

”Elävä esteettinen tunne, sopusointu ja viihtyisyys”

- arkkitehti Frans Nyberg graafikkona ja kirjoittajana

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos

Taidehistoria

Syksy 2008

Liisa Wilska

Tutkielman aihe on arkkitehti ja graafikko Frans Nybergin (1882-1964) kirjoitukset ja grafiikka ja niissä ilmaistut esteettiset arvot, asenteet ja näkökulmat. Siinä käsitellään Nybergin kaupunki- ja luontoaiheista grafiikkaa sekä hänen kirjoituksiaan arkkitehtuurista, rakentamisesta ja kaupunkisuunnittelusta sekä luonnosta, kulttuurista ja sivistyksestä. Aineistosta pyritään tunnistamaan yhtenäisiä diskursseja ja tekemään niitä ymmärrettäväksi kulttuurisessa ja historiallisessa kontekstissaan.

Frans Nyberg teki pääasiassa metalligrafiikkaa kuvaten aiheita vanhoista suomalaiskaupungeista. Hän oli ensimmäisiä suomalaisia, joka keskittyi taiteessaan pääasiassa grafiikkaan. Nyberg oli myös ahkera kirjoittaja. Hänen arkkitehtuuria ja rakentamista sivuavissa kirjoituksissaan lähtökohtana on vastakkainasettelu vanhan, talonpoikaisen, esiteollisen ajan rakentamistavan ja uuden, teollistuneen ajan uusia materiaaleja ja menetelmiä käyttävän rakentamisen välillä. Nyberg konstruoi teksteissään - kirjoituksissa ja grafiikassa - "oikeaa tapaa rakentaa" joka on viime kädessä osa "oikeaa elämäntapaa". Oikea rakentamisen tapa merkitsi Nybergille käsityötä, materiaalien ja rakenteiden rehellisyyttä sekä tarkoituksenmukaisuutta. Nybergin kirjoituksissa kattodiskurssiksi muodostuu puhe oikeasta elämäntavasta, joka merkitsee elämän rajoittamista yksinkertaisiin perusasioihin, rehellisyyttä ja luonnonmukaisuutta. Tapa, jolla Nyberg kirjoituksissaan rakentaa "yksinkertaisuuden", "luonnollisuuden" tai "tarkoituksenmukaisuuden" käsitteitä tai puhuu käsityöstä konetyön vastakohtana sekä tyyleistä, originaalisuudesta ja maalauksellisuudesta on monissa kohdin aivan sanatarkasti sama, kuin englantilaisen 1800-luvun Arts and Crafts -liikkeen teoreetikkojen. Esimerkiksi William Morrisin, John Ruskinin tai W.R. Lethabyn kirjoituksissa nämä seikat näyttäytyvät Arts and Crafts -liikkeen keskeisinä arvoina. Kirjoituksissaan Frans Nyberg konstruoi "oikeaa elämäntapaa" - grafiikan töissään hän esittää, miltä tämä oikea elämäntapa näyttää. Hänen esitystapansa on perinteisen realistinen, luonnonmukaisuutta tavoitteleva ja yksityiskohdat on kuvattu naturalistisen tarkasti. Kuvissa on vahvaa taktiilista materiantuntua. Nyberg haluaa näyttää, että aito, rehellinen materiaali, jossa ihmiskäden työn jälki näkyy on vanhanakin kaunis, eikä sitä tarvitse keinotekoisesti peittää.

Tutkielmassa sivutaan myös Frans Nybergin taiteen suhdetta "kansallisen" diskurssiin. Nybergin työt on usein mielletty suomalaiskansalliseksi kuvastoksi. Aihepiirien ja tyylipiirteiden kautta ne voivat sitä ollakin, mutta Nybergin oma ajattelutapa heijasteli enemmän filosofisesti ja kosmopoliittisesti painottunutta maailmankuvaa kuin kansallismielisyyttä. Vanhojen kaupunkiympäristöjen ja idyllisten näkymien kuvaajana hän jatkoi Gallen-Kallelan, Edelfeltin, Finchin ja Sparren Suomen taiteessa aloittamaa esitystraditiota.

Asiasanat: Frans Nyberg, grafiikka, metalligrafiikka, rakentaminen, arkkitehtuuri, Arts and Crafts, maalauksellisuus

Sisällysluettelo

1	Johdanto	1
1.1	Tutkimuksen aihe ja lähtökohdat	1
1.2.	Tutkimustilanne ja tutkimusmetodi	2
1.3	Lähdeaineisto	5
2	Kuka oli Frans Nyberg?	7
2.1	Nyberg arkkitehtina	9
2.1.1	Opinnot ja Hvitträskin aika	9
2.1.2.	Muu toiminta arkkitehtina	14
2.2	Nybergin taiteellinen toiminta	16
2.3	Nyberg kirjoittajana	23
3	Frans Nybergin käsityksiä rakentamisesta ja arkkitehtuurista	25
3.1	Nybergin tekstit ja Arts and Crafts -liike	31
3.1.1	Yksinkertaisuus	34
3.1.2	Luonnollisuus	38
3.1.3	Käsityö-konetyö	41
3.1.4	Tarkoituksenmukaisuus ja loogisuus	46
3.1.5	Tyylit, originaalisuus	50
3.1.6	Maalauksellisuus	54
4	Frans Nybergin näkemyksiä kaupunkisuunnittelusta	58
5	“Luonto” ja “sivistys” Frans Nybergin teksteissä	71
6	Frans Nybergin grafiikka	76
6.1	Tyylilliset lähtökohdat	76
6.2	Kaupunkiaiheet	81
6.3	Luontoaiheet	87
6.4	Sisällölliset lähtökohdat	89

7	Päätäntö	91
	Lähteet ja kirjallisuus	97
	Painamattomat lähteet ja kirjallisuus	97
	Painetut lähteet ja kirjallisuus	99
	Lehdet	105
	Kuvaliite	

1. Johdanto

1.1. Tutkimuksen aihe ja lähtökohdat

Frans Nyberg (1882-1964) (kuva 1) oli arkkitehdin koulutuksen saanut kuvataiteilija. Hän teki pääasiassa metalligrafiikkaa kuvaten aiheita vanhoista suomalaiskaupungeista. Nybergin päätoiminen taiteilijanura alkoi 1920-luvun alussa hänen lopetettuaan työt Eliel Saarisen arkkitehtuuritoimistossa Hvitträskissä ja se kesti aina 1950-luvun lopulle saakka. Taiteilijana Nyberg oli harvinaisen ahkera ja tuottelias. Etenkin hänen grafiikan tuotantonsa on poikkeuksellisen runsas. Yksinomaan Porvoon museon kokoelmissa on yli 600 grafiikan vedosta. Nyberg oli myös ahkera kirjoittaja. Hänen kirjoitustensa aihepiirit olivat moninaiset. Aion työssäni käsitellä Frans Nybergin kaupunki- ja luontoaiheista grafiikkaa sekä hänen kirjoituksiaan arkkitehtuurista ja rakentamisesta, kaupunkisuunnittelusta sekä luonnosta, kulttuurista ja sivistyksestä. Osa Nybergin kirjoituksista on julkaistu vuonna 1933 ilmestyneessä *Etsauksia-Etsningar* -nimisessä teoksessa, jossa on myös kokoelma hänen grafiikan töitään.

Aion tarkastella Frans Nybergin tekstejä - kirjoituksia ja kuvia - ja erittelemällä niitä pyrin tulkitsemaan niissä ilmaistuja esteettisiä arvoja, asenteita ja lähtökohtia. Pyrkimyksenäni on selvittää hänen kirjoitustensa keskeisiä näkökulmia ja sitä, kuinka nämä näkökulmat ilmenevät hänen grafiikassaan. Minua kiinnostaa se, käyvätkö kirjoitukset ja kuvat keskenään dialogia, valaisevatko ne toinen toisiaan. Olen myös kiinnostunut siitä, seurasivatko Nybergin taiteen aiheenvalinnat tiettyä johdonmukaista linjaa - ja jos, niin mikä tämä linja oli. Onko käytettävissä olevasta aineistosta löydettävissä yhtenäisiä diskursseja ja jos on, mitkä niistä nousevat erityisen voimakkaina esiin? Ovatko kuvat ja kirjoitukset samoja merkityksiä kantavaa ”kieltä”? Tärkeä kysymys on myös se, mihin kontekstiin Nybergin tekstit - kirjoitukset ja grafiikka - liittyivät ja miten tyypillisiä ne olivat ympäristölleen ja aikakaudelleen? Mitkä olivat niiden lähtökohdat ja perustat ja oliko niissä esiintuoduilla periaatteilla yhteneväisyyttä omassa ajassaan liikkuvien tai aikaisempien aatteiden kanssa? Jos Nyberg tuottaa teksteissään tiettyjä diskursseja niin minkä diskurssien tuottamia hänen tekstinsä ja toimintansa puolestaan ovat?

Ennen tekstien tarkastelua esityksessäni on lyhyt biografinen osuus Frans Nybergistä. Siinä haluan tuoda esiin Nybergin perhe- ja koulutustaustaa, hänen työuraansa sekä hänen monipuolista persoonallisuuttaan, jotka kaikki vaikuttivat hänen kirjoitustensa ja taiteensa sisältöön. Käsittelen taustoittavana tekijänä myös Nybergin toimintaa Eliel Saarisen toimistossa Hvitträskissä, koska hän itse on maininnut sen olleen tärkeä ajanjakso elämässään ja koska se vaikutti suuresti hänen myöhempään taiteellisen toimintaansa graafikkona. Ennen tekstien analyysiä kerron myös Frans Nybergistä taiteilijana ja kirjoittajana. Samalla tavoin, kuin Nyberg kynää ja lehtiötä mukanaan kuljettaen alituisesti luonnosteli ja piirsi, hän myös jatkuvasti kirjoittamalla yritti selvittää ajatuksiaan ja tunteitaan.

1.2. Tutkimustilanne ja tutkimusmetodi

Frans Nybergin taidetta tai kirjoituksia ei ole tähän mennessä tutkittu kovinkaan paljon. Ainoat hänestä laajemmin kirjoittaneet henkilöt ovat fil.kand. Susanna Widjeskog sekä fil.tri Erkki Anttonen, joka väitöskirjassaan *Kansallista vai modernia - taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää* (2006) käsittelee Nybergiä ja tämän kirjoituksia 1930-luvun suomalaisen taidegrafiikan sisältökysymysten valossa sekä esittelee 70 Nybergin grafiikan vedosta. Paneutuessaan aikakauden teemoihin Anttonen on valinnut yksityiskohtaisemman tarkastelun kohteeksi viisi graafikkoa, joista Frans Nyberg on yksi. Erityisesti Anttonen pohtii realistisen ja klassisoivan ilmaisun suhdetta kansallisiin teemoihin ja toisaalta modernismiin, joka lähestymistapa Frans Nyberginkin tapauksessa avaa kiinnostavia näkökulmia. Widjeskog on vuonna 1990 laatinut Porvoon museossa tutkielman *Frans Nybergin taidegrafiikka*, joka esittelee taiteilijan taustoja, graafisen tuotannon yleisiä piirteitä ja teosten aiheita. Tutkielma julkaistiin painettuna kirjasena vuonna 1995, jolloin Porvoon museo järjesti Frans Nybergin töiden laajan näyttelyn, joka oli koottu taiteilijan perikunnan vuonna 1989 museolle lahjoittamista sadoista töistä. Muissa, suomalaista grafiikkaa käsittelevissä kirjoituksissa Frans Nybergin taiteellinen toiminta on mainittu lyhesti, ehkä parin teosesimerkin kera. Näissä kirjoituksissa korostetaan yleensä Nybergin arkkitehtitaustaa ja sen vaikutusta hänen aiheenvalintoihinsa. Nyberg mainitaan erityisesti vanhojen kaupunkiympäristöjen ja

monumentaalirakennusten kuvaajana. Sen lisäksi usein pannaan merkille hänen ”sympaattinen kuvaustapansa” tai ”huolellinen tekotapansa”, joiden ansiosta hänen taiteensa todetaan olleen yleisön suosiossa.¹ Nybergin piirustuksia, akvarelleja ja öljymaalauksia ja niiden suhdetta hänen graafiseen tuotantoonsa ei ole tutkittu lainkaan. Myöskään hänen kirjoituksiaan ei Anttosen lisäksi ole tiettävästi tähän mennessä tutkinut kukaan. Frans Nybergin toimintaa arkkitehtina ei ole myöskään tarkemmin selvitetty, joka on luonnollista, koska hänen toimintansa itsenäisenä suunnittelijana jäi vähäiseksi. Sensijaan Nybergin työtä Hvitträskissä on kartoitettu jonkin verran Suomen rakennustaiteen museon Saaris-projektin yhteydessä.

