

"MISSÄ SUOMEN SIELU ON ASUVA" - Suomi maailmannäyttelyissä viime vuosisadan lopulla

Kerstin Smeds

[...] Kansakunnalla, joka erityisenä kansakuntana tahtoo toisten rinnalle kohota....on näet myös velvollisuutensa muihin kansakuntiin nähden. Meidän on otettava tarkempi selko siitä, mitä he vanhemman sivistyksen pohjalla ja yhteisen sivistämishalun johdattamina ovat tehneet ja meidän on aina valppaasti heidän edistystensä ja pyrkimuksiensä seurattava niin aineellisella kuin aatteellisella alalla [...] Ulkomaailmasta on meidän opittava ja ennakkoluottomasti omaksuttava se, mikä meidän luonteellemme soveltuu; mutta omalle pohjalle on aina rakennettava.

[...] Vapaasti, itsetietoisesti ja täydellä luottamuksella voimme me suomalaiset pitää ikkunat auki suureen maailmaan, sillä ei meitä enää tuontiliike voi masentaa eikä vahingoittaa, siksi varmassa turvassa ovat kansallisuushengen taimet meillä saaneet varttua. Vilkas vuorovaikutus Euroopan kanssa on kaikilla aloilla meille välttämätön, jotta liialliselta itsekylläisyydeltä itsemme varjelemme ja jotta tervettä kehityksen tietä jatkamme [...].

Nämä sanat joku voisi erehtyä luulemaan esimerkiksi Mauno Koiviston lausumiksi, Suomen EU-keskustelun käydessä kiihkeimmillään muutama vuosi sitten. Mutta ei. Ne lausui Eino Leino ja hänen veljensä Kasimir, julkaisemassaan lyhytikäsessä lehdessä *Nykyaika* 99 vuotta sitten.

Leinon veljesten kehoitus avata ikkunoita Eurooppaan oli kuitenkin juuri tuohon aikaan melko turha, koska viime vuosisadan vaihteessa Suomi oli kansainvälisempi kuin koskaan sitä ennen tai sen jälkeen.

Vuonna 1900 Suomen sisäinen kehitys ja kansainväliset suhteet olivat sellaisia, että voidaan puhua melkein megalomaanisesta itsetunnosta, jollaista ei myöskään sen koommin ole nähty, mahdollisesti talvisotaa lukuunottamatta. Eikä kyse ollut vain kansallisesta, poliittisesta itsetunnosta ja palavasta itsemääräämishalusta, vaan myös ja erityisesti *kulttuurisesta* itsetunnosta ja ylpeydestä. Oltiin sitä mieltä että Suomella todella oli jotakin, mitä maailmalle näyttää!

Kaikki tämä heijastui Suomen esiintymisessä Pariisin maailmannäyttelyssä vuonna 1900, ja siksi vain tämä näyttely onkin jäänyt historiankirjoihimme. Mutta vuoden 1900 näyttely oli pitkän kehityksen huipentuma. Vaikka Suomessa tunnetaan lähinnä tämä yksi ainoa maailmannäyttely, niitä oli 1851–1900 välisenä aikana kaikkiaan yksitoista. Ja jos siihen vielä laskee kaikki ne lukemattomat teollisuusnäyttelyt joita lähes joka vuosi järjestettiin jossain Euroopan kaupungissa, niin voi vain todeta että viime vuosisadan loppu oli todellista näyttelyjen kulta-aikaa. Tämä johtui tietysti siitä, että 1800-luku oli teollistumisen ja keksintöjen vuosisata, ja siitä, että kommunikaatiovälineiden kehitys ei vielä pysynyt perässä. Suuret näyttelyt olivat ainoat foorumit missä koko Euroopan ja sittemmin myös Amerikan tekniset ja taloudelliset, mutta myös ja varsinkin taideteolliset innovaatiot saatettiin yleiseen tietoisuuteen.

