihen katsoen seurata näyttelöä jos ei juoksentele sinne tänne milloin mihinki nurkaan – tämmöinen tietysti on warsin mah-

dotoin.”³⁹ Kävijä, joka tahtoi suoritua tehtävästään rationaalisen mallikelpoisesti, oli ärsyyntynyt, kun ei saanut luotua sel-keää reittiä näyttelyn eri osastojen välille. Hänen oletuksensa näyttelytilassa liikkumisesta oli vielä kurinalaisempi ja tiukemmin jäsenytynyt kuin minkä näyttelyn toteutus käytännössä mahdollisti.

Suhde tilaan tulee vahvasti esille näyttelykuvauksissa, sillä moni kirjoittajista pyrki paikantamaan kuvaamiaan näyttelyesineitä ja osastoja seuraamalla tarkasti rakennuksen fyysisiä muotoja, kertoillen, mitä vasemmalla ja oikealla milloinkin oli tai ainakin yrittämällä hahmottaa ensin, missä osastot sijaitsivat. Kuten Tony Bennett on kutsunut museokävijöitä ”minds on legs”, samalla tavalla näyttelyyn tutustumisessa fyysinen käveleminen näyttelyrakennuksessa oli oleellista. Ja näyttelyssä käveltiin paljon. Michel de Certeau on korostanut, miten arkinen toiminta kuten käveleminen on luovaa, uutta tuottavaa. Kävelijä ottaa tilan haltuunsa ja käyttäessään tilaa muuntaa ja tuottaa sitä. de Certeau näkemyksiä kau-

33. P. Päivärinta: Palanen matkakertomuksia. *Oulun Wiikko-Sanomia* 2.12.1876.

34. Bennett (1995), esim. 36, 46–47, 77–79, 177–208. Maailmannäyttelyistä ks. myös Syrjämaa (2007) 46–49, 76.

35. Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1991) 'Objects of Ethnography', teoksessa Ivan Karp & Steven D. Lavine (toim.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington & London: Smithsonian Institution Press, 392.

36. *Officiel katalog* (1876) "Situationsplan"; *Virallinen luettelo* (1876) "Yleinen aseman". Ks. myös Charles Riisin valokuvat näyttelystä. Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto.

37. Esim. Kirje Helsingistä 13 päivänä heinäkuuta. *Karjalatar* 21.7.1876.

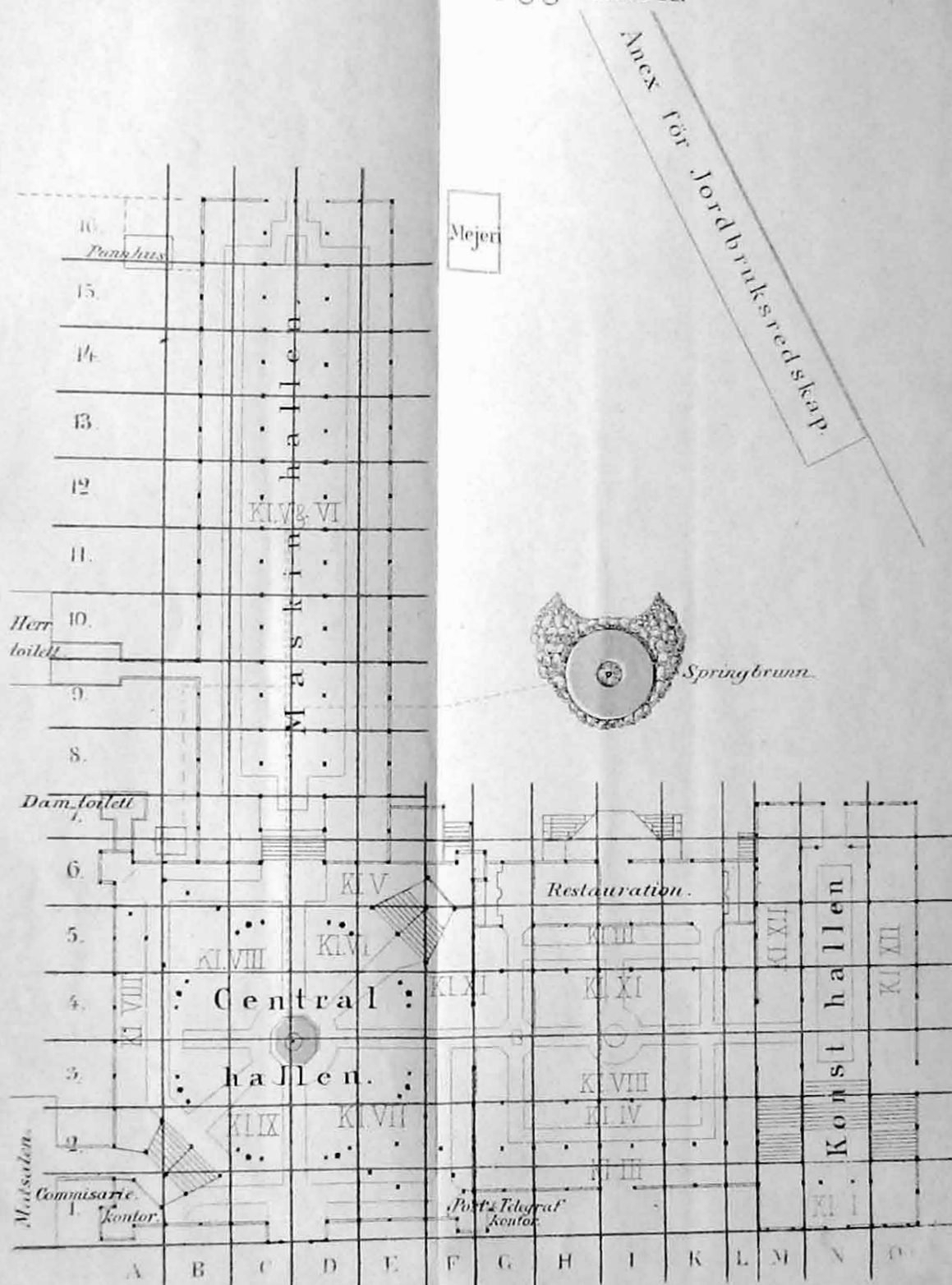
38. Suomen yleinen näyttely [III]. *Uusi Suometar* 10.7.1876. Ks. myös Käynti Helsingissä. *Savonlinna* 30.9.1876.