Haluan tutkielmassani jäsentää ja analysoida Nybergin tekstejä tarkastelemalla hänen kirjoitustensa sisältöjä ja hänen grafiikkansa kuvallisia lähtökohtia, tyylipiirteitä ja tekotapaa. Käytän työssäni väljänä teoreettisena viitekehyksenä avukseni diskurssianalyysia. Ian Parker on luetellut seitsemän näkökulmaa diskurssien yleisiin tunnuspiirteisiin, joista näkökulmista neljä on tämän tutkimukseni kannalta tärkeää. Parkerin mukaan diskurssit realisoituvat teksteissä ja tekstin käsite voidaan ymmärtää laajasti siten, että kaikkea sitä maailmaa, jota merkityksellistämme voidaan pitää tekstuaalisena.² Tässä tapauksessa keskeisiä tekstejä ovat Frans Nybergin omat kirjoitukset arkkitehtuurista, kaupunkirakentamisesta ja luonnosta. Mutta yhtä lailla hänen grafiikan tuotantonsa muodostaa eräänlaisen tekstin, jota tutkimalla voidaan tavoittaa niitä seikkoja, joita hän halusi nostaa esiin ja piti tärkeinä. Kielenkäyttö kirjoituksissa ja kuvien tekeminen olivat Nybergille tasaveroisia tapoja merkityksellistää maailmaa. Diskurssissa jonkin asian tai merkityksen nimeäminen antaa sille olemassaolon tai määrittää sen uudella tavalla.³ Nyberg ei kirjoituksissaan ja kuvissaan vain kuvannut tärkeäksi kokemiaan asioita vaan samalla tuotti teksteillään uusia merkityksiä: rakensi, muunsi, uusinsi tai järjesti todellisuutta.

Norman Fairclough on diskurssitutkimuksissaan kiinnittänyt huomiota siihen, miten diskurssi ymmärretään helposti vain kielelliseksi ja tekstuaaliseksi ilmiöksi, vaikka käsite

¹ Okkonen-Puokka 1945, 24.

² Jokinen-Juhila-Suoninen 1993, 60-61.

³ Jokinen-Juhila-Suoninen 1993, 61.

kattaa kaikenlaisen merkityksenmuodostumisen, niin visuaalisen kuin toiminnallisen.⁴ Frans Nybergin kirjoitusten ja grafiikan lisäksi olisin voinut sisällyttää tutkimukseeni myös esimerkiksi hänen työskentelynsä korjausrakentamis- ja restaurointiprojekteissa eri kaupungeissa tai hänen pitkäaikaisen, aktiivisen toimintansa Porvoon vanhan kaupungin neuvoa-antavan lautakunnan puheenjohtajana. Kirjoituksista ja grafiikan töistä koostuva materiaali muodosti kuitenkin niin runsaan tutkimusaineiston, että Nybergin muun toiminnan kartoittaminen ja analysointi saa jäädä muussa yhteydessä tehtäväksi.

Diskurssi yhtenäisenä merkityssysteeminä viittaa siihen, että ne metaforat, analogiat ja kuvat, joita jokin diskurssi piirtää todellisuudesta, ovat kartoitettavissa yhtenäisenä kokonaisuutena.⁵ Pysin paikantamaan ja tunnistamaan Frans Nybergin kirjoituksista ja grafiikasta tällaisia yhtenäisiä merkityssysteemejä muodostavia "palasia" ja tekemään niitä ymmärrettäväksi omassa kulttuurisessa ja historiallisessa kontekstissään. Nyberg esiintyy kirjoituksissaan usein kriitikon ja haastajan positiossa, kyseenalaistamassa totuttuja ajattelutapoja, vallalla olevia diskursseja. Hänen tekstinsä muodostavat monisäikeisen kentän, joka on rakennettu eräänlaisten "interdiskursiivisten kamppailujen" muotoon. Diskurssianalyysin antaman "kartan" avulla pyysin suunnistamaan tällä kentällä yrittäen hahmottaa isompia kokonaisuuksia.

Diskurssien viittaaminen toisiin diskursseihin on työni kannalta tärkeä näkökohta. Parkerin mukaan diskurssit voivat kommentoida toisiaan ja lainata metaforia ja analogioita toisiltaan.⁶ Diskurssit voidaan nähdä eräänlaisina rakennusosina, joiden puitteissa kielenkäyttäjät konstruoivat ilmiöitä ja tapahtumia. Aineistoista ei voida löytää selkeinä kokonaisuuksina esiintyviä yksittäisiä diskursseja vaan diskurssien osia, pieniä paloja, joiden tunnistaminen on analyysin kuluessa tarkentuva ja muuntuva prosessi.⁷ Diskurssien viittaaminen toisiinsa yhdistettynä niiden historiallisuuteen ohjaa minut tutkimuksessani pohtimaan tarkemmin Frans Nybergin tekstien ja niistä paikallistettujen vahvojen diskurssien suhdetta oman aikansa kontekstiin, osana suurempaa kokonaisuutta.

⁴ Lähdesmäki 2007, 56.

⁵ Jokinen-Juhila-Suoninen 1993, 61-62.

⁶ Jokinen-Juhila-Suoninen 1993, 62.

⁷ Jokinen-Juhila-Suoninen 1993, 50.

Diskurssianalyysin menetelmin pyrin selvittämään, mitkä ilmaisut ja sanavalinnat ja toisaalta aiheet ja kuvaamistavat mahdollisesti toistuvat Nybergin kirjoituksissa ja kuvissa ja millä tavoin ne toistuvat. Minkälaisella kielenkäytöllä Nyberg perustelee, oikeuttaa ja tuottaa asioita teksteissään? Siltä osin tutkimustapaani voitaneen kutsua lähinnä retoriseksi analyysiksi. Arja Jokisen mukaan retorisessa analyysissä tarkastellaan merkitysten tuottamisen kielellisiä prosesseja siitä näkökulmasta, kuinka jotkut todellisuuden versiot pyritään saamaan vakuuttaviksi ja kannatettaviksi ja kuinka kuulijat/lukijat saadaan sitoutumaan niihin.⁸ Retorisiin strategioihin voivat kuulua esimerkiksi faktuaalistaminen, yksityiskohdilla ja narratiiveilla vakuuttaminen, metaforien ja kontrastiparien käyttö tai kategorisointi. Tekstianalyysin kautta pääsen siihen, mitä näkökohtia ja kohteita Nyberg jatkuvan, intensiivisen kirjoittamisensa ja yhtä lailla intensiivisen kuvantekemisen avulla halusi merkityksellistää ja ”herättää henkiin”? Diskurssianalyysin käyttäminen tämän tyyppisen aineiston analyysiin, jossa kuvien ohella kirjoitetulla tekstillä on suuri osuus, on mielestäni luontevaa. Vielä hedelmällisemmäksi lähtökohdan tekee se, että tarkastelun kohteeksi valitsemani Nybergin kirjoitukset ja grafiikan työt käsittelivät selkeästi samaa teemaa.

1.3. Lähdeaineisto

Porvoon museossa säilytettävä 625 kappaleen kokoelma Frans Nybergin grafiikan vedoksia on ollut tärkeä lähde kokonaiskuvan saamisessa hänen grafiikan tuotannostaan. Lähempään tarkasteluun olen tästä valtavasta kokoelmasta ottanut muutaman teoksen. Toinen lähde Nybergin taiteellisesta tuotannosta on hänen omassa Etsauksia-Etsningar -teoksessaan julkaistut grafiikan työt. Teoksen kuvista olen samoin valinnut muutamia lähempään tarkasteluun. Porvoon museossa on grafiikan lehtien lisäksi kokoelma Nybergin sekä arkkitehdin, taiteilijan että museomiehen uraan liittyviä dokumentteja: käsikirjoituksia, lehtileikkeitä, kirjeenvaihtoa ym. Näiden joukossa on mm. taiteilijan pojan, arkkitehti Ragnar Nybergin vuonna 1978 laatima käsikirjoitus isästään ja tämän elämänvaiheista. Tästä käsikirjoituksesta ja Frans Nybergin serkun, fil.tri Paul

⁸ Jokinen-Juhila-Suoninen 1999, 126.

Nybergin laatimasta laajasta sukukronikasta *Från barock till nyrokoko* (1967) olen saanut tietoja Nybergin sukutaustasta, koulu- ja opiskeluaikasta ja taiteellisen toiminnan puitteista. Tytti Valto on laatinut *Eliel Saarinen - Suomen aika* -teokseen (1990) Saarisen toimiston töistä yksityiskohtaisen työluettelon perustietoineen. Tästä luettelosta käy joidenkin kohteiden osalta ilmi - ei kuitenkaan kaikkien - ketkä toimiston työntekijöistä ovat osallistuneet mihinkin projektiin. Näin Frans Nyberginkin työtehtäviä ja toimintaa Hvitträskissä voidaan seurata melko kattavasti.

Erkki Anttosen väitöskirja on toiminut keskeisenä kirjallisena lähteenäni kartoittaessani Frans Nybergin asemaa ja toimintaa suomalaisessa grafiikassa sekä johdatuksena Nybergin ajatteluun laajemminkin. Susanna Widjeskogin tutkielma ja sen pohjalta laadittu Porvoon museon näyttelyjulkaisu auttoivat hahmottamaan Nybergin elämäntyötä kokonaisuudessaan.

Frans Nybergin oma kirjallinen jäämistö on tallennettu vuonna 1993 Svenska Litteratursällskapetin arkistoon. Tässä kokoelmassa on kirjeenvaihtoa, päiväkirjamerkintöjä sekä suuri määrä Nybergin omia käsikirjoituksia eri aiheista. Tämä kokonaisuus ja muutama sieltä lähitarkasteluun otettu käsikirjoitus on ollut tärkeä lähde Nybergin tekstejä analysoidessani. Näiden tekstien ohella tärkein yksittäinen lähteeni Nybergin omien kirjoitusten osalta on *Etsauksia-Etsningar* -teos, jossa Nyberg kirjoittaa mm. kaupunkirakennustaiteesta, kirkoista ja elämyksistään Lapin erämaissa. Teos on alunperin ruotsinkielinen, mutta olen käyttänyt työssäni suomenkielistä käännöstä. Paikoitellen käännöksen teksti on hieman epätarkkaa ja kömpelöä, jolloin olen ottanut tekstiini mukaan myös alkuperäisiä ilmaisuja asiaa selventämään. Nybergin julkaisemattomia käsikirjoituksia siteeraan alkuperäiskielellä, ruotsiksi.