Siellä luotiin kauppasuhteita, sieltä sai oppia ja ideoita, sieltä varustettiin keksintöjä ja tyylisuuntia kulutustavaroiden ja raskaankin teollisuuden tuotantoon. Suuren teollisuusnäyttelyjen merkitys juuri taloudellis-tekniikan tietämyksen ja innovaatioiden – kuten myös poliittisten ja taloudellisten "juorujen" levittämiseksi oli siis tähän aikaan hyvin keskeinen. Koko teollistuneen ja teollistuvan länsimaailman oli vallannut "näyttelykuume".

Suomikin otti osaa lähes kaikkiin viime vuosisadan lopun näyttelyihin. Osallistuminen maailmannäyttelyihin oli alunperin, ja oikeastaan koko tämän periodin, liberaalien ruotsinkielisten teollisuuspiirien projekti. Asiasta keskusteltiin ja omia näyttelyjä haluttiin järjestää jo 1840-luvulla, mutta Suomen teollisuus – Topeliuksen sanoin – oli silloin vielä "paleleva lapsi kapaloissaan". Osallistumishalu oli kuitenkin kova Suomessa, ja niin sinne mentiinkin, aluksi (1851 ja 1862 Lontooseen) vain kynttilöillä, päreillä, siemenillä ja muutamalla rullalla puuvillakangasta.

Suomelle näyttelyt olivat kuitenkin tärkeitä paitsi taloudellisen kehityksen, myös taideteollisuuden kehittämisen kannalta. Vaikka Suomesta ei 1870-luvun loppuun asti osallistunutkaan kuin kourallinen näytteillepanijoita, näyttelyihin lähetettiin aina Senaatin kustannuksella joukko käsityöläisiä, taiteilijoita ja insinöörejä oppia hakemaan. Suomen taideteollisuusmuseokin sai alkunsa Wienin vuoden 1873 maailmannäyttelystä ostetuilla sadoilla esineillä!

Tärkeitä näyttelyt olivat Suomelle myös polyteknisen koulutuksen kehittämisen kannalta, mutta samalla koko koululaitoksen kehittämiseksi. Näyttelyistä saatiin myös ideoita mm. vakuutuslaitoste, patenttioikeuksien, työläisten asuinolojen ym. kehittämiseen.

Millä eväin näyttelyihin

Jo 1860-luvulla – Tukholman suuren teollisuusnäyttelyn yhteydessä – Suomessa keskusteltiin siitä millä eväin Suomen pitäisi osallistua näyttelyyn. Vuoden 1866 Tukholman näyttely oli Skandinaavinen, ja tämä herätti vastustusta suomenmielissä piireissä. Oltiin sitä mieltä, ettei Suomella ollut Tukholmaan asiaa koska eiväthän suomalaiset kuuluneet tähän "kulttuurisfääriin"! Tähän ruotsinkieliset liberaalit *Helsingfors Dagbladissa* vastasivat vihaisesti että Suomi on kuulunut Ruotsiin 600 vuoden ajan, ja ellemme kuulu länteen, niin emme minnekään!

Ongelma oli siinä, että ruotsinkieliset liberaalit halusivat esitellä Suomen mahdollisimman modernina, länsimaisena teollisuusvaltiona, ja korostivat erityisesti Suomen poliittista autonomiaa. Suomenmielisille oli paljon tärkeämpää esitellä suomalaista kansallista kulttuuria tuhatvuotiseen juurineen, läntisestä perinnöstä vapaana! Mutta samalla fennomaaneille oli hyvin tärkeää esittää Suomi sivistyneenä maana, kumotakseen 1870-luvun eurooppalaisten rotuoppien mukaiset käsitykset suomalaisista "lyhytkalloisena, valtion rakentamiseen kykenemättömänä" kansana. Tämä kahtiajako toisaalta poliittiseen ja toisaalta etnografis-kulttuuriseen identiteettiin perustuu täysin eri käsityksiin siitä mikä on kansakunta.