39. Kuopiosta. *Tapio* 26.8.1876.

Näyttelyluettelossa julkaistiin pohjakaava, jobon oli merkitty eri esineluokkien sijainti. Periaatteessa kävijä saattoi paikantaa esineet yhdistämällä pohjakaavan ja esineluettelon. Monien mielestä se oli kuitenkin käytännössä vaikeaa, sillä esineluokat eivät seuranneet toisiaan numerojärjestyksessä. Moni kummastelikin, miten näyttelyssä tulisi kävellä. *Officiel katalog* (1876).

ALLMÄNNA FINSKA UTSTÄLLNINGEN 1876.

Plan af Byggnaden.



Annex för Jordbruksredskap.

punktilan luomisesta kävelemällä voidaan hyvin soveltaa myös näyttelyssä kävijään. Tämä ei voinut vain toteuttaa tilaan ennalta valmistettuja reittejä, vaan hän valitsi erilaisista mahdollisuuksista joitakin ja loi uudenlaisia yhdistelmiä ja polkuja. Samalla hän teki tietyistä paikoista liikkuttuja ja näkyviä, kun taas toiset jäivät tyhjiksi ja huomaamattomiksi. Suhteessa kävelijään muotoutuivat myös käsitteet ”täällä” ja ”siellä”, lähellä ja kaukana.⁴⁰ Ohjeistusta kaivanneet näyttelykävijätkin itse asiassa koko ajan loivat omalla olemisellaan ja kävelemisellään näyttelyä. Se ei ollut heistä erillinen tai riippumaton tila.

Katseet

”Kun pääowesta tulemme sisälle, hawaitsemme ensin pää-rakennuksen keskellä kartion-muotoisen koroituksen, jonka siwut ympäriinsä owat koristetut kaswilla ja jonka huipusta wesi juoksee alas. Se on suihkulähde, joka helteisessä ilmassa lewittää suloista wilpeyttä. Tämän ympärille on hywällä kauneuden-aistilla järjestetty koreihin kaappiin ja monenmuotoisille telineille asetettuja teollisuus-tuotteita, jotka ylhäältä kalterilta [lehteriltä] katsojalle tarjoowat mitä miellyttäwimmän näköalan.”⁴¹

Moni kuvasi *Uuden Suomettaren* kirjoittajan tavoin sekä näyttelyn kokonaissommitelmaa, sen yleistä näyttävyyttä että esineiden esille panoa siten kuin katsoja ne hahmottaa. Kuvauksissa mainitaan useasti sekä suihkulähde, joka erikoisuudessaan kaappasi huomion, että lehterit, joilta avautui poikkeuksellinen näkökulma ja mahdollisuus kokonaisvaltaisempaan näkymään ja panoroivaan katseeseen.⁴² Näyttelyarkkitehtuuri mahdollisti jännittäviä perspektiivejä ja laaja-alaisia, vaikuttavia näkymiä. Yleissilmäysten jälkeen katse kuitenkin fokusoitiin yksityiskohtaisesti näyttelyesineisiin.

Näyttelyinstituutio perustuu katseelle tai oikeastaan katseille, sillä katsomisen tapoja oli useita. Näyttelyiden hyödyllisyydestä puhuttaessa korostettiin ja arvostettiin ehkä eniten yksityiskohtiin porautuvaa, tarkaste-

levää ja tutkivaa katsetta, jonka oletettiin olevan objektiivinen ja tieteellinen. Näyttelykävijän oletettiin keskittävän huomionsa katsomiseen ja sen avulla ottavansa haltuun näyttelyn sisältämän tiedon ja opin. Ajan ihanteen mukaisesti sivistyneen ihmisen tuli luodata ympäröivää maailmaa aistilla, jota pidettiin kaikkein hallittavimpana, kehityskelpoisimpana ja siten myös luotettavimpana. Muut, epäluotettaviksi ja jopa häiritseviksi katsotut aistit tuli sen sijaan pitää kurissa. Toisaalta näyttelykuvauksissa nousee esiin usein myös liikkuva, flaneeraava, katse, jolla katsoja pikemminkin keräsi nopeita vaikutelmien virtoja kuin analysoi yksityiskohtia. Tällaiseen katsomiseen, joka oli sukua urbaanille kaupungilla liikkumisen ja näyttäytymisen kulttuurille, liitettiin elämyksellisyys, esteettisyys, jopa nautinnollisuus.⁴³