Suomen rakennustaiteen museon kokoelmissa on 802 Frans Nybergin hiili- tai lyijykynäpiirustusta, joista suurin osa on toiminut luonnoksina hänen grafiikan töilleen. Näitä piirustuksia läpikäymällä olen voinut verrata luonnosten eri vaiheita lopullisiin, toteutettuihin grafiikan lehtiin ja saanut kuvaa niistä ympäristöistä, mistä Nyberg etsi aiheitaan. Museoon talletettu Eliel Saarisen toimiston piirustuskokoelma oli se lähde, josta löysin Nybergin laatimia arkkitehtuuripiirustuksia. Rakennustaiteen museon arkistossa on myös Frans Nybergin oma käsikirjoitus myöhemmin *Lucifer*- lehdessä

julkaistuun artikkeliin *Minnen från Hvitträsk*, jossa hän kuvaa elämää ja työtä Eliel Saarisen toimistossa 1910-luvun lopulla ja 1920-luvun alussa.

1800-luvun lopun ja 1900-luvun alkupuolen suomalaista kaupunkisuunnittelua selvittävä tärkeä tutkimus on työssäni ollut Riitta Nikulan väitöskirja *Yhtenäinen kaupunkikuva 1900-1930* (1981). Englantilaisista Arts and Crafts -liikettä ja sen periaatteita, joilla on tärkeä sija tutkielmassani on kuvattu mm. Elizabeth Cummingin ja Wendy Kaplanin teoksessa *The Arts and Crafts Movement* (1991) sekä Peter Daveyn teoksessa *The Arts and Crafts Architecture* (1980). Myös Andrea Schlieker on väitöskirjassaan *Theoretische Grundlagen der "Arts and Crafts"-Bewegung* (1986) käsitellyt liikkeen teoreettisia lähtökohtia ja tutkinut mm. John Ruskinin, William Morrisin ja W.R. Lethabyn ajattelua.

2. Kuka oli Frans Nyberg?

Frans Nyberg syntyi Pietarissa 21.9.1882. Hänen isänsä oli kenraalimajuri Frans Edvard Nyberg ja äitinsä Ida Emilia Aminoff. Kenraalimajuri Nyberg oli hyvin kiinnostunut kuvataiteista ja olisi halunnut pyrkiä nuorena taidekouluun. Hän teki elämäntyönsä kuitenkin Nobel-yhtiöihin kuuluneessa, Bakun öljyteollisuudessa toimivassa "Nobelin veljesten öljytuotanto-osakeyhtiössä" (jota kutsuttiin yleisemmin sähkeosoitteen mukaisella nimellä Branobel) järjestäen ja johtaen yhtiön öljykauppaa eri puolilla Venäjää.⁹ Nobelin valtava teollisuusimperiumi Venäjällä työllisti 1900-luvun alussa yli 50000 ihmistä ja vastasi suuresta osasta maan öljyntoimituksista.¹⁰ Frans Nyberg nuoremman ensimmäiset muistot olivat Volgan rannalta Saratovista, josta perhe muutti Viipuriin ja sitten Pietariin. Perheen lapset saivat kasvaa vapaassa, henkisesti avartavassa ja kansainvälisessä ilmapiirissä ja monet heistä osoittivat jo varhain taiteellisia taipumuksia.¹¹ Perheen isä ihaili Edelfeltiä ja Repiniä ja oli kiinnostunut tolstoilaisista aatteista. "Min far var djupt influerad av Tolstojanska ideér - mamma

⁹ Nyberg 1962, 295.

¹⁰ Strandh 1983, 208.

¹¹ Nyberg 1962, 292, 338.

bibehöll sin prägel av generalska från Petersburg” kertoo Frans Nyberg vanhemmistaan. Nybergin suku oli matemaattisesti ja taiteellisesti lahjakasta. Suku kietoutui monin sukulaisuussitein useaan suomalaiseen sivistyssukuun, mm. Topeliuksiin ja Krohneihin.¹² Myös Nobelin suvun kanssa Nybergeillä oli yhteyksiä: Frans Nybergin setä ja Ludvig Nobel olivat naimisissa sisarusten kanssa.¹³ Nybergin perhe ja suku viettikin kesiä Nobelien Viipurin lähellä Johanneksessa sijainneen Kirjolan kartanon mailla.¹⁴

Frans Nyberg lähetettiin kaksitoistavuotiaana vuonna 1894 Haminaan kadettikouluun. Suvun traditioiden mukaan hänen piti omistautua sotilasuralle. Nyberg osoitti jo varhain lahjakkuutta matemaattisissa aineissa ja piirtämisessä. Hänen piirustuksenopettajansa Haminassa lienee ollut upseeri ja rintamamaalari Hugo Backmansson (1860-1953). Lomillaan perheensä luona Pietarissa Nyberg vieraili ahkerasti kaupungin monissa gallerioissa ja museoissa. Tiukka sotilaskoulutus alkoi kuitenkin osoittautua vääräksi uravalinnaksi ja Nyberg keskeytti kadettikoulun vuonna 1901. Hän siirtyi Helsinkiin opiskelemaan arkkitehtuuria 1902. Vuosina 1903-04 Nyberg oleskeli Sveitsissä kutsuntalakon takia ja opiskeli siellä Zürichin Teknillisessä korkeakoulussa. Vuosina 1904-05 hän oleskeli Värmlannissa ja opiskeli taiteilija Caleb Althinin (1866-1919) perustamassa taidekoulussa Tukholmassa. Vuonna 1905 hän palasi Suomeen, jatkoi opintojaan ja valmistui arkkitehdiksi vuonna 1909.¹⁵ Vuonna 1902 Frans Nyberg sai seurata isäänsä tämän pitkälle tarkastusmatkalle Keski-Aasiaan Kaspienmeren seuduille. He matkustivat Bakusta Tashkentiin ja näkivät matkalla sellaisia kohteita kuin Buhara, Pamirin vuoristo ja Samarkand. Nuori mies sai matkalla vaikutelmia, jotka kestivät koko elämän ajan.¹⁶

Vuodesta 1910 alkaen Frans Nyberg työskenteli Eliel Saarisen (1873-1950) toimistossa ja asui Hvitträskissä. Nyberg viihtyi Hvitträskissä erinomaisesti ja on kirjoitetuissa muistelmissaan kertonut lämminhenkisesti tuosta sadunomaiseksi kuvailemastaan

¹² Nyberg 1962, 339.

¹³ Nyberg 1962, 313.

¹⁴ Nyberg 1978, PM, 1.

¹⁵ Nyberg 1978, PM, 1-2.

¹⁶ Nyberg 1962, 302.

ajanjaksosta elämässään. Yhteensä hän työskenteli Hvitträskissä noin 7 vuoden ajan.¹⁷ Nyberg toimi verrattain vähän itsenäistä suunnittelutyötä tekevänä arkkitehtina. Lukuunottamatta joitakin yksityistaloja hän suunnitteli lähinnä muutoksia ja korjauksia olemassaoleviin rakennuksiin.¹⁸

Frans Nyberg muutti 1923 perheineen Porvooseen. Hän toimi useita vuosia piirustuksenopettajana eri kouluissa, mm. Borgå Lyceumissa ja Porvoon Naisopistossa. Samalla hän harjoitti taiteilijan ammattia. Vuosina 1934-52 Nyberg toimi Porvoon museon intendenttinä. Hänet muistetaan Porvoossa originellina, eloisana ja pidettynä kulttuuripersonana, joka puolusti vanhan Porvoon säilyttämistä, oli perustamassa taideyhdistystä ja toimi kaikin tavoin kaupungin taide-elämän ja taiteilijoiden hyväksi. Vaikka hän asui perheineen välillä Kulosaarella Helsingissä, kontaktit Porvooseen säilyivät jatkuvasti hyvin kiinteinä.¹⁹ Nybergin porvoolaiseen ystäväpiiriin kuuluivat mm. Tito Colliander, Edmund Bade, Gunnar Mårtensson, Lennart Segerstråle sekä Jarl Hemmer.²⁰

2.1. Nyberg arkkitehtina

2.1.1. Opinnot ja Hvitträskin aika

Frans Nyberg valmistui arkkitehdiksi Helsingin Polyteknillisen opiston arkkitehtilinjalta 1909. Vuonna 1910 hän meni Eliel Saarisen toimistoon tilapäiseksi tarkoitettuun tehtävään auttamaan Saarista Lahden kaupungintalon suunnittelutyössä. Vuosina 1913-15 Nyberg toimi Uralin-Kaspian öljy-yhtiön arkkitehtina Dossorissa.²¹ Dossor sijaitsee siihen aikaan Venäjälle kuuluneessa Kazakstanissa, Kaspianmeren

¹⁷ Nyberg, Lucifer 1950.

¹⁸ Widjeskog 1995, 5.

¹⁹ Widjeskog 1995, 5.

²⁰ Nyberg 1978, PM, 4.

²¹ Nyberg 1978, PM, 2.

koillispuolen öljykentillä. Hän suunnitteli ja johti siellä useita yhtiön rakennusprojekteja, mm. kirkon rakentamisen.²² Nyberg palasi takaisin Hvitträskiin vuonna 1917 ja avioitui samana vuonna. Kun Eliel Saarinen perheineen muutti Yhdysvaltoihin vuonna 1923, Nyberg saattoi päätökseen joitakin Saarisen keskeneräisiä piirustustöitä.²³

Frans Nyberg kuvailee Hvitträskin aikaansa Lucifer-lehdessä julkaistussa kirjoituksessaan:

”När jag kom dit hade ännu aldrig något arbete eller någon arbetsmiljö frammanat någon synnerlig uthållighet från min sida. Men på Hvitträsk arbetade jag sju år - för mig ett mirakel, som samtidigt innebar ett spontant erkännande av Hvitträsk-miljöns positiva inflytande på min person. Där fanns varken tvång, slentrian eller någon snävhet. Bemötandet mot oss - ”printing officers” - var vänligt från hela familjen Saarinenens sida och präglad av ett pålitligt humant intresse och stor välvilja.”²⁴

Eliel Saarisen persoona teki Nybergiin syvän vaikutuksen:

”Det var naturligtvis Eliel Saarinenens personlighet med sin frihet från varje byråkratisk besmittelse, som var tongivande för arbetsmiljön i Hvitträsk. Själv en utpräglad arbetsmänniska, som väl knappast någonstades trivdes bättre än vid ritbordet, visade han öppet sin uppskattning av allt ambitiöst arbete som andra presterade. [...] Med den lyckliga kombination av konstnärliga talanger, intelligens, energi och ambition, allvar och pigg humor, som tillhörde Eliel Saarinenens personlighet, var han som skapad för tävlingsarbeten av vilka dimensioner som helst.”²⁵

Hvitträskissä vallitsi ilmeisesti poikkeuksellisen vapautunut ja innostava työilmapiiri. Elämä siellä oli intensiivistä, toimiston väki ja koko sen ympärille syntynyt taiteilijakollektiivi eli kiinteästi mukana Hvitträskin arjessa. Työ, elämä ja taide olivat yhtä, eikä luovaa työtä jaettu osiksi.²⁶ Vuoden 1910 tienoilla otetussa valokuvassa Eliel Saarinen ja Frans Nyberg työskentelevät Hvitträskin ateljeessa ja Saarisen tytär Pipsan

²² ”Ur dagskrönikan. Frans Nyberg 60 år”, Borgåbladet 1942.

²³ Nyberg 1978, PM, 4.

²⁴ Nyberg, Lucifer 1950.

²⁵ Nyberg, Lucifer 1950.