Euroopan historiallisessa nationalismikeskustelussa on koko käsitteen syntyajosta lähtien tehty tärkeä distinktio "poliittisen" nationalismiin ja "kulttuurisen/orgaanisen" nationalismiin välillä. Ranskassa ja Englannissa oli tavallista jo 1700-luvun lopulla ymmärtää "kansakunta" poliittiseksi ja alueelliseksi yksiköksi – mille pohjalle myös Ernest Renan rakensi kansallisuustulkintansa. Saksassa ja Itäeuroopassa taas Herderin ja Fichten vaikutuksesta painotettiin kieltä ja etnografisia asioita kansakuntaa yhdistävinä tekijöinä. Pohjoismaissa on viime vuosisadalla viljelty lähinnä tätä kulttuuris/orgaanista käsitettä eli sitä kansankulttuurisia erityispiirteitä, joskin esimerkiksi Skandinavismin viime vuosisadan alkupuolella oli selvästi "poliittista" nationalismia joka meni yli rajojen. "Poliittinen" nationalismi oli maksanut valistuksen ajan aatteet yksilön vapaudesta, liberalismista ja kosmopoliittisista, kun taas "orgaaninen/kulttuurinen" nationalismi yleensä vastusti taloudellista liberalismia ja ulkopuolisia vaikutteita. Suomessa nämä eri näkökannat osuivat melko puhtaina toinen liberaalien ja toinen fennomaanien maailmankuvaan, ja heijastui myös näiden käsityksiin Suomen osanottoon maailmannäyttelyihin.

Vastahakoiset fennomaanit

Suomen osallistuminen maailmannäyttelyihin oli siis ruotsinkielisten liberaalien projekti. He halusivat nostaa Suomen talouselämän, ja koko Suomen, takapajulasta maailmankartalle. Heille oli tärkeintä korostaa Suomen autonomista asemaa Venäjän valtakunnassa. Vuosisadan loppua kohden sitä korostettiin niin, että Suomesta annettiin kuva lähes itsenäisenä kansakuntana.

Fennomaanit tulivat hieman vastahakoisesti perässä – "hätänä", niinkuin Yrjö-Koskinen asian ilmaisi Pariisin näyttelyn yhteydessä 1889. Erityisesti silloin fennomaanit olivat aktiivisia, kun nähtiin mahdollisuus esittää Suomen omaperäistä, omasta mielestään korkeatasoista

ja luovaa, Euroopan kansoista *eroavaa* kulttuuria. Varsinkin sellaista suomalaista kulttuuria, joka oli olemassa *ennen* ruotsalaista aikaa.

Tämä tapahtui esimerkiksi Pariisissa 1878, juuri rotuoppien riehussa kuumimmillaan Euroopassa. Suomalaiset kulttuuripiirit, professori J. R. Apelin etunensä, esittivät siellä kaikkea mahdollista suomalaisesta korkeatasoisesta koulujärjestelmästä kallonmuotoihin ja rautakauden solkiin sekä tetrografisiin pirtti-inteiriöireihin. Nämä olivat peräisin Ylioppilaiden etnografisista kokoelmista, jotka olivat olleet esillä jo vuoden 1876 Helsingin ensimmäisessä yleisessä teollisuusnäyttelyssä. Tuo vuoden 1878 Pariisin näyttely oli kuitenkin myös Suomen teollisuuden kannalta merkittävä askel eteenpäin. Tähän näyttelyyn osallistui noin 120 näyttellepanijaa Suomesta, kolme kertaa enemmän kuin Wienissä viisi vuotta aikaisemmin. Tässä näyttelyssä mm Arabian posliinitehdas laski perustan tulevalle viennilleen. Silti Suomen luvut eivät ole häikäiseviä, varsinkaan jos vertaa Ruotsiin. Ruotsista jo Wienin näyttelyyn osallistui yli tuhat yrittäjää.

Pariisi 1889

Pariisin näyttely 1889 oli Suomen kannalta monessa suhteessa hyvin erikoinen ja merkittävä. Koska näyttely oli samalla vallankumousjuhla, monet monarkit, Venäjän keisari mukaanlukien, kieltäytyivät osallistumasta virallisesti juhlaan. Mutta alamaisille annettiin vapaat kädet itse järjestää osallistumisensa. Suomen teollisuusmiehet näkivät tilaisuutensa tullen: jo 1860-luvulta lähtien he olivat aina vaatineet – mutta eivät saaneet – Suomelle omaa erillistä osastoa näyttelyssä. Nyt tämä onnistui, koska virallista valvontaa ei ollut. Suomalaiset keräsivät kansalaisilta rahaa, ja rakensivat ensimmäisen kerran oman paviljonkinsa kaukana Venäjän osastoista.