Katseella arvioiminen aloitettiin jo näyttelypaviljongin ulkopuolella. Helsingin paviljonki sai paljon kiitosta; sitä keuhuttiin suureksi ja komeaksi – jopa niin komeaksi, että ”hywinkin ansaitsisi jäädä seisomaan näyttelyn perästäkin”.⁴⁴ *Hämäläisessä* todettiin, että Kaivopuiston paviljonki oli hieno, vaikka se ei ollutkaan ”kristallipalatsi”. Kirjoittaja huomautti, että puu sopi materiaaliksi mainiosti, ”koska puusta eletäänkin”.⁴⁵ Kirjoittajalla oli mitä ilmeisimmin mielikuva suurten maailmannäyttelyiden paviljonkiarkkitehtuurista, johon hän vertasi Höijerin puista paviljonkia. Kristallipalatsi viittasi

40. Michel de Certeau (1984) *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

41. Suomen yleinen näyttely I. *Uusi Suometar* 7.7.1876.

42. Esim. Utställningen – första anblicken. *Morgonbladet* 3.7.1876; Suomen yleinen näyttely. *Hämäläinen* 24.8.1876; Käynti Helsingissä. *Savonlinna* 28.10.1876.

43. Yleensä katsomisesta ks. Janne Seppänen (2001) *Katseen voima*, Tampere: Vastapaino. Katseesta 1800-luvulla ks. Jonathan Crary (1992) *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity*, Cambridge, Mass. & London: MIT Press; liikkuvasta katseesta ks. Anne Friedberg (1993) *Window shopping. Cinema and the postmodern*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press. Katseen kulttuurista maailmannäyttelyissä ks. Syrjämaa 2007, 71–95.

44. Suomen yleinen näyttely I. *Uusi Suometar* 7.7.1876.

45. Suomen yleinen näyttely. *Hämäläinen* 24.8.1876.

joko nimenomaisesti Lontoon vuoden 1851 näyttelyyn ja maailmaa hämmästyttäneeseen valtaisaan lasi- ja rautarakennukseen tai yleisemmin suurenluokan näyttelyarkkitehtuuriin, sillä Kristallipalatsi sai lukuisia seuraajia.⁴⁶ Itse paviljonkirakennus oli oleellinen osa näyttelykokonaisuutta. Se ei ollut vain tarpeellinen kuori, vaan kiinteä osa näyttelyn kokonaisuutta, speaktaakkelia.

Hämäläisen kirjoittaja tunnisti puupaviljongin ratkaisevan eron moderneina pidettyihin lasiin ja rautaan, vaikka ei lähtenytäkään arvostelemaan tai kritisoimaan helsinkiläistä versiota. Moni muukin kävijä näyttää joko tietoisesti tai tiedostamattaan verranneen paviljonkia kansainväliseen moderniin näyttelyarkkitehtuuriin.⁴⁷ Monessa kuvauksessa korostui näyttelyrakennuksiin yleisesti liitetty ominaisuus: valoisuus. Valoisuus ihasutti kävijöitä uutuudellaan, sillä seinien yläpintojen lisäksi myös osassa kattoa oli ikkunoita. Valoisuuden kerrottiin ylittäneen odotukset ja aiemmat kokemukset.⁴⁸ Yksi kommentaattori totesi, ettei esimerkiksi kuvataidetta koskaan aiemmin ollut esitelty Suomessa niin hyvässä valaistuksessa.⁴⁹ Valoisuus oli tietysti hyvin oleellista katsomiseen tarkoitettussa tilassa, mutta samalla se linkittää Kaivopuiston näyttelykokemuksia kansainväliseen näyttelygenreen ja moderniin lasiarkkitehtuuriin. Helsingin näyttelyn paviljonkia ylistettiin samanlaisista kokemuksista ja rakentamisen taidonnäytteestä kuin suuria kansainvälisiä näyttelykomplekseja. Näyttelystä otetuista valokuvista näkyy, että varsinkin pitkissä, pasaasimaisissa siipiosissa katto on ollut lasilevyistä, mutta sen sijaan pääsalien katto on koostunut suurelta osin puusta ja vain osittain lasilevyistä.⁵⁰ Kiistatta näyttelytila on ollut valoisa, mutta kokonaisuudessaan näyttelypaviljonki tuskin on voinut olla niin valoisa kuin neljännesvuosisata aiemmin Lontoossa. Asiat ovat kuitenkin suhteellisia, eikä valon absoluuttisella määrällä ole niinkään merkitystä. Höijerin paviljongin uutuudenviehätyistä ja suomalaisen yleisön valoisuuden kokemuksesta modernin airueena se ei poista.

Paviljonki ja näyttelyn sisältö linkittyivät monin tavoin yhdeksi, erottamattomaksi

kokonaisuudeksi. Osa näyttelyn arvovaltaa, kiinnostavuutta ja ”viestiä” oli itse rakennus. Maailmannäyttelyissä vakiintuneen muodon ja sisällön yhteen liittäminen oli oleellista sekä koko paviljonkirakennuksen että sen sisustuksen ja esineiden esillepanon osalta:

”Waalean-sinisellä werholla peitetyltä alttarilta kohooa nousewan auringon muotoinen laipio, jonka toiselle puolelle on asetettu suomenkieliset ja toiselle ruotsinkieliset lehdet. Ne nousevat säteinä esisistään, nimittäin vanhimmasta suomen- ja ruotsinkielisestä lehdestä. Tämä laitos, arkkitehti Sjöströmin tekemä, on sangen soma. Vieressä on tilastollinen taulu, joka osoittaa kunkin sanomalehden painoksen kappalemäärää ja antopaikkaa.”⁵¹