²⁶ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 52.

istuu mukana piirtämässä (kuva 2).²⁷ Saaristen vieraanvaraisessa kodissa viihtyivät noina vuosina myös monet sen ajan eturivin taiteilijat kuten Akseli Gallen-Kallela, Magnus Enckell, Pekka Halonen, Emil Wikström ja Felix Nylund. Oscar Parviaisen ateljeehuvila Båtstad sijaitsi aivan Hvitträskin läheisyydessä ja ”Ossi” olikin usein nähty vieras.²⁸ Arkkitehtivieraista Nyberg mainitsee Armas Lindgrenin, Jarl Eklundin, Carolus Lindbergin, Bertel Jungin sekä unkarilaisen arkkitehdin ja kuvanveistäjän Géza Marótin, joka saattoi jäädä kuukaudeksi Hvitträskiin. Saarisen tuttavapiiriin kuului myös liikemiehiä, kuten Julius Tallberg sekä Leopold Lerche (Oscar Parviaisen lanko) ja Allan Hjelt, joiden toiminta liittyi Munkkiniemi-Haaga- ja Keskuskatu-suunnitelmiin.²⁹ Kaikkia näitä liikemiehiä kiinnosti Helsingin kehittäminen sekä kaupunkisuunnittelun kannalta että liiketoimena.³⁰

Frans Nybergin kirjoitukset kertovat tiiviistä työtahdistista, kun osallistuttiin arkkitehtuurikilpailuihin ja toisaalta väliaikojen hauskaista yhdessäolosta illanistujaisineen ja tennisotteluineen. Nyberg kirjoittaa:

”Canberran kilpailun aikaan [...] aika taisi käydä vähiin loppuvaiheessa. Viimeiset kaksi viikkoa teimme nimittäin töitä kahteen-kolmeen asti yöllä. Senaikainen muistikirjani kertoo koko loppurutistuksen ajan tehdyn 15-16 tunnin työpäiviä. Muistan maanneeni päiväkausia vatsallani ison perspektiivipiirustuspöydän päällä tuijottamassa maapallon vastakkaisella puolella sijaitsevan pääkaupungin yleisnäkyä [...]. Mutta työpäivän päätyttyä, aamunsarastuksen kilpaillessa kaarilampun valon kanssa, sai vaiva palkkansa. Loja-rouva tuli sisään kantaen tarjottimella herkullisia voileipiä ja unkarilaista viiniä. Olo oli kuin tuhannen ja yhden yön tarinoiden prinsillä, kun lojui laiskasti pehmeällä penkillä unkarilastyynyillä [...]. Muutaman kuukauden kuluttua kumottiin ateljeessa iloisen tunnelman vallitessa kuohuva malja sen kunniaksi, että oli tullut sähke, joka ilmoitti toisen palkinnon tulleen Hvitträskiin.”³¹

Nyberg kuvailee Lucifer -lehden kirjoituksessaan Canberran asemakaava-kilpailun lisäksi mm. Suur-Tallinnan yleiskaavan, Sofian kuninkaallisen palatsin (jonka

²⁷ Valokuvassa Eliel Saarisen takana maalaustelineellä Helsingin rautatieaseman ensimmäisen ja toisen luokan odotus- ja ravintolasalin perspektiivikuva (ks. kuva 3).

²⁸ Waenerberg 1996, 110.

²⁹ Nyberg, Lucifer 1950.

³⁰ Tuomi 2007, 73.

³¹ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 53.

kilpailupiirustukset katosivat postissa) , Riian ammattiyhdistystalon, Kairon *Qasr el Aini* -sairaalan ja *Chicago Tribune* -lehden toimi- ja liiketalon suunnittelukilpailuja.³²

Marika Hausenin mukaan Saarisen toimistolla oli ensimmäiseen maailmansotaan saakka töitä yllin kyllin ja henkilökuntaa sen mukaisesti melko paljon. Suuret asemakaavat, joiden tekeminen alkoi 1911, olivat suuritöisiä ja vaativat paljon tekijöitä. Hvitträskissä työskenteviä ja asuvia arkkitehteja olivat Frans Nybergin lisäksi ainakin Berndt Aminoff (joka oli Nybergin serkku), Kaarlo Könönen, Yngve Lagerblad, Hilding Ekelund ja Otto-livari Meurman. Suunnitteluprosessissa tärkeitä työvälineitä olivat perspektiivipiirustukset, akvarelliluonnokset ja interiöörikuvat. Niiden tehtävä oli kaksinainen: havainnollistamisen ohella piirustuksia julkaistiin arkkitehtuurilehdissä - huomattavin julkaisija oli sisällöltään kansainvälinen, Stuttgartissa painettu *Moderne Bauformen* -lehti - jolloin suunnittelijan maine kasvoi.³³

Vähitellen elämä Hvitträskissä muuttui hiljaisemmaksi. Taloja rakennettiin yhä vähemmän ja monet paljon suunnittelutyötä vaatineet hankkeet raukesivat. Esimerkiksi koko suuri Munkkiniemi-Haaga -suunnitelma poiki vain kaksi rakennusta. Helsingin keskustassa Keskuskadulle rakennettiin yksi Saarisen rakennus, Kaisaniemenkadulle ei yhtään, vaikka Saarinen oli käyttänyt molempien suunnitelmien yksityiskohtaiseen laatimiseen ja keskusteluihin tontinomistajien kanssa paljon aikaa.³⁴ Kun Saarille Chicago Tribunen kilpailun jälkeen 1923 tarjoutui tilaisuus oleskeluun Yhdysvalloissa, hän tarttui siihen. Hän matkusti sinne maaliskuussa 1923 ja muu perhe seurasi häntä myöhemmin keväällä.³⁵ Frans Nyberg jäi sen jälkeen vielä työskentelemään Saarisen toimistoon keskeneräisiä töitä valmiiksi saattaen. Näitä tehtäviä varten hän vuokrasi työhuoneen taidemaalari Ragnar Ekelundilta Kaivopuistosta Helsingistä . Ekelundista tuli näin hänen ensimmäinen kontaktinsa taiteilijoiden maailmaan ja samalla pitkäaikainen ystävä.³⁶

³² Nyberg, Lucifer 1950.

³³ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto1990, 55.

³⁴ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 55.

³⁵ Tuomi 2007, 101, 109.

³⁶ Nyberg 1978, PM, 4.

Tytti Valton laatiman työluettelon mukaan Frans Nyberg oli Saarisen toimistossa varmuudella mukana ainakin seuraavien kohteiden suunnittelussa³⁷ :

- Rautatieasema III, Helsinki (1911 ?)
- Tallbergin kauppakuja, ”Citypassagen”, myöhemmät vaiheet (1911)
- Tallinnan keskinäisen luottoyhdistyksen toimi-, liike ja asuintalo (1911)
- Lahden kaupungintalo (1911)
- Canberran asemakaava (1911-12)
- Tallinnan kaupungintalo (”Black&White”) (1911-12)
- Riiian ammattiyhdistyksen konsertti-, toimi- ja liiketalo (1912)
- Helsingin rautatieaseman pikatavarasiipi (1912)
- Suur-Tallinnan yleiskaava (1912-13)
- Murtokatu II, Konsertti- ja liiketalo II, H. Bastmanin liike- ja asuintalo II ja Ab Rob. Huber Oy:n liike- ja asuintalo III, Helsinki (1913)
- Kuninkaallinen palatsi, Sofia, Bulgaria (1912-14)
- August Nilsson Keirknerin asuinrakennus (”Marmoripalatsi”), Helsinki (1916)
- Arthur Lindblomin huvila, Parainen (1920-21)
- Qasr El Aini -sairaala ja lääketieteellinen koulu, Kairo, Egypti (1921)
- Suomalainen tyttökoulu, Lahti (1922)
- Chicago Tribune -lehden toimi- ja liiketalo, Chicago, USA (1922)
- Oy Toritalon liike- ja asuintalo II, Lahti (1923)

Todennäköistä on, että Nyberg osallistui myös usean muun Saarisen toimiston rakennuksen suunnittelutyöhön. Toimiston arkistot ovat kuitenkin puutteelliset, koska Saarinen oli Amerikkaan lähtiessään hävittänyt ison joukon piirustuksia. Sen lisäksi eri kohteiden säilyneissä asiapapereissa suunnittelijaksi on yleensä merkitty koko toimisto, joten kunkin arkkitehdin yksilöllisen osuuden määrittäminen eri hankkeissa on vaikeaa. Vaikka voidaan olettaa, että melkein jokaisen kohteen suunnitteluun on osallistunut ainakin yksi toimiston työntekijä, heidät on voitu yksilöidä vain harvoin.³⁸

³⁷ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 300-336.

³⁸ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 252.

Esimerkiksi Frans Nybergin yllä kuvaileman Canberran asemakaavakilpailun (30.4.1911-31.1.1912) kilpailuohjelman Saarinen sai vasta marraskuun puolivälissä 1911. Kilpailuehdotuksen piti olla Melbourneissa 31.1.1912. Ehdotuksen sanotaan valmistuneen kahdessa ja puolessa viikossa.³⁹ Todennäköistä on, että projektissa mukana olleiden Berndt Aminoffin ja Frans Nybergin panos lopullisessa ehdotuksessa ja sen yksityiskohdissa oli hyvinkin merkittävä.⁴⁰

Saarisen toimiston piirtäjät eivät signeeranneet piirustuksiaan, mutta heidän käsialansa on yleensä helposti tunnistettavissa. Frans Nybergin piirustustekniikalle oli ominaista se, että viivat tekivät koko ajan pientä levotonta aaltoliikettä, joka puita tai henkilöitä kuvatessa muuttui pitsimäiseksi ”käherrysviivaksi”. Se poikkesi esimerkiksi Eliel Saarisen perspektiivitekniikasta siten, että Saarinen käytti laajoissa kaupunkinäkymissään yhtenäistä kaariviivaa.⁴¹ Nybergin viivan jälki on eloisa ja vaivaton ja sen variointi taidokasta. Yhtenäisen viivan sijaan Nyberg käytti usein pieniä poikittaisviivoja, joka teki lopputuloksesta pehmeämmän. Seuraavat ovat esimerkkejä niistä lukuisista Saarisen toimiston piirustuksista, joissa on mielestäni selkeästi havaittavissa Frans Nybergin kädenjälki:

- Helsingin rautatieaseman odotus- ja ravintolasali (kuva 3)
- Tallinnan kaupungintalo (kuva 4)
- ”Murtokatu” (kuva 5)
- Konserttipalatsi tai konsertti- ja oopperatalo (kuvat 6 ja 7), liittyy Murtokatu-suunnitelmaan
- E.J. Aikala Oy:n liike- ja asuintalo, Helsinki (kuva 8)

2.1.2. Muu toiminta arkkitehtina

³⁹ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 309.