Tässä näyttelyssä kulttuurikiista fennomaanien ja ruotsinkielisten liberaalien välillä kärjistyi. Koko 1880-luvun lopun – keskustelun Suomen ns "valtiopoliittisesta" asemasta käydessään kuumana – fennomaanit olivat harjoittaneet myöntyvyysspolitiikkaa, ja he pitivät Suomen teollisuusmiesten projektia Pariisissa liian omavaltaisena ja poliittisesti vaarallisena. Venäjän panslavistiset piirit leimasivatkin Suomen paviljongin separatistiseksi yritykseksi.

Mutta mikään ei nyt pysäyttänyt liberaaleja teollisuuspiirejä. Taloudellisten motiivien ohellahan heidän päämääränsä maailmannäyttelyssä oli aina ollut esittää Suomi ikäänkuin itsenäisenä valtiona – heille koko kansallinen itsetunto riippui tästä. Jo 1871, Wienin näyttelyn alla, estetiikan professori Carl Gustaf Estlander oli lausunut:

Ega vi en sjelfkänsla, så låt oss vara med bland de andra nationerna, ega vi den icke, så låtom oss för Guds skull tala mindre om våra nationella sträfvanden.

Nyt vihdoin, heidän mielestään, Suomi oli noussut kansakuntana muiden kansakuntien joukkoon.

Teollisuus oli kuitenkin Suomen paviljongissa pääasia. Samalla perustuslailliset näkökannat olivat hyvin vahvasti esillä. Lopulta kävi kuitenkin niin, että *eksoottinen Suomi* vei voiton: Suomen Matkailijayhdistyksen suuri "tablå" voitti suurimman palkinnon, Grand Prixin.

Vuoden 1889 näyttelyä on monelta kannalta hyvin mielenkiintoista verrata yksitoista vuotta myöhemmin pidettyyn näyttelyyn – eikä vain Suomen kannalta.

Vuoden 1889 maailmannäyttely oli tavallaan koko 1800-luvun vallinneen tulevaisuudenoitimuksen ja utopististen aatteiden kulminaatio ja päätepiste. Silloin vielä elettiin "insinööritaidon" humiassa. Eiffeltorni oli rakennettu ihanaksi positivistiseksi symboliksi voittamattomasta ihmisestä, joka tähtäsi rauhan, teräksen ja höyryvoiman hallitsemiaan tulevaisuuteen.

Pariisi 1900

Vuonna 1900 kaikki tämä oli romahtanut. Utopistiset haaveet teollisuuden kyvystä yhdistää kansakunnat ja kansat rauhisaan yhteiseloön kauniiden teräskaarien alle eivät olleet toteutuneet. Ihanneyhteiskunta, missä sosiaalinen kurjuus olisi poistettu, ei ollut enää näköpiirissä.

Eiffeltornin sijasta esiteltiin Pariisissa 1900 modernin symbolina *La Parisienne*, tämä silkkiin ja samettiin pukeutunut kurvikas naisyhdytys, jonka tehtävänä oli nyt viedä kulttuuria eteenpäin. Samalla hän edusti porvarillisen *kodin* valtiotarta. Ja häntä avustamassa eivät suinkaan olleet hikiset kaivostyöläiset, vaan maailman käsityöläiset, valmiina sisustamaan ja koristamaan maailman kodit. Maailma käänsi katseensa universumista sisänpäin, yhteiskunnallisella tasolla kansallisiin arvoihin, ja yksilötasolla omaan kotiin.

Suomen kodin rinnalla kalpenevat ei vain lähimmät naapurit, vaan useimmat muutkin rakennukset jotka tungeksivat tässä vieraskaupungissa, kalpenevat sen ylevän ja syvästi runollisen taiteilijasielun edessä, joka on luonut tämän suomalaisen kodin, keskellä ylpeitä ja suurisanaisia valtioita.