Kuvaus sanomalehtiosastosta kiteyttää näyttelyn olemuksesta olennaisimman: muodon ja sisällön, esille asetelun ja esille asetetun erottamattomuuden. Katkelma tuo esille estetisoivan esitystavan merkittävyyden ja osoittaa estetiikan ja sisällön yhteen kietoutumisen. Esillepano ei ollut vain dekoratiivista, vaan samalla se myös selitti ja tuki tulkintaa: sanomalehdistön kehityskertomus osoitettiin visuaalisesti järjestyksellä. Samalla erotettiin kahdeksi toisistaan erillisiksi

46. Lasin merkityksistä ks. Isobel Armstrong (2008) *Victorian Glassworlds. Glass culture and the Imagination 1830–1880*, Oxford: Oxford University Press, 133–166.

47. Kansainvälisen ja kansallisen vertailusta ja niiden vaihtuvista määrittelyistä Helsingin näyttelyssä ks. Taina Syrjämaa (2009) 'Making Difference, Seeking Sameness. Negotiating Finnishness and Foreignness in an Exhibition', teoksessa Anne Folke Henningsen, Leila Koivunen & Taina Syrjämaa (toim.) *Nordic Perspectives on Encountering Foreignness*, Turku: Department of General History, University of Turku, 2009, 27–40.

48. Suomen yleinen näyttely [II]. *Uusi Suometar* 10.7.1876; Suomen yleinen näyttely. *Hämäläinen* 24.8.1876; Käynti Helsingissä. *Savonlinna* 30.9.1876 & 14.10.1876; Yleinen Suomen näyttely 1876. I. *Satakunta* 12.8.1876; Utställningen – första anblicken. *Morgonbladet* 3.7.1876.

49. Från en flyktig promenad inom utställningsområdet. *Borgå-Bladet* 15.7.1876.

50. Charles Riisin valokuvien sarja näyttelystä. Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto.

51. Sanomalehti-näyttely. *Hämäläinen* 24.8.1876; Sanomalehti-näyttely. *Oulun Wiikko-Sanomia* 2.9.1876.



Näyttely tarjosi runsaasti katsottavaa: monenlaisten näyttelyestneiden lisäksi kirjavuutta toivat erilaiset esille asettamisen tavat. Katsojia ihastuttivat erityisesti näyttelytilan valoisuus sekä parvi, josta avautui toisenlainen perspektiivi näyttelyyn. Helsingin kaupunginmuseon kuva-arkisto.



kokonaisuuksiksi eri kieliset lehdet. Asetelman vakuuttavuutta lisäsi viereen asetettu tilastollinen esitys, mikä ajan henkeen sopien korosti mitattavuutta, tarkkuutta ja siten tieteellisyyttä.

Kuvauksissa kiinnitettiin lähes poikkeuksetta huomiota esille asettamisen tapaan: niissä kommentoitiin tiilistä tehtyjä ladelmia, Auran sokeritopista muodostettua pyramidia tai saippuasta rakennettuja asetelmia. Kiitosta sai arkkitehti Frans Sjöström ”kauniista, vankoista ja taiteellisista” hyllyistä ja kaapeista.⁵² Poikkeuksellista kritiikkiä esitti *Satakuntaan* kirjoittanut henkilö, joka pahoitteli, että maanviljelysosasto oli järjestetty syrjäiseen paikkaan ja tavalla, joka ei vetänyt yleisön huomiota puoleensa. Hän epäili syyksi sitä, että sen tuotteet ”ei[vät] ulkomuodollaan loista”. Hän moitti näyttelyn järjestäjiä ”Toimikunta on tässä kohden pitänyt liian tarkasti silmällä näyttelön somaa ulkomuotoa, unohtaen sen päätarkoitusta”.⁵³ Tämä poikkeuksellinen kommentti paljastaa toisenlaisen tulkintakoodin. Kirjoittaja kyseenalaisti esillepanon turhanakaisena spektaakkelinä, joka saattoi jopa johtaa sisällöllisesti merkittävän teeman aliarviointiin. Samalla hän osoitti, ettei hyväksynyt tai ollut omaksunut modernin näyttelyinstituution esittämisen tapaa.

Sama kommentaattori piti myös koneosastoa vaatimattomana: ”Ylipäänsä on koko näyttelö koneista köyhä”. Kirjoittaja pahoitteli sitä, että Suomessa valmistettiin lähinnä tilauksesta, joten konepajojen varastoissa ei ollut esille asetettavaa eikä siten näyttely ”anna täydellistä kuvaa siitä edistyskannasta millä Suomi jo nykyään tässäkin suhteen on.”⁵⁴ Näyttelyihin liittyi hyvin voimakas totaalisuuden ajatus: näyttelyiden odotettiin olevan kattavia läpileikkauksia, olipa kyseessä maailmannäyttely tai kansallinen näyttely. Näyttelyt loivat ensyklopedisuuden illuusiota monipuolisuudellaan, mikä samalla legitimoiti niiden olemassaolon. Valtaosa Helsingin näyttelyn kommentoijista kiinnitti huomiota siihen, mitä oli esillä eikä juuri pohtinut, mitä muuta näyttelyssä mahdollisesti olisi voinut olla, vaikka jotkut saattoivat moittia tiettyjä aloja tai seutuja laiskasta osallistumisesta. Kun

näyttelyn monipuolisuus ei vastannut odotuksia, sai käsitys koko näyttelyn hyödyllisyydestä ja todenmukaisuudesta ja siten sen tarpeellisuudesta kolhuja. Tällainen kriittisyys – tai näyttelygenren kyseenalaistaminen – oli kuitenkin melko harvinaista.