⁴⁰ John W. Reps. <<http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/saarinen.htm>>

⁴¹ Suomen rakennustaiteen museo. <<http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=3853>>

Hvitträskin ja Keski-Aasiassa vietetyn ajan lisäksi Frans Nyberg ei tiettävästi toiminut muiden palveluksessa arkkitehtina. Tosin hän ilmeisesti suoritti jonkun verran yksittäisiä piirustustehtäviä muillekin kuin Saariselle, koska esimerkiksi Suomen rakennustaiteen museossa olevat Frosteruksen kokoelmaan kuuluvat Stockmannin tavaratalon hienot, suuret, värilaveeratut perspektiivipiirustukset vuodelta 1917 ovat Nybergin käsialaa (kuva 9). Nybergin arkistossa on Frosteruksen lähettämä kirje, jossa tämä mainitsee lähettävänsä 50 mk palkkiona ja antaa samalla neuvoja Stockmannin piirustusten suhteen: ”Rita Henriksgatans portal rak [...], glöm ej att sänka övre raden siktkupor i taket.”⁴² Nyberg itse on kertonut arkkitehtiuransa alusta:

”Då mina intressen emellertid aldrig konsekvent kretsat kring byggnadskonsten, blev min start ännu mera slumpartad - mera påminnande av bohemens sätt att bemöta saker och ting. Det blev byråarbete endast då någon av mina bekantskaper inom arkitektkåren var i trängande behov av tillskott i arbetskraft.”⁴³

Nyberg suunnitteli vuosien varrella kuitenkin joitakin yksittäisiä rakennuksia, joista tiedossa on ainakin Porvooseen Laivurinkatu 15:een vuonna 1912 suunniteltu asuintalo, joka ilmeisesti oli hänen äitinsä suvun hallussa. Nyberg itsekin asui perheineen tässä rakennuksessa (kuva 10). Vuonna 1957 Nyberg suunnitteli tehtailija Rudolf Hellbergille Porvoon Treksilään ison edustushuivan, Villa Hellbergin (kuva 11). Tämä työ oli Nybergin suurin itsenäinen suunnittelutehtävä, jonka hän suoritti vielä 75-vuotiaana pienimpiä sisustuksellisia yksityiskohtia myöten.⁴⁴

Joissakin lähteissä on mainittu, että Lahden Toritalo-kiinteistön (kuva 12) suunnittelija olisi Frans Nyberg.⁴⁵ Oy Toritalon liike- ja asuintalon II-vaiheen pääpiirustukset ovat valmistuneet keväällä 1923 ja talo on toteutettu helmi-joulukuussa 1923. Eliel Saarinen matkusti Yhdysvaltoihin helmikuussa 1923, ilmeisesti jo ennen pääpiirustusten valmistumista. Eliel Saarinen ja Lahden pormestari Otto Lyytikäinen tekivät runsaasti yhteistyötä. Saarinen sai toimeksiannot, joiden teettäjinä olivat Lyytikäisen johtamat

⁴² Sigurd Frosteruksen 28.4.1918 päivätty kirje Frans Nybergille, SLSA 817.35.

⁴³ Nyberg: Minnen från Hvitträsk (ei vuosilukua), SRM.

⁴⁴ Widjeskog 1995, 5.

⁴⁵ Päijät-Hämeen Liitto. <http://www.paijathame.fi/maka/selvitykset/MARY/ph/ik_alue_raportti20030.htm>

yhteisöt. Tällaisia olivat mm. tyttökoulu sekä kauppahalli, joka alun pitäen oli varsin suurisuuntainen hanke: suunnitelma käsitti paitsi kauppahallin, myös elokuvateatterin, konserttisalin, ravintolan, hotellin, konttoreita ja asuntoja. Talo olisi täyttänyt puolet torin viereisestä korttelista. Hanke typistyi kuitenkin kauppahalliin - Lahden Toritalo-kiinteistöön - joka oli Saarisen toimiston viimeisiä töitä ennen Saarisen muuttoa Yhdysvaltoihin.⁴⁶

Vuonna 1936 Frans Nyberg suunnitteli Oulun Hiihtoseuralle ison hirsirakenteisen rakennuksen (kuva 13), joka nykyisin on Oulun seurakuntien leirikeskusena. Rakennuksen sisätilat isoine, tummaseinäisine pirtteineen on suunniteltu kansallisromantiikan henkeen.⁴⁷

Raumalla Helsingin Osakepankin rakennuttama liike-asuintalokiinteistö, joka sijaitsee Kuninkaankadun ja Koulukadun risteyksessä, on Frans Nybergin suunnittelema. Paikalta purettiin vuonna 1941 vanhoja rakennuksia ja Helsingin Osakepankki rakensi paikalle poikkeusluvalla kivisen konttorirakennuksen, joka katusivulta on kaksikerroksinen ja pihan puolelta kolmikerroksinen (kuva 14).⁴⁸

Ragnar Nybergin mukaan Frans Nyberg työskenteli taiteellisen toimintansa ohessa jatkuvasti korjausrakentamis- ja restaurointiprojekteissa.⁴⁹ Mm. Porvoon museon arkistossa on materiaalia näistä projekteista, joita oli ainakin Porvoossa ja Raumalla.

2.2 Nybergin taiteellinen toiminta

Taiteilijana Frans Nyberg oli itseoppinut, lukuunottamatta lyhyttä kautta Althinin koulussa Tukholmassa.⁵⁰ Althinin taidekoulua pidettiin ilmeisesti jonkinlaisena esiasteena ennen

⁴⁶ Niskanen 2004, <http://www.rakennustaiteenseura.fi/taiteentutkija/2004-3/1_niskanen/index.htm>

⁴⁷ Oulun ev.lut.seurakunnat. <<http://www.oulunseurakunnat.fi/lamsanjarvi>>

⁴⁸ Rauman Museo. <http://rauma.fi/museo/vr_rakennukset/rakennukset/Kuninkaankatu/tolwane.htm>

⁴⁹ Nyberg 1978, PM, 6.

⁵⁰ Nyberg 1957, PM, 11.

Tukholman kuninkaalliseen taideakatemiaan pyrkimistä. Samana vuonna kuin Nyberg, 1904, Althinilla aloitti taideopinnot mm. tuleva modernisti ja porvoolaisen taiteilijan Valle Rosenbergin elämänkumppani Siri Derkert.⁵¹ Nybergin arkistoista ei löydy kuitenkaan mitään merkintöjä hänen Tukholman ajastaan, Althinin koulusta tai opiskelutovereistaan. Frans Nyberg oli jo lapsuudestaan asti harrastanut piirtämistä ja alkoi 18-19-vuotiaana tehdä maisematutkielmia, aluksi akvarelleja ja vähitellen myös öljytöitä. Hänen varhaisimmat maalauksensa ovat siten aivan 1900-luvun alusta. Myös muotokuvamaalaus kiinnosti häntä. Hän luopui kuitenkin muotokuvien tekemisestä, koska koki epäonnistuneensa veljensä, professori Carl Nybergin muotokuvassa. Maisemamaalaus dominoikin Nybergin tuotantoa jo Hvitträskin aikana, 1920-luvulle saakka. Maisemien lisäksi hän maalasi interiöörejä, katunäkymiä, pihakuvia ja asetelmia. Nybergin ensiesiintyminen taiteilijana tapahtui marraskuussa 1921.⁵² Hän oli vierailullaan veljensä luona Porvoossa tehnyt sarjan kuvia, jotka olivat esillä Strindbergin taidesalongissa ja myöhemmin Stenmanilla. Nämä näyttelyt saivat suuren yleisönsuosion.⁵³

Grafiikan tekemisen Nyberg aloitti 1920-luvun alussa ja teki sitä aina 1950-luvun lopulle saakka (kuva 15). Hän on itse kertonut, että hän hankki perustiedot grafiikan tekniikoista *Nordisk Familjebok* -tietosanakirjasta ja harjoittelemalla omatoimisesti yrityksen ja erehdyksen kautta.⁵⁴ Suomen taidekouluissa ei vielä opetettu 1920-luvulla vakinaisesti grafiikkaa. Kerttuli Wessman mainitsee *Muuttuva Helsinki* -kirjassa (1990), että Eero Järnefelt olisi opettanut Nybergille grafiikkaa. Tekstissä ei ole kuitenkaan mainittu tämän tiedon alkuperää.⁵⁵ Aluksi Nyberg teki grafiikkaa harrastuksena, arkkitehdintoimensa ohella, mutta myönteinen palaute kannusti häntä jatkamaan. Pian taiteesta tulikin hänelle pääasiallinen ammatti arkkitehtuurin jäädessä vähemmälle. Nyberg vedosti työnsä itse konstruoimallaan prässillä. Hän auttoi vedostuksessa ja muissa teknisissä kysymyksissä myös nuorempia kollegoitaan, kuten Henry Ericssonia ja Harry

⁵¹ Syskonen Derkert.<<http://siri.derkert.com/biografi.html>>

⁵² Widjeskog 1995, 5-6.

⁵³ Nyberg 1978, PM, 4.

⁵⁴ Nyberg 1978, PM, 6.

⁵⁵ Wessman 1987, 73.

Henrikssonia.⁵⁶ Hän valmisti vain metalligrafiikkaa ja tekniikoista suosi eniten viivasyövytystä. Hän teki myös jonkun verran akvatintoja ja joitakin kokeiluja kuivaneulalla ja pehmeäpohjasyövytyksellä 1920-luvulla. Näiden kokeilujen tuloksiin hän ei kuitenkaan itse ollut tyytyväinen.⁵⁷ Nybergin 1930-luvun tuotanto käsittää yksinomaan viivasyövytyksiä. Suurin osa Nybergin grafiikasta on yksiväristä. Mustan painovärin sijaan hän käytti usein sepianruskeaa, joka antoi teokselle pehmeämmän ja lämpimämmän yleissävyn.

Valtaosa Frans Nybergin grafiikasta esittää näkymiä vanhoista rannikkokaupungeista kuten Viipurista, Porvoosta, Tammisaaresta, Raumalta, Tallinnasta tai Narvasta. Hänen kuvauskohteitaan olivat toisaalta historialliset monumentaalirakennukset - kirkot, linnat ja kartanot - ja toisaalta pikkukaupunkien vanhat talot, pihat ja kujat sekä satamanäkymät laivoineen. Viipurissa Nybergiä viehättivät vanhat rakennukset, katuperspektiivit ja ylipäänsä kaupungin keskiaikainen ilmapiiri (kuva 16). Nybergin kaupunkikuvauksista ehein ryhmä on neljäntoista etsauksen sarja, jonka Rauman kaupunki tilasi häneltä 500-vuotisjuhliensa kunniaksi. Rauman katujen ja kujien lisäksi Nyberg kuvasi yksittäisiä taloja ja pihvoja, tärkeimpiä rakennusmonumentteja sekä muutamia purjealuksia ja höyrylaivoja.⁵⁸ Näiden Rauma-kuvien tarkkuus ja detaljirikkaus on myöhemmin ollut avuksi kaupungin vanhoja rakennuksia entisöitäessä (kuva 17).⁵⁹

Kaupunkikuvien lisäksi Nybergin grafiikkaan kuuluu luontokuvauksia - erityisesti Lappi- ja saaristoaiheita. Lapinkuvauksiin häntä inspiroi vuonna 1920- ja 30-lukujen vaihteessa tehty Sallan-matka ja saaristoaiheisiin Suomenlahden rannikolla vietetyt kesät. Saaristoaiheet olivat mm. Porvoon saaristosta ja Suursaaresta. Aika ajoin Nyberg kuvasi myös teollisuusympäristöjä kuten Vaasan Höyrymyllyä, Ensoa, Tolkkisten tehtaita Porvoossa (kuva 18), Tampellaa ja Viipurin Höyryleipomoa. Nämä työt olivat yritysten tilaustöitä.⁶⁰ Erkki Anttonen on todennut, että vaikka nämä kuvat eroavat Nybergin vapaasta tuotannosta, hän on toteuttanut ne ammattitaidolla ja teollisuusnäkymien

⁵⁶ Nyberg 1978, PM, 2.

⁵⁷ Nyberg 1933, XIII.

⁵⁸ Widjeskog 1995, 12.

⁵⁹ Green, Borgåbladet 27.5.1995.

⁶⁰ Nyberg 1978, PM, 3.

rakenteellisia elementtejä kompositiossa painottaen.⁶¹ Inspiraatiolähteenä Nyberg arvosti eniten Viipuria ja Porvoota. Hän tunsii vierautta Helsinkiä, Uttamaata ja koko ”läntistä Suomea” kohtaan, josta hänen mukaansa puuttui se kosmopoliittinen ilmapiiri ja laajempi elämännäkemyks, johon hän oli lapsuudessaan ja nuoruudessaan Pietarissa ja Viipurin seuduilla tottunut.⁶²

Grafiikan ohella Nyberg teki edelleen myös jonkin verran öljyväreitä ja akvarelleja. Hänen tunnetuimpiin akvarelleihinsa kuuluu sarja Porvoo-aiheisia näkymiä *Gamla gårdar i Borgå / Vanhaa Porvoota* -kirjassa (1960), joka julkaistiin kaupungin 600-vuotisjuhlien kunniaksi sekä suomeksi että ruotsiksi. Tekstin tähän Nybergin aloitteesta vuonna 1946 julkaistuun kirjaan on kirjoittanut Gunnar Mårtensson (kuva 19). Toinen kirjankuvitus, jonka Nyberg teki, oli sarja akvarellikuvituksia vuonna 1951 ilmestyneeseen Margit v. Willebrand-Hollméruksen satukirjaan *Pojken med guldhåret - folksagor från svenska Finland*. Kirjan viehättävät satukuvat kertovat Nybergin kuvittajanlahjoista ja tuovat mieleen toisen Pietarissa syntyneen suomalaistaiteilijan, Rudolf Koivun (1890-1946) (kuva 20).