Näin kirjoitti Ruotsissa ilmestynyt *Aftonbladet* Pariisin vuoden 1900 näyttelyn avajaisten aikaan. Ajatus paviljongista kansakunnan "kotina" ei ollut näinä aikoina mikään ihmetuksen aihe, vaan kuului sen ajan ajattelutapaan. Vuosisadanvaihteen organisiimi-ajattelun mukaisesti kansakuntaa pidettiin elävänä organismina, joka tietenkin tarvitsi kodin, ja jolla myös oli oma kansallinen sielunsa. Albert Edelfelt, joka vuonna 1900 toimi Suomen taidekomissaarina Pariisissa, meni vielä pidemmälle. Paviljongin kiihkeänä rakentamisaikana hän ylisti sitä "*temppeleinä, missä Suomen sielu on asuva*". Näyttelyesineet, eli kaikki se mitä paviljonkiin sijoitettiin, muodostivat sitten tämän kodin sisustuksen, ne olivat organismin lihaa ja verta.

Ja tälle kaikelle annettiin hyvin taiteellinen muoto: "Die Finnen sind das einzige Volk, dessen Haus einen vollständigen Eindruck des nationalen Lebens in kunstlicher Form giebt", sanoivat myös saksalaiset.

Taiteilijat kulttuurikehityksen kärjessä

Suomen näyttelyihin osallistumisen taustavaikuttimissa voidaan siis havaita siirtymistä taloudelliselta ja kaupalliselta pohjalta yhä enemmän perustuslaillisiin (1889) ja kansallis-eksoottisiin motiiveihin. Nämä "perustuslailliset" ja "kansallis-eksoottiset" aspektit nivoutuvat yhä enemmän yhteen vuoteen 1900 mennessä.

Jos vuoden 1889 näyttelyä voidaan luonnehtia "taloudellis-separatistiseksi poikkeukseksi" näyttelyjen suuressa linjassa, vuoden 1900 maailmannäyttelyn Suomen osastoa voidaan surutta kutsua "kansallisromanttiseksi kodinrakentamiseksi". Ja kansallisromantiikka: se oli sitä että isänmaan "sielulle" luotiin taiteellinen muoto. Millään muulla tavoin ei tätä "sielua" katsottu voivan esittää.

Suomalainen kansallisromantiikka oli osa vuosisadan lopun suurta kansainvälistä symbolistista liikettä, jonka juuret olivat osittain jo 1860-luvun Englannissa, osittain Ranskassa, missä muutoksen merkit olivat havaittavissa jo vuoden 1889 näyttelyssä. 1890-luvun alussa realismi alkoi olla passé. Pohjoismaalaiset taiteilijat palasivat kotimaihinsa ja ryhtyivät suurella paatoksella tutkimaan uudenlaisen kansallisen taiteen mahdollisuuksia. Ajatus lähti siitä että "kansakunnan taide on oltava maan luonnon näköistä", kuten ruotsalainen taiteilija Richard Berg sanoi. Taiteen ja arkkitehtuurin on pystyttävä vangitsemaan kansakunnan "luonto" eli sielu. Tämä osoittautui mahdolliseksi vain symbolistisin keinoin.

Tähän liittyi hyvin keskeisesti myös kokonaisvaltaisuuden ajatus. William Morrisiin nojautuen julistettiin ettei riitä, että taiteilija maalaa kauniita tauluja, vaan pyrkimyksen kauneuteen pitää kattaa kaikki elinympäristössämme, pienistä käyttöesineistä suuriin rakennuksiin.

Suomalaiset löysivät Karjalan, minkä vanhasta rakennuskulttuurista ja tekstiilimalleista noukittiin kaikki se, minkä katsottiin kelpaavan kansallisen kokonaistyylin rakennuspuiksi. Samalla suomalaiset kulttuuripiirit olivat tähän aikaan tavattoman kansainvälisesti

suuntautuneita – jopa enemmän kuin muut Pohjoismaat – ja omaksuivat helposti ne tyylivirtaukset jotka siihen aikaan olivat muodissa – kuten arts- & crafts Englannissa. Suomalaiset loivat tästä kaikesta oman "keitoksensa", jonka parhaimmat hedelmät tarjottiin maailman nähtäväksi Pariisissa 1900.