Kuten vierailijat olivat etsineet tukea siihen, miten näyttelyssä pitää käyttäytyä ja kävellä, he etsivät opastusta myös esineiden katsomiseen ja arviointiin. Luettelo opasti esineryhmästä toiseen, mutta tarkempaakin ohjetta kaivattiin katseen kohdistamiseksi ja nähdyn arvottamiseksi. Esineisiin tai vitriineihin kiinnitetyt selitykset olivat tässä mielessä erityisen tärkeitä.⁵⁵ *Satakunnassa* näitä kylttejä kuvattiin tarkasti: ”näyttelöesineihin [on] liitetty pieni, miehenkämmenen suuruinen Suomenmaan kartta, jossa nähdään esineen luettoloa vastaava järjestyksen-numero ja maan molemmilla kielillä omistajan nimi ja kotopaikka, joka on myöskin kartalla merkitty pienellä punaisella ympyrällä.”⁵⁶ Suomenkielisen tiedon vähäisyyttä kuitenkin valitettiin.⁵⁷ Synkimpää kommentteja oli se, miten ruotsinkielisyys esti suomalaisia näkemästä ja ymmärtämästä näyttelyä ja sitä kautta itseään ja maailmaa: ”Pilko pimeä on siis siellä sisässä meille suomalaisille; ruumiin ainoasti näkee, waan se on kuollut – henki kätkeytyy vieläki muukalaisuuden takana”.⁵⁸ Ilman ymmärrettävää ohjetta näki siis vain pinnan, ei sisältöä ja merkityksiä.

Valitus oli paljolti kielipoliittista, mutta se voi kertoa myös hyvin aidosta hämmennyksestä. Miten pitäisi katsoa ja ymmärtää sokeritoppia, kutomakoneita, koululaisten käsitöitä, lasipulloja, tiilipinoja, veturia, Ekmanin maalausta Väinämöisestä ja monia

52. Från en flyktig promenad inom utställningsområdet. *Borgå-Bladet* 12.7.1876.

53. Suomen yleinen näyttelö 1876 III. *Satakunta* 2.9.1876.

54. Suomen yleinen näyttelö 1876 IV. *Satakunta* 9.9.1876.

55. Suomen yleinen näyttelö. *Hämäläinen* 24.8.1876.

56. Suomen yleinen näyttelö. II. *Satakunta* 26.8.1876.

57. Matka Helsingin näyttelyön. *Tapio* 5.8.1876; Suomen yleinen näyttely IX. *Uusi Suometar* 20.9.1876; P. Päiwärinta: Palanen matkakertomuksia. *Oulun Wiikko-Sanomia* 2.12.1876.

58. Matka Helsingin näyttelyön. (Kirje näyttelyssä olevalta maamieheltä). *Tapio* 5.8.1876.

muita esineitä? Julkaistuissa kuvauksissa ollaan hyvin tietoisia siitä, mikä oli näyttelyn agenda: Suomen ja suomalaisten edistyneen ja edistyspotentiaalinen osoittaminen. Kuopion seudulta matkaan lähtenyt kirjoitti yleensä tyyliin, miten hän odotti näkevänsä näyttelyssä ”koko ihanan maan aineelliset ja henkiset riennot ruumistuneena ikäänkun yhdeksi ainoaksi kokonaisuudeksi”.⁵⁹ Samalla tavalla totesi nimimerkki ”Matkustaja” kertoillessaan kesämatkastaan *Savonlinna*-lehdessä: ”Se [näyttely] esittelee kokonaisuudessa, vaan pienennetyssä muodossa Suomenmaan katselian ihailtawaksi”.⁶⁰ Kertomuksissa toistuu vertailu näyttelyn osoittaman ”edistyneen” sekä tuoreessa muistissa olleiden suurten vastoinkäymisten, näkövuosien, välillä: ”Joku vuosi sitte luultiin täällä waan köyhyuden ja kurjuuden majailewan, luultiin tuon epäkiitollisen maan ankarasta työstä känsittyneille käsille antawan ainoasti kaikkein wälttämättömimmät tarpeensa – kuka olisi woinut ajatellakaan mitään jaloa – ja nyt nämä samat kädet owat walmistaneet tuotteita, joita woipi wetää wanhain siwistysmaiden tuotteiden rinnalle.”⁶¹ Katovuosisista oli kulunut alle vuosikymmen, ja nyt näyttelyllä piirrettiin Suomelle paikkaa osana kansainvälistä teollistuvaa ja vaurastuvaa kansakuntien yhteisöä.