Erkki Anttonen on todennut, että Frans Nyberg oli Kaarlo Hildenin (1886-1963) ja Reino Harstin (1900-1979) ohella ensimmäisiä suomalaisia, joka keskittyi taiteessaan pääasiassa grafiikkaan.⁶³ Vaikka Akseli Gallen-Kallela olikin 1890-luvun töillään kohottanut aikaisemman vaatimattoman ammatillisen grafiikanharjoituksen taiteeksi, vielä 1930-luvullakin grafiikkaa pidettiin pitkälti maalauksen oheistekniikkana ja taidemaalareiden harrastuksena pitkinä talvikuukausina, jolloin valo-olosuhteet eivät olleet otollisia maalaamiselle.⁶⁴ Grafiikan tekeminen ei Anttonen mukaan vielä 1930-luvullakaan elättänyt taiteilijoita.⁶⁵ Alkuaikoina taiteilijat itsekään eivät mieltäneet grafiikkaa omaksi taiteenlajikseen, vaan pikemminkin tavaksi monistaa piirroksia.⁶⁶ Frans Nyberg oli ennen sotia yleisön suuresti suosima graafikko. Hän oli tuottelias ja

⁶¹ Widjeskog 1995, 6.

⁶² Nyberg 1978, PM, 2.

⁶³ Anttonen 1986, HY, 89.

⁶⁴ Okkonen-Puokka 1945, 9.

⁶⁵ Anttonen 2006, 171.

⁶⁶ Wessman 1987, 66.

osallistui hyvin aktiivisesti näyttelyihin kotimaassa ja ulkomailla. Anttosen mukaan hän oli esimerkiksi 1930-luvulla mukana seuraavissa suomalaisen grafiikan näyttelyissä: Taidehalli 1931, Oslo 1932, Kosice 1933, Moskova 1934, Saksa 1935-36, Praha 1936, Kööpenhamina 1937, Lontoo 1938 ja Taidehalli 1939. Anttosen vertailussa on mukana 53 suomalaista graafikkoa ja Nyberg on edellämaituissa näyttelyissä esittänyt kuudenneksi eniten töitä.⁶⁷ Nyberg piti myös ahkerasti yksityisnäyttelyitä. Esimerkiksi vuonna 1931 hänellä oli 13 yksityisnäyttelyä.⁶⁸ Näillä yksityisnäyttelyillä oli selkeästi myyntinäyttelyn luonne: ne kiersivät maaseutukaupungeissa ja saavuttivat todennäköisesti runsaasti sellaista yleisöä, joka ei muuten käynyt taidenäyttelyissä.⁶⁹ Hänen teostensa hinnat olivat kohtuullisia. Anttonen on tutkinut grafiikan hintatasoa neljässä suomalaisessa näyttelyssä vuosina 1927, 1931, 1934 ja 1939. Vuoden 1927 näyttelyn töiden keskihinta oli 360 markkaa (94 euroa) ja vuoden 1931 näyttelyssä se oli 515 markkaa (185 euroa).⁷⁰ Frans Nybergin näyttelyarvostelu vuodelta 1928 kertoo: "[...]kuvien hinnat ovat halvat, pari-kolme 200 mk, muut halvempia, aina 10 mk:aan saakka."⁷¹ Järjestäessään 1929 yksityisen kiertonäyttelyn 12 eri paikkakunnalla Nybergin grafiikan lehtien hinnat (ilman kehyksiä) vaihtelivat 50 ja 300 markan (n. 13-79 euron) välillä koosta riippuen. Kaikkein pienimmät vedokset maksoivat vain 15-20 markkaa (n. 4-5 euroa). Kiertonäyttelyiden ja yhteisnäyttelyiden ohella Frans Nybergin töitä myytiin eri turistikohteissa kuten Olavinlinnassa, Turun linnassa ja Suursaarella.⁷² Myös asiamiehet ympäri Suomea myivät töitä. Fredrik Hautala Vaasasta kirjoittaa 16.5.1931 Nybergille:

"Olen kiertänyt aika laajalta ja koittanut pistää parastani. [...] Ne pitävät kyllä Teidän etsauksistanne, mutta moittivat liian kalliiksi. [...] Ja sitten voisin ottaa itse valokuvia huomatuista paikoista ja sellaisista rakennuksista, jotka menisi hyvin kaupan. Sanovat Vaasalaisetkin että kun olis aiheita täältä kaupungista niin he kyllä ostaisivat, esim. Vaasan kirkosta ja satamasta. [...] Minä en kyllä

⁶⁷ Anttonen 2006, 636.

⁶⁸ Päiväämätön muistio, PM.

⁶⁹ Anttonen 1986, HY, 291.

⁷⁰ Anttonen 1986, HY, 289.

⁷¹ H.K. "Frans Nybergin etsausnäyttely", Satakunnan Kansa 6.5.1928.

⁷² Frans Nybergin kirjanpitoa, PM.

tiedä, jos herra Nyberg haluaa valokuvien mukaan piirtää, mutta se kyllä jäisi meidän omaksi salaisuudeksi, että ne on valokuvien mukaan piirretty ja etsattu.”⁷³

Kirjeenvaihdosta päätellen Nyberg ei kuitenkaan ollut valmis suostumaan Hautalan ehdotuksiin, vaan heidän yhteistyönsä päättyi pian.

Nybergin grafiikkaa myytiin ilmeisesti suhteellisen hyvin. Hänen omien muistiinpanojensa mukaan esimerkiksi vuonna 1924 kaupaksi meni noin 225 grafiikan vedosta ja sen lisäksi 70 lehteä jossakin yhteydessä järjestetyissä arpajaisissa.⁷⁴ Jo Gallen-Kallela oli aikoinaan herättänyt Suomen taide-elämässä kysymyksen grafiikan ”demokraattisuudesta” monistettavana, edullisena, laajoihin kansankerroksiin suuntautuvana taidemuotona, jonka avulla on mahdollista levittää korkeatasoista taidetta vähävaraisiinkin koteihin.⁷⁵ Voidaan katsoa, että Frans Nyberg edullisilla grafiikan lehdillään toteutti tätä periaatetta parhaimmillaan, etenkin kun hän ei vedosten ilmeisen hyvästä menekistä huolimatta koskaan tinkinyt töiden taiteellisesta tai teknisestä tasosta, kuten Anttonen mainitsee Nybergin lailla yleisön suosiossa olleiden Jalmari Ruokokosken ja Toivo Talven joskus tehneen.⁷⁶

Frans Nyberg oli mukana myös taiteen järjestötoiminnassa: hän oli perustamassa Suomen Graafillisten Taiteilijoiden ja Piirtäjien liittoa vuonna 1931. Liitto on nykyisen Suomen Taidegraafikot ry:n edeltäjä. Hän oli yksi kahdestakymmenestäkolmesta perustajajäsenestä ja toimi pitkään liiton hallinnossa, Anttonen mukaan ainakin vuodesta 1932 vuoteen 1940.⁷⁷ Lehdistön taidekritiikissä Nybergin taiteeseen suhtauduttiin yleensä suopeasti. Häntä pidettiin vuoden 1928 etsausnäyttelynsä arvostelussa jo kehittyneenä, varmana piirtäjänä ja valmiina etsaajana.⁷⁸ Vuoden 1930 Tammisaaren näyttelystä, jossa oli esillä myös etsauksia, kirjoitettiin mm. seuraavaa:

⁷³ Fredrik Hautalan kirje Frans Nybergille 16.5.1931, SLSA 817.35.

⁷⁴ Anttonen 2006, 137.

⁷⁵ Anttonen 1986, HY, 31.

⁷⁶ Anttonen 1986, HY, 290.

⁷⁷ Widjeskog 1995, 6.

⁷⁸ A.S. ”En beaktansvärd konstutställning. Arkitekt Frans Nybergs exposition av etsningar”, Björneborgs Tidning 8.5.1928.

”Och i alla dessa etsningar strömmar emot åskådaren en stämningsmättad atmosfär av lugn och ro. Varje bild är ett konstverk, en skapelse av kärlek för ämnet och en teknisk färdighet.”⁷⁹ Uppsalassa ilmestyneessä kritiikissä kiinnitettiin huomiota Nybergin tekniseen osaamiseen ja totuudenrakkauteen ja häntä kutsutaan ”synnerligen duktig och känslig etsare”. Sigrid Tandefelt taas kirjoittaa *Hufvudstadsbladetissa* Frans Nybergistä etsaajana: ”Han har ett starkt begär att säga sanningen, hela sanningen och ingenting annat än sanningen och fruktar att giva sitt fantasi något spelrum.” Tandefeltin mielestä Nyberg toimii näin pelkästä vaatimattomuudesta tai siksi, että hänestä kuviin ei ole mitään lisättävää. Hänen mielestään Nybergin akvarellit ovat ilmavia ja kauniita, mutta öljyissä ”etsaren lyser igenom”.⁸⁰ Negatiivisempaakin kritiikkiä esiintyi: *Aamulehti* kirjoitti 1932: ”Teknillisestä huolellisuudesta ehkä johtuen eivät työt aina vastaa suorituksen siroutta, onpa arkkitehti Nyberg linna-aiheisissa etsauksissaan eksähtänyt maneeriiinkin [....].”⁸¹

Nybergin kuvateos *Etsauksia-Etsningar* esiteltiin vuonna 1934 Ruotsissa lehdistössä ja sai erinomaisen vastaanoton. Tohtori Arvid Julius kirjoittaa *Uppsala* -lehdessä: ”Som konstnär måste Nyberg sättas mycket högt, och fråga är, om vi för tillfället ha någon etsare i vårt land, som överträffar honom.” Julius sivuaa samassa kirjoituksessa kiihkoisanmaallisten aatteiden nousua Suomen kulttuurielämässä ja ottaa Nybergin esimerkiksi ”taistelevista suomenruotsalaisista”, jotka vastustavat suomalaista kansalliskiihkoa ja tieteen, kirjallisuuden ja taiteen alan suorituksillaan ”knyter samman Finlands och Sveriges svenskar”. Nybergin taidetta kiitetään ”för opartisk finsk nationalism i dess bästa mening.”⁸² Vaikka Nybergin aiheenvalintoja voidaan osittain pitää patrioottisina, on varmasti totta, että hän ei suomenruotsalaisena kosmopoliittina liene ollut lähelläkään aitosuomalaisuutta. Mutta tuskinpa hän taiteensa kautta halusi erityisesti ilmaista edes ”puolueetonta suomalaista nationalismia”. Hänelle tärkeintä lienee ollut kuvauskohde ja sen kiinnostavuus, sijaitseva se sitten Tallinnassa, Porvoossa tai Narvassa.

⁷⁹ ”Frans Nybergs utställning av etsningar”, Västra Nyland 14.10.1930.

⁸⁰ Nyberg 1978, PM, 5.

⁸¹ -rk-, ”Toistasadan etsauskokoelma”, *Aamulehti* 9.11.1932.

⁸² Julius, Uppsala 31.1.1934.