Taiteilijat asettivat itsensä kulttuurikehityksen kärkeen. He rakensivat erämaahuilansa malliksi tulevaisuuden kodille, ja sisustivat ne usein itse. Näin teki mm. Axel Gallén, sittemmin Gallen-Kallela. 1890-luvun puolessavälissä Gallén ryhtyi esittämään Suomen todellista sielua, *Kalevalaa*, kuvissa. Vuosisadan loppua kohden hän oli jo vakinnuttanut asemansa Suomen kansallistaiteilijana.

Kun arkkitehtitrio Herman Gesellius, Armas Lindgren ja Eliel Saarinen vuonna 1898 oli voittanut Suomen paviljongin arkkitehtikilpailun ja etsittiin henkilöä sen sisätilojen koristajaksi, Gallén oli lähes itsestäänselvä valinta. Hän sai myös tehtäväkseen luoda Iris-tehtaalle kokonainen interiööri "uuteen suomalaiseen tyyliin". 1890-luvulla oltiin *Suomen Käsityön Ystävien* toimesta jo turhaan kilpailujen avulla etsitty uutta "suomalaista tyyliä" taideteollisuudessa. Tehtävä oli vaikea, koska lopputulokseen oli aina sotkeentunut vanhaa "skandinaavista" tai "englantilaisista" tyyliä. Gallénista odotettiin nyt pelastajaa.

Gallénin lisäksi Pariisin Suomen paviljongia oli suunnittelemassa, rakentamassa ja koristelemassa Suomen arkkitehti- ja taiteilijakaartin ehdoton parhaimmisto. Paviljongin nuorten suunnittelijoiden lisäksi paviljongissa työskenteli, tai sinne jotakin suunnitteli, ainakin seuraavat taiteilijat ja arkkitehdit: Axel Gallén (-Kallela), Mary Gallén, Lars Sonck, Emil Wikström, A.W. Finch, Louis Sparre, Verner Thomé, (Gustaf Nyström), Albert Edelfelt, Väinö Blomstedt, Magnus Enckell, Pekka Halonen, Venny Soldan-Brofeldt, F. Maexmontan, Albert Gebhard, Juho Rissanen, Hjalmar Munsterhjelm, Emil Halonen, Carl Bengts, Hanna Rönnberg.

Roihuva patrioottinen liekki rinnoissa nämä taiteilijat loivat Suomelle "kodin" joka ylitti kaikki odotukset. Paviljongi oli kokonaisvaltaisuuden oppien mukaisesti rakennettu; sen pienimmätkin yksityiskohtat sulautuivat yhteen sekä koko rakennuksen että näyttelytriiniin ja muun sisustuksen kanssa. Gallénin "uutta suomalaista tyyliä" edustava Iris-huone antoi tähän kaikkeen oman lisänsä. Lopputulos oli *the Pearl of The North*. Suomi esitettiin eräänlaisena viattomana ja luonnon voimalla luovana paratiisina, mistä pahat henget (venäläiset slavofiilit) halusivat karkoittaa suomalaiset ulos pakkaseen.

Kieliriidat olivat nyt lähes unohtuneet. Fennomaanien nuorempi polvi, nuorfennomaanit, liberaalit sekä perustuslailliset piirit muodostivat laajan "kansallis-kulttuurisen" rintaman, joka lähti viemään Suomea maailmankartalle maailmannäyttelyn ja kansainvälisen propagandan turvin. Suomalaiskansalliset piirit ja taiteilijat – entisten näyttelykonkarien Julius af Lindforsin, arkkitehti Jac. Ahrenbergin ja insinööri Robert Runebergin (Suomen komissaari) sekä taidemaalari Albert Edelfeltin johdolla – saivat aikaan paviljongin, ja perustuslailliset pitivät huolta poliittisesta propagandasta Suomen autonomian puolesta. Edelfeltin loistavien suhteiden ansiosta Suomi sai varsinkin ranskalaisessa liberaalisessa lehdistössä paljon huomiota.