Kaiken kaikkiaan uudenlaisen ja moninaisen tavarapaljouden hahmottaminen ei ollut yksinkertainen tehtävä. 1800-luvun tieteellisyteen pyrkinyt esittämistapa perustui luokitteluun ja tyyppillisen esittämiseen. Jäsentämällä ja esille asettamalla tuotettiin uutta tietoa. Barbara Kirshenblatt-Gimblett onkin todennut, että esineistä tuli merkityksellisempiä vitriiniin katsottaviksi asetettuina kuin ne olivat muutoin. Näyttelyesine ei ollut vain yksittäinen tavara, vaan se konkretisoi ja teki näkyväksi abstrakteja ilmiöitä. Esineen luokittelu ja sille annettu seliteteksti olivat tässä merkityksellistämisen prosessissa vähintään yhtä tärkeitä kuin esine itse.⁶² Näyttelyn tulkitseminen vaati katsojalta taitoa osata kiinnittää katseensa näyttelypaviljongissa esineisiin ”oikealla” tavalla eli liittäen näyttelyesineet laajempiin yhteyksiin. Se edellytti ajan poliittisen, taloudellisen ja kulttuurisen dis-

kurssin tuntemusta ainakin jossain määrin, mutta myös näyttelytilassa olleiden vihjeiden havaitsemista.

Toinen katsomista ja tulkitsemista helpottava – ja samalla ohjaava – merkki olivat palkinnot. Esimerkiksi *Tapion* kirjoittaja totesi suoraan, että ”palkinto-liput” kertovat esineiden arvon.⁶³ Juryn valinnat siis ohjasivat näyttelykävijöiden arviointia. Joissakin tapauksissa myös esineiden myyntihintoihin saatettiin vedota laatukriteerinä. Monissa kertomuksissa pyrittiin tavoittamaan ”tieteellinen”, objektiivinen sävy, mikä johti mittojen ja määrien toistamiseen suoraan luettelosta.⁶⁴ Arvioinnin tekeminen oli siten ulkoistettu asiantuntijoiksi katsotuille auktoriteeteille. Moni myös suoraan toi ilmi oman epävarmuutensa tai ainakin halusi esiintyä nöyränä lukijoiden edessä ja vakuutteli tietämättömyyttään ja kyvyttömyyttään arvioida. Siitä huolimatta tekstit myös vilisivät kannanottoja: mitkä esineet valittiin maininnan arvoisiksi, kuinka paljon tilaa niille omistettiin tekstissä ja minkälaisia attribuutteja niille annettiin. Kirjoittajien kyky ilmaista näkemyksiään vaihteli suuresti monipuolisista kuvauksista luettelomaisiin esityksiin, joissa persoonallisin arvio oli ”soma” tai ”sievä”. Ainoa selitys ei välttämättä ollut tottumattomuus tai heikkous kirjoittajana, vaan vaikeus löytää paviljongin vitriini- ja esinerunsaudesta kiinnostavia ja arvioida nähtyä. Tilanne todellakin oli uusi: näyttelygenre loi asetelman, jossa katsojan oletettiin tekevän arvioita moninaisista esineistä ja teemoista, jotka kaikki eivät mitenkään voineet olla hänelle kovin tuttuja. Aikalaisten silmissä näyttelypaviljongin on täytynyt näyttää runsaudensarvelta, jossa luettelo turvanaankaan ei ole ollut helpo hahmottaa jäsennyksiä ja merkityksiä.

59. Matka Helsingin näyttelyön. (Kirje näyttelyssä olevalta maamieheltä). *Tapio* 5.8.1876.

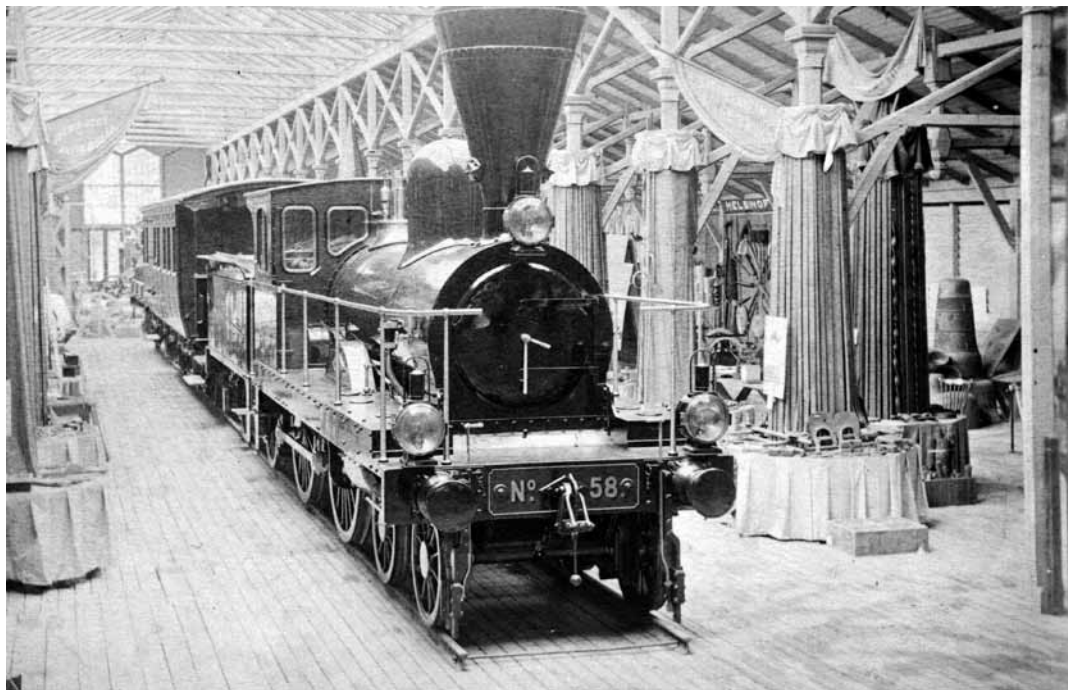
60. Kesä-matkoilta. *Savonlinna* 18.11.1876.