Yleisesti ottaen Frans Nybergiin liitettiin ja liitetään konservatiivisen, sovinnaisen ja ”vanhanaikaisen” taiteilijan mielikuvia. Se johtunee hänen perinteisestä, realistisesta tyylistään, kuvien detaljirikkaudesta sekä kuvauskohteista, jotka paljolti olivat vanhojen kaupunkien vanhimmista osista. Nybergin graafikonura alkoi 1920-luvulla. Anttonen mukaan suomalaisen grafiikan ilmaisuasteikko vaihteli 1930-luvulle saavuttaessa realismin traditioon tukeutuvasta esitystavasta modernistiseen klassismiin ja aina ekspressionismiin saakka.⁸³ Nyberg ei 1920-luvun alun varhaisia töitä lukuunottamatta harrastanut tyylikokeiluja, vaan pitäytyi realistisessa tyylistään kuvien täyten ja detaljirikkauden koko ajan lisääntyessä. Nybergin luontoaiheiden mieltäminen suomalaiskansallisiksi vahvistanee osaltaan hänen grafiikkansa vanhakantaista leimaa.

2.3. Nyberg kirjoittajana

Frans Nyberg jätti jälkeensä paljon julkaisematonta kirjallista materiaalia: kirjoitelmia taiteesta ja taiteilijoista, taidefilosofiasta ja taiteen historiasta, rakennustaiteesta, arkkitehtuurista ja kaupunkisuunnittelusta. Mutta hän pohti monissa kirjoituksissaan myös ihmisen olemusta, psykologisia ja uskonnollisia kysymyksiä, avioliittoa, naissukupuolta sekä ihmiskunnan kehityshistoriaa. Jotkut hänen käsikirjoitusluonnoksistaan saattoivat olla jopa monen sadan sivun mittaisia. Hänen kirjoitustapansa on pohdiskeleva ja monipolvinen ja sen takia joskus melko vaikeaselkoinen. Nyberg oli kiinnostunut filosofiasta ja estetiikasta ja hän oli tutustunut mm. Schopenhauerin filosofiaan. Vuonna 1916 hän luki Yrjö Hirnin teoksen *Det estetiska lifvet*, joka teki häneen suuren vaikutuksen. Hän kirjoitti kirjan innoittamana Hirnille kirjeen, vaikkei tuntenut tätä henkilökohtaisesti. Nyberg oli lukenut myös Hirnin *Konstens ursprung* -teoksen.⁸⁴ Hieman yllättäen Nyberg harrasti myös kansantaloustiedettä: hän työskenteli pitkään - noin vuodesta 1928 lähtien - laajan käsikirjoituksen *Bytesförlopp - den allmänna ekonomiska elementarteorin* parissa, jonka sai valmiiksi 1950-luvulla.⁸⁵

⁸³ Anttonen 2006, 206.

⁸⁴ Anttonen 2006, 311.

⁸⁵ Nyberg 1978, PM, 3.

Nybergin julkaistu materiaali on taidekriittikkä, grafiikan tekniikoiden esittelyä ja ajatuksia kaupunkirakennustaiteesta sekä luonnosta. Taidekriittikkona Nyberg oli rakentava ja valistava ja pyrki avartamaan ihmisten näkemyksiä mm. abstraktin taiteen suhteen, johon hän periaatteessa suhtautui ymmärtävästi ja arvostavasti, vaikka itse edusti aina realistista esitystapaa.⁸⁶ Tosin nuoruudessaan Nybergin näyttelykierroksillaan kirjoittama taidekriittikki oli joskus hyvinkin kärkevää, Hän kirjoittaa 1920-luvulla Héléne Schjerfbeckin näyttelystä:

”Inför Helena Schjerfbeckes alster af olik målningssätt knöt jag näfvarna inom mig av förargelse. En slik påfågel! En sådan hönshjärna! Hela mitt hat inför den breda pösande och fjeskiga sträfvan efter ”originalitet” och ”modernitet”, som med tillhjälp af spikklackar och arbetande armbågar, med öppna mun och halft stirrande, halft lysten blick bereda sig väg öfverallt där samtidens ”utsökaste” berömmelseblickar koncentrerades mot denna utomordentliga narr.”⁸⁷

Nybergiä ärsytti Schjerfbeckin maalaustyyli ja ”modernien, itsensä elättävien naisten”⁸⁸ kuvien aihepiirit ja ilmeisesti ylipäättään se osa ”modernin” diskurssia, jonka hän koki tekotaiteelliseksi asenteeksi ja epäaidoksi originaalisuuden tavoitteluksi, esiintyipä se kuvataiteessa, rakennustaiteessa tai elämäntavassa yleensä. Sama asenne tulee esille anekdootissa, jonka Frans Nyberg kertoo *Minnen från Hvitträsk* -kirjoituksessaan: Hvitträskissä vieraili 1910-20-lukujen vaihteessa joukko venäläisiä modernistisia taidemaalareita, joilla oli näyttely Helsingissä. Heidän maalauksensa muistuttivat Nybergin mukaan ”maanmittauskarttoja, joissa oli sinne tänne päälle naulattuja sardiinipurkin kansia ja höyhentupsuja”. Nyberg kertoo, että Eliel Saarinen ei ollut erityisen innostunut uusista modernistisista kokeiluista, mutta kohteliaana isäntänä seurusteli maalarijoukon kanssa tarjoamallaan päivällisellä. Kun Saarinen kysyi joukon johtajalta, oliko tämä opiskellut taidetta Pariisissa, vastaukseksi tuli, että herra taiteilija oli juristi, joka oli edellisenä vuonna nähnyt modernia taidetta, alkanut maalata ja huomannut, että juuri se oli hänelle sopivaa puuhaa.⁸⁹

⁸⁶ Kun Porvoossa oli esillä Stig Fredrikssonin (1929-2008) maalauksia Edelfelt-Vallgren -museossa vuoden 1952 lopulla, käytiin kaupungissa vilkasta keskustelua ei-esittävän taiteen problematiikasta. Frans Nyberg osallistui keskusteluun Borgåbladetissa 4.12.1952 julkaistulla artikkelillaan ”*Nonfiguratismen utgör en logisk utvecklingslänk*”.

⁸⁷ Nyberg, utställningskritik 1920-30 -talet, SLSA 817.35.

⁸⁸ Ahtola-Moorhouse 2000, 19.

⁸⁹ Nyberg 1957, PM, 5.

Vuonna 1933 Frans Nyberg julkaisi kirjan *Etsauksia - Etsningar*. Kirjan tekstiosuudessa hän ensinnäkin perehdyttää lukijoita metalligrafiikan eri tekniikoihin. Tällaiselle esitykselle olikin olemassa selkeä tarve, koska, kuten Erkki Anttonen on todennut, lukuunottamatta Eric O.W. Ehrströmin *Taidekäsityö* -julkaisun lyhyitä ja summittaisia selostuksia syväpainotekniikoista ei 1930-luvun alussa ollut olemassa suomenkielistä alan käytännön opasta.⁹⁰ Toinen osuus Nybergin kirjassa esittelee kirjoittajan käsityksiä ajan kaupunkisuunnittelusta ja arkkitehtuurista. Nämä käsitykset on tuotu esiin pamfletinomaisena ja kriittisenä kirjoituksena kaupunkirakennustaiteen senhetkisestä tilasta. Kolmas osuus kirjassa käsittää 112 Nybergin itse valitsemaa kuvaa pääasiassa viivasyövytyksellä tekemistään grafiikan töistä 1920-1930-luvulta. Työt esittävät kaupunkinäkyymiä Helsingistä, Turusta, Viipurista, Porvoosta, Loviisasta, Kotkasta, Raumalta, Tammisaaresta, Hangosta, Kristiinankaupungista, Naantalista, Pietarsaaresta, Kokkolasta, Vaasasta, Oulusta, Savonlinnasta ja Käkisalimesta. Suomen rajojen ulkopuolelta hän kuvaa Tallinnaa ja Narvaa. Luontokuvia kirjassa on Porvoon saaristosta, Kolilta, Suursaaresta ja Lapista.

3. Frans Nybergin käsityksiä rakentamisesta ja arkkitehtuurista

Etsauksia-Etsningar -teokseen sisältyvässä kirjoituksessaan *Vaikutelmia kaupungeistamme* vuodelta 1933 Frans Nyberg toteaa, että suomalaiset kaupungit ovat yleensä rakennettu kauniille paikoille, vesien läheisyyteen. Pohjoismaiset, vaimennetut värit ja ”syvät, vivahtelevat valot” antavat maisemalle erikoisen luonteen. Lähestyttäessä Helsinkiä mereltä Nyberg ihailee kaupungin laajaa siluettia ja meren ympäröimää sijaintia. Turussa hän ihailee kaupungin sijaintia Aurajoen suulla ja Ruissalon tammilehtojen ”rehevää, ylhäistä leimaa”. Hänen huomiotaan kiinnittää Turun linna ”keski-aikuisine raskaine muotoineen” ja tuomiokirkon mahtava torni keskellä kaupunkikuvaa. Pienempiä suomalaisia kaupunkeja - Naantalia, Jyväskylää, Savonlinnaa, Porvoota, Loviisaa - hän kuvailee kauempaa ihastuttaviksi idylleiksi ”niiden seisossa vaaleaksi maalattuine taloineen ja kirkkoineen vihreässä kehyksessään järven

⁹⁰ Anttonen 2006, 264.

rannassa, joensuussa tai merenlahdelman pohjukassa”. Mutta usein tämä idylli hänen mukaansa kalpenee, mitä enemmän kaupungin yksityiskohdat tulevat esille. ”Tasaleveät ja suorat kadut” ovat yksitoikkoisia. Rakennukset ovat ”siloiteltuja”: punamullalla sivellyt hirsiseinät on peitetty ”konehöylätyillä saumalautoilla”, maalattu ”kiiltävillä öljyväreillä” ja koristeltu ”monenmoisilla koristeilla”. Kaikkialla vallitsee ”siisteys, sileys ja kiilto”, jota Nyberg kutsuu myös ”vuorilauta-arkkitehtuuriksi”. Vaikutelma on hänen mukaansa kuiva ja ikävä. Kaupungeista on rakennusten siistimisen, siloittelun ja asemakaavojen ikävän ruutujärjestelmän ja avaran katutilan myötä viety yksilöllisyys ja omaleimaisuus. Nyberg kirjoittaa edelleen:

”Ja kun kaupunkikuva todellakin saattaa meille nautintoa ja vaatii meitä hiljentämään askeleemme voidaksemme syventyä siihen tunnelmaan, jonka ympäristö meissä herättää, niin se ei tapahdu koskaan muualla kuin vanhoissa kaupunginosissa, joiden luomisessa ei meidän ajallamme ole ollut mitään tai korkeintaan hyvin vähäinen osa.”⁹¹

Nyberg arvostaa vanhojen kaupunginosien luonnollisesti muotoutunutta katuverkostoa ja mutkittelevia kujia sekä ”alkuperäistä, yksinkertaista rakennustaidetta”, ”karkeita pintoja, joilla näkyvät kirveen ja veitsen jäljet”. Oman aikansa rakentamisesta ja ”konehöylän täsmällisestä työstä” hän ei voinut löytää sitä ”elävää esteettistä tunnetta, sopusointua ja viihtyisyyttä”, jota hän kutsui myös nimellä ”esi-isiemme aikuiset perintämuistot”. Vain vanhoissa puukaupungeissa - ja nimenomaan niiden vanhimmissa, keskiaikaisissa osissa - oli löydettävissä se hiomaton, esiteollisen ajan pelkistetty, talonpoikainen rakennustapa, jota Nyberg eniten arvosti ja joka edusti hänelle muototajun huippua:

”Ennen aikaan talon koristaminen kysyi vaivaa. Ei käynyt päinsä tuhlata koristeita. Kaikki oli tehtävä käsin ja siinä kylliksi, jos sisäänkäytävä ja mahdollisesti päätylista ja tuuliviiri koristeltiin. Työ vaati huolellista ajatusta ja tunnetta.”⁹²