Teollisuus jätti maailmannäyttelyt

Ajat olivat muuttuneet. Maailmannäyttelyn luonne samoin. Teollisuus, kauppa ja "insinööritaito" selvisi kommunikaation nopean kehityksen myötä ilman näyttelyjäkin, joiden pääpaino täten siirtyi kulttuuriselle ja viihteelliselle (entertainment) puolelle. Teollisuus jäi Suomen osalta nyt vähemmälle huomiolle.

Pariisin näyttelyssä on mielenkiintoista nähdä, miten kiihtyvä porvarillinen "kotikultti", kodin ja intiimisfääriin ihannointi, nivoutui yhteen julkisen kansallisen identiteetin rakentamisen kanssa. Näin oli myös Ruotsissa, missä Carl Larsson loi perustan ruotsalaiselle kansankodin ihanteelle. Hänen kuuluisa akvarellisarjansa *Ett Hem* esiteltiin Pariisissa ensimmäistä kertaa kansainväliselle yleisölle.

Suomalaiset olivat myös ainoa kansa joka pyrki esittämään kaiken mahdollisen mikä todistaisi kansakunnan "itsenäisen" olemassaolon: teollisuudesta akateemisiin ja yhteiskunnallisiin instituutioihin. Mitä siellä siis tarkkaan ottaen oli esillä, Irishuoneen, Bjurbölemeteoritiin ja kaiken graniitin lisäksi?

Jäämurtajien Murtajan ja Sampon pienoismallit; arkeologisen komission reproduktiot Suomen muinaisjäänöksistä (22 kpl), koululaisten käsitöitä, vihkoja yms, kaikkien maamme tieteellisten seurojen julkaisuja ja esitteitä, mustetta, öljykangastakkeja, brodeerattuja yöpaitoja, piirustuksia ja valokuvia tilapäistaloista koleratiloille, Taideteollisuusyhdistyksen ja Keskuskoulun töitä, Suomen Käsityön Ystävien seinävaatteita, topattuja eläimiä, kalapyödyksiä, metsäyökaluja ja puiden "sektioita", tuohikontteja ja -tossuja, puukkoja, kalaverkkoja ja pyydyksiä, geologisia ja muita karttoja, hilloa, pellavakankaita, höyhen- ja sulkatöitä, olkihattuja, suksia, *Suomi 19 vuosisadalla*- teos ym. Suomea esitteleviä teoksia ranskaksi, Aleksanterin Yliopiston väitöskirjoja ja paljon paljon muuta.

Varsinasta teollisuutta paviljongissa ei ollut lainkaan. Paviljongi oli etupäässä tarkoitettu edustusta varten, ja teollisuus oli esillä varsinaisissa teollisuuspalatseissa. Myös esim. Arabian posliinit olivat muualla esillä. Suomen suurteollisuuden poisjääminen koko näyttelystä – tekstiili- ja konepajojen lukuunottamatta – johtui yksinkertaisesti siitä, etteivät teollisuuspiirit enää oikein uskoneet maailmannäyttelyn siunauksiin. Näyttelyt olivat todella jossain määrin jo menettäneet merkitystään taloudellisessa mielessä, kauppasuhteiden luojana.

Merkillistä itseasiassa oli, ja näyttelyarkkitehtien todellinen taidonnäyte, että kaikki tuo "krääsä" paviljongissa saatiin sijoitettua ja esiteltä niin, että näyttely ja koko paviljongin sisusta antoi ehjän ja taitellisen vaikutelman. Suomen paviljongi voitti näyttelyssä Grand Prixin ja meni historiaan, myös kansainvälisesti. Mutta palkinto ei tullut Suomelle, vaan Venäjän näyttelykomissiolle.

Fil. tri Kerstin Smedsin väitöskirja "Helsingfors–Paris. Finland på världsutställningarna 1851–1900" (Svenska litteratursällskapet i Finkand ja Suomen historiallinen seura 1996) palkittiin tammikuussa 1997 Vuoden Tiedekirja -palkinnolla. Oheinen kirjoitus perustuu esitelmään, joka pidettiin Suomen Oppihistoriallisen Seuran kokouksessa helmikuussa.