61. Kuopiosta. *Tapio* 26.8.1876. Ks. myös Från en flyktig promenad inom utställningsområdet. *Borgå-Bladet* 12.7.1876 & 15.7.1876.

62. Kirshenblatt-Gimblett (1991) 386–443. Ks. myös Bennett (1995), 36–42, 213.

63. Kuopiosta. *Tapio* 26.8.1876.

64. Esim. Yleinen Suomen maanviljelyskokous. *Uusi Suometar* 1.9.1876.



Suomessa valmistettu veturi oli esillä näyttelyssä. Museovirasto / Charles Riis.

Huomion kaappasivat helposti liikkuvat ja käyvät laitteet, jotka erottuivat vitriinien hiljaisesta massasta. Näyttelyissä havainnollistettiin joidenkin laitteiden toimintaa tai tiettyjä teemoja. Varsinkin käyvät koneet ja työnäytökset olivat vetonauloja: ”Erinomat-
tain oli aina paljon wäkeä erään kangastuolin ympärillä, minkä Tampereen liinatehdas oli sinne lähettänyt ja jota miespuolinen kankuri käytti, kutoen senttikangasta ja kuwaten siihen koko näyttelyhuoneen.”⁶⁵ Näyttelyiden sivistykselliseen eetokseen voisi ajatella kuuluvan havainnollistamisen opetuksellisuuden takia. Toisaalta tässä esimerkissä – jonka monet lehdet toistivat – ei korostunut ainoastaan työesitys vaan yleisön huomiota houkuteltiin kutomalla kangasta, johon piirtyi näyttelypaviljonki. Tämä oli askel, tosin ehkä pieni sellainen, kohti viihteellistymistä. Näyttelyihin liittyi alusta pitäen speaktaakkelimaisuus ja elämyksellisyys, jolla katsojia houkuteltiin ja viihdytettiin. Vaikka ajan diskurssissa tieteellisyys ja hyödyllisyys esitettiin vastakohtina pinnallisille huvituksille, on näyttelyissä havaittavissa asteittainen viihteellistyminen.⁶⁶ Ber-

nard Lightman, joka on tutkinut luonnontieteellisen tiedon kaupallista ja viihteellistä esittämistä 1800-luvun Isossa-Britanniassa, on pyrkinytkin murtamaan sivistävyyden ja huvittelun vastakkainasettelua.⁶⁷

Jo näyttelyiden speaktaakkelimainen olemus ja mahdollisimman suurten tai ennätysellisten esineiden ja laitteiden esittely oli osoitus pyrkimyksestä luoda elämyksiä ja viihdyttää. Helsingissä viihdettä oli kaiken kaikkiaan tarjolla niukasti, mutta yleisöä kyllä houkuteltiin musiikilla.⁶⁸ Varsinai-

65. Suomen yleinen näyttely V. *Uusi Suometar* 18.8.1876; Kuopiosta. *Tapio* 26.8.1876; Suomen yleinen näyttely. *Hämäläinen* 14.9.1876.

66. Syrjämaa (2007) 150–164. Speaktaakkelimaisesta tavarantoiminnan esittämisestä ks. Kevin Hetherington (2007) *Capitalism's Eye. Cultural Spaces of the Commodity*, New York & London: Routledge.

67. Bernard Lightman (2007) *Victorian Popularizers of Science. Designing Nature for New Audiences*, Chicago & London: The University of Chicago Press; Aileen Fyfe & Bernard Lightman (eds.) (2007) *Science in the Marketplace. Nineteenth-Century Sites and Experiences*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

68. Toimikunta: 1876 vuoden Näyttely. *Satakunta* 8.7.1876 ja Toimikunta: 1876 vuoden näyttely. *Uusi*

sen näyttelyn puolellakin oli erityisiä veto-
nauvoja. Sellainen oli ainakin Suomessa
valmistettu veturi, joka täytti erinomaisesti
näyttelygenren suuruuden ja erityisyyden
tavoittelun. Jo veturin kuljettaminen näytte-
lypaikalle ylitti uutiskynnyksen.⁶⁹ Toinen
kävijöitä kiehtonut kohde oli etnografinen
näyttely. Erityistä ihastusta herättivät kipsi-
nuket, ”niin elävän ihmisen näköisiä, että
niiltä odotti puhetta”. Osastolla ei tarvinnut
siis katsella vain yksittäisiä esineitä vaan
eloisasti lavastettuja tupakokonaisuuksia,
joihin oli liitetty myös tarina.⁷⁰

Tuhansien näyttelyesineiden huolellinen,
järjestelmällinen ja yksityiskohtainen katso-
minen tuskin oli mahdollista. Sen sijaan,
että vierailija olisi uskollisesti kiertänyt vitri-
iniiltä toiselle ja antanut katseensa porau-
tua esineisiin toinen toisensa jälkeen, katse
kiinnittyi helposti erityiseen ja erilaiseen.
Vaikka näyttelyiden järjestäjät mielellään
korostivat tapahtumien vakavahenkisyyttä
ja eroa vihteeseen, oli kaikille näyttelyille
ominaista jonkin asteinen viihdyttäminen.
Luonnollisesti myös kaupungilla oli muuta
ohjelmaa tarjolla kuten teatteria ja ooppe-
raa, ja sirkuksen saapumisestakin puhuttiin.

Eletty tila

Näyttelypaviljonki oli eletty tila, jossa fyysinen ja kuviteltu (real-and-imagined) kie-
toutuivat erottamattomasti toisiinsa. Se oli
– Pauli Tapani Karjalaisen kolmijakoa so-
veltaen – fyysinen, kulttuurinen ja koettu
tila. Näyttelyllä oli materiaalinen olemassa-
olonsa niin rakennuksena kuin esille ase-
tettujen esineiden kokonaisuutena. Tämä
oli sidoksissa ajan kulttuurisiin käsityksiin
tiedosta, sivistyksestä, edistyksestä, talou-
desta, taiteesta, kansainvälisyydestä ja kan-
sakunnasta. Näyttelyvieraiden kuvauksissa
näkyi kokemuksellisuus ja tilan muovaami-
nen. Kuvauksissa on paljon samankaltai-
suutta, sillä kävijöitä yhdistivät monet kult-
tuuriset arvostukset ja käytännöt. Toisaalta
kuvauksissa on myös eroja, erilaisia arvioi-
ta, painotuksia ja tulkintoja, mikä kertoo
yksilöllisestä ja aktiivisesta tilan luomisesta.

Kaivopuiston näyttelypaviljongissa suo-
malainen kävijäkunta harjoitteli uudenvai-
kuisessa julkisessa tilassa toimimista. Näytte-

lyllä oli selväpiirteiset ajalliset ja alueelliset
rajat. Se oli julkinen paikka, joka oli peri-
aatteessa avoinna kaikille, mutta vain tiet-
ynä kellonaikana ja tietyin ehdoin. Ku-
vauksissa näkyy sekä jännittyneisyys että
innostuneisuus. Moni vierailija kaipasi oh-
jeistusta, miten ottaa tila haltuunsa hyväksi
katsotulla ja asiallisella tavalla. Toisaalta
monesta kuvauksesta myös ilmenee, että
heillä oli tilan suhteen ennakkokäsityksiä ja
-odotuksia, vaikka ei välttämättä omakohtai-
sia kokemuksia vastaavasta. Näyttelyjär-
jestäjillä ei ollut valtaa luoda valmista tilaa,
jonka kävijät olisivat passiivisesti omaku-
sineet. Päinvastoin kuvauksista löytyy Michel
de Certeau’n laajan toimijuuden, jatkuvan
arkisen luovuuden,⁷¹ hengessä uuteen tilaan
tutustumisen moninaisia aktiivisia prosesseja.
Niissä korostuu kävijöiden toimijuus,
liikkumisen ja katsomisen omakohtainen
harjoittelu. Vierailijat pyrkivät oppimaan
uusia käytöskoodeja ja muuntamaan tilallisia
käytäntöjään, mutta samalla he tekivät
tilaa omakseen.

Modernin etsintä, edistys ja vertailu oli-
vat ajan trendejä, jotka tekivät näyttelyistä
merkityksellisiä ja joita näyttelyt edelleen
vahvistivat. Näyttelypaviljonki oli tilana uu-
denlainen, vieras, mutta toivottu ja kaivattu,
sillä se liitettiin kansainväliseen toimintata-
paan ja -kykyyn. Esimerkiksi *Hämäläisessä*
todettiin ykskantaan, että ”on melkein jo-
kaisessa sivistyneessä valtakunnassa pidet-
ty tällainen näyttely.”⁷² *Uudessa Suomet-
taressa* vakuuteltiin puolestaan, että Helsin-
gin näyttely ”kyllä wetää wertoja niille näyt-
telyille, joita on saatu nähdä muualla maail-

Suometar 10.7.1876. Vrt. Suomen yleinen näyttely I. *Uusi Suometar* 10.7.1876.

69. Suomen yleinen näyttely [III]. *Uusi Suometar* 10.7.1876; Från en flyktig promenad inom utställningsområdet. *Borgå-Bladet* 15.7.1876. Ks. myös Käynti Helsingissä. *Savonlinna* 11.11.1876.

70. Suomen yleinen näyttely. *Hämäläinen* 14.9.1876. Ks. myös Allmänna Finska utställningen. *Åbo Underättelser* 5.7.1876; Från en flyktig promenad inom utställningsområdet. *Borgå-Bladet* 15.7.1876; Suomen yleinen näyttely 1876 V. *Satakunta* 23.9.1876.

71. de Certeau (1984).

72. Suomen yleinen näyttely. *Hämäläinen* 24.8.1876.

massa, vaikka se tietysti laajuutensa puolesta on niitä pienempi.”⁷³

Näyttelygenreen kuuluu materiaallinen katoavaisuus, mutta näyttelypaviljongin lyhytikäisyys kääntyi positiiviseksi erityisyydeksi ja ihmeellisyydeksi. Lyhyt kesto osoitautui muutoinkin vain näennäiseksi, sillä näyttelyiden ketjun kautta syntyi jatkuvuutta. Samalla tavoin jatkuvuutta löytyi suhteessa muihin uusiin urbaaneihin julkisiin,

katsomiseen ja esittämiseen keskittyviin tiloihin: näyttelyt eivät olleet erillisiä, vaan niillä oli yhteys muotoutuvaan museolaitokseen ja kaupallisiin tiloihin. Siten näyttelykokemukset ja -käytännöt kantoivat pitemmälle kuin vain seuraavaan näyttelyyn. ■

73. Suomen yleinen näyttely I. *Uusi Suometar* 7.7.1876.