Huolellisella ajatuksella ja tunteella tehdyn työn vastakohtana Nybergillä on ”koneellinen joukkotuotanto”, joka johtaa ajattelemattomaan muodoilla leikittelymiseen. Nyberg liittää tällaisen epäsuotuisan kehityksen 1800-luvun puolivälissä alkaneeseen teollistumiseen, taloudelliseen toimeliaisuuteen ja vaurastumiseen. Rakentaminen vilkastui

⁹¹ Nyberg 1933, XIII-XIV

⁹² Nyberg 1933, XIV.

talouselämän kehittymisen myötä ja uusia työmenetelmiä ja tekniikoita syntyi. Riitta Nikulan mukaan Suomen kaupunkien puisten asuintalojen arkkitehtuurista katosi 1800-luvun puolimaissa empiren kuri. Rakennustyypit tulivat vaihtelevammiksi ja arkkitehtuuri moniarvoisemmaksi.⁹³ Henrik Lilius mainitsee, että kaupunkitalojen ulkoseinien vuoraus oli yleistynyt vasta empirekaudella. Sitä ennen talot olivat olleet hirsipintaisia. Vuorauksen myötä porvaristalon julkisivu alkoi heijastaa entistä selkeämmin arkkitehtuurin tyylikehitystä. Aikaisemmin tyyliä oli voitu ilmentää ensisijaisesti rakennuksen volyymin, kattomuodon ja kiinteän sisustuksen välityksellä. Ulkoseinien vuoraus antoi mahdollisuuden ilmentää tyyli- ja muototrendejä selkeämmin. Työvälineinä tässä olivat mm. ikkunoiden kehyslaudat, vesilistat, rintamuurit, pilasterit, risaliitit ja päätykolmiot. Juuri vuorilaudoituksen muotoilussa ”arkkitehdit, harrastaja-arkkitehdit ja puusepät saivat uuden, antoisan työkentän”, kirjoittaa Lilius.⁹⁴ Rakennusten julkisivuja jäseneltiin erilaisiin kenttiin, pysty- ja vaakalaudoitusta yhdisteltiin vaihdellen, lautoja sahattiin monin eri profiilein, ikkunat tehtiin suuriksi ja niissä suosittiin uutta T:n muotoista puitejakoa. Veistäen ja sahaamalla tehtiin monenlaisia koristeita.⁹⁵

Vanha Rauma -julkaisussa kuvataan 1890-lukua Raumalla:

”1890-luku toi muutoksia Rauman katukuvaan. Purjelaivakauden loppu oli Raumalla taloudellisen kukoistuksen aikaa. Muutamana vuonna oli kaupungilla jopa maan suurin purjelaivatonnisto. Valtameripurjehdus toi raumalaisille laivanomistajille ja -osakkaille suuria voittoja ja varallisuus näkyi myös ennennäkemättömän vilkkaana rakennustoimintana. [...] Koska uutta ei vanhan kaupungin alueella ollut lupa rakentaa ilman, että samalla olisi toteutettu huomattavia asemakaavaudistuksia, tyydyttiin korjaamaan vanhaa. [...] Vuorilaudoitukset tehtiin entistä kapeammasta laudasta ja seinäpinta jaettiin vaakasuoralla listoituksella vyöhykkeisiin. Eri vyöhykkeet saatettiin laudoittaa eri tavalla, toiset vaaka-, toiset pystysuuntaan. Näkyvimpiä yksityiskohtia ovat ikkunoiden vuorilaudoitukset, jotka usein ovat hyvin rikkaasti koristeltuja.”⁹⁶ (Kuva 21)

Frans Nyberg kuvailee aikaa seuraavasti:

⁹³ Nikula 1993, 90.

⁹⁴ Lilius 1985, 35.

⁹⁵ Nikula 1993, 90.

⁹⁶ Koivula-Nurmi-Nielsen-Saarinen-Tyllilä 1992, 52.

”Vallalla oleva esteettinen makusuunta piti sen sijaan yhä edelleen kiinni kaikenlaisista käsityskannoista, joiden loisto-aika oli jo kauan sitten voitettu. [...] Antiikkiset ja romanttiset käsityskannat rehottivat omituisesti toisiinsa sekaantuneina ainakin 1900-luvun alkuun saakka yhä ohentuneemmassa ja heikommassa muodossa [...]”⁹⁷

Kun näihin tekijöihin liitetään liikemies- ja kauppiasluokan kehittymätön ja pinnallinen kauneuskäsitys ja ”liiankin korkealle kuohuva porvarillinen itsetunto” , tuloksena oli Nybergin mukaan se, että

”[...] vuorilauta-arkkitehtuuri - haluttomuuden, nousukasmaneerin ja afääriviisauden kaikkein silmiinpistävin muoto-ala, painoi aatetyhjän ja kömpelön leimansa kokonaiseen katuihin ja asuineliöihin”.⁹⁸

Kirjoituksessaan *Om modern bebyggelse i skärgården* 1930-luvulta Nyberg ottaa lukijan mukaan kesäiselle laivamatkalle Helsingin itäpuoliseen saaristoon. Nyberg kertoo, kuinka ”sivistys” on levittäytynyt jo Helsingin ulkopuolellekin uudenaikaisten kesähuviloiden ja -mökkien muodossa lähtipä kaupungista sitten itään tai länteen päin. Näitä rakennuksia hän kuvailee samantapaisin sanakääntein kun ”Vaikutelmia kaupungeistamme” -kirjoituksessaankin. Lukija johdatetaan yksityiskohtaisilla kuvauksilla saariston arkkitehtuurin näkijäksi ja kokijaksi, tekemään itse tulkinnat sen laadusta:

”De bekväma spontade bräderna av gängse utseende och den lätthet varmed dekorationer av sinnrikt utsågade och kombinerade brädlappar kunna placeras var som helst på väggytorna, har lockat fram otroliga kvantiteter lust till grannlåt och frosmakeri. Varje liten villa av teatrisk pose [...] ropar med hela mäktigheten hos sina gavlar och spiror och brokiga dekorationer ut sin märkliga individualitet och betydelse.”⁹⁹

Kirjoittajan ja lukijan matka jatkuu. Nyberg kuvailee, kuinka hän matkallaan pysähtyi Pellingin saaristoon Porvoossa ja tapasi siellä talonpojan, joka ylpeänä esitteli tilansa uutta, komeaa päärakennusta:

⁹⁷ Nyberg 1933, XV.

⁹⁸ Nyberg 1933, XV.

⁹⁹ Nyberg: *Om modern bebyggelse i skärgården*, SLSA 817.35.

”En bonde på Stor Pellinge talade om sitt nyt ståtliga hus, som vore mer värt uppmärksamhet än de förfallna kåkarna från fattiga tider. Jag bad honom presentera sitt hus för mig och fann mig stå inför ett typiskt alster av nutids lust att ståta med all möjlig härlighet. Där fanns spontade bräder och fodersbräder framför allt annat och branta gavelpartier och väldiga fönster, tuktad sten och cement. Och huset såg med ogillande ned på sin lantlig omgivning.”¹⁰⁰

Jatkaessaan matkaa etelään päin Nyberg matkatovereineen näkee vanhan kalastajatilän rakennuksineen, jotka viehättävät häntä. Tilän asukkaat häpeilevät kuitenkin vanhoja rakennelmiaan ja kehoittavat kulkijoita menemään katsomaan kylän uusia, komeita taloja:

”Ett studa söderut från samma by såg vi ett gammalt fiskeläge med ett par åldriga bodar omgivna av fiskeredskap och allehanda bråte. Min kamrat och jag stodo och betraktade bodarna där de på strandklippan belystes av kvällssolen, då en gubbe som sysslade med några nät bredvid urskuldande påpekade att det där var bara gamla ruckel. I byn vore vi i tillfälle att se nya, ståtliga hus. Dessa ståtliga hus gingo vi emellertid sedermera förbi, utan att de hos oss lyckades frammana någonting annat än den reflexionen, att den nya tiden med sin foderbrädestil höll på att uttränga de sista resterna av njutbara kåkar i dessa skärgårdstrakter.”¹⁰¹

Nyberg on lyijykynäpiirroksessaan ja etsauksessaan vuodelta 1926 kuvannut näitä vanhoja kalamajoja (kuvat 22 ja 23).

Saaren eteläisimmässä kylässä matkalaiset löytävät vanhan talonpoikaistalon, joka edustaa Nybergille kaikkea sitä positiivista - yksinkertaisuutta, teeskentelemättömyyttä, varmaa muototajua - joka uusista, hienosta taloista puuttui:

”I den sydligaste av Stor Pellinge byar stannade vi framför en gammal kåk, som i all sin anspråkslöshet fick oss att skämmas på vår tids vägnar inför den placeringskonst och enkla, säkra formkänsla, som talade till oss från en gången tid. [...] Där förnäms intet ljud om nutidens massproduktion, affärsmässighet och glänsande praktiska möjligheter, medan en anda av trevnad och kärleksfull omsorg tycktes ha uppåddat en mästerlig formkänsla vid det enkla husets tillkomst.”¹⁰²

¹⁰⁰ Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

¹⁰¹ Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

¹⁰² Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

Nybergin viivasyövytys *Spelmans - talo Pellingissä* vuodelta 1928 esittää ilmeisesti juuri edellä kuvattua rakennusta (kuvat 24 ja 25).¹⁰³ Nyberg kutsuu kalamajoja ja Spelmansin taloa tekstissään ”vanhoiksi hökkeleiksi” (”en gammal kåk”) tai ”vanhoiksi rojuiksi” (”gamla ruckel”) ironisoiden vallalla olevaa käsitystä, että vain uusi, komea ja siloiteltu on arvokasta. Lämmöllä ja maalauksellisella otteella tehdyissä kuvissaan hän esittää nämä rakennukset kuitenkin viehättävinä ja kodikkaina, ladaten ne kauniilla merkityksillä. Tästä muodostuu kontrasti, joka vahvistaa hänen argumentaatiotaan ”oikean rakennustavan” puolesta.

Yhtä paljon kuin Nyberg polemisoi kirjoituksissaan ”vuorilauta-arkkitehtuuria” ja historiallisten tyylien onttoa kopioimista, hän kyseenalaistaa ja kritisoi modernistista, urbaanin suurkaupungin diskurssia. Vakuuttavana tekniikkana hänellä tässäkin kontrastiparien muodostaminen:

”Det affärsmässiga, det smarta, det korrekta, rätlinjiga och rediga och en massa överdrivna och malplacerade hygieniska och praktiska fordringar spela för oss den avgjort dominerande rollen. Vi skapa hellre en lämplig omgivning för en systemapulpet och -fåtölj än för ett lungt och rikt liv i våra hem. Vårt ideal är mera Amerikanskt. Vi skulle antagligen byta ut tusen små gårdar med blommor och äppelträn mot en enda verklig skykrapa som kunde tjäna som en imponerande sinnebild för vår framstående affärsmanna-beschäftighet och öka vårt anseende som vakna och smarta, av viktiga planer och sammanträden strängt upptagna, intelligenta nutidsmänkor.”¹⁰⁴

Metaforana epäviihtyisälle, ei-ihmisläheiselle suurkaupunkiympäristölle Nyberg käyttää siis konttorihuonekaluja ja pilvenpiirtäjää, liikemiesmäisyyttä ja amerikkalaisuutta. Oikea elämisen tapa vertautuu hänen tekstissään kukkien ja omenapuutarhan ympäröimään, rauhalliseen kotiin. Hänen käsityksensä on, että teollistunut ja urbanisoitunut yhteiskunta voi tarjota järjestystä, puhtautta ja mukavuutta, mutta niiden hintana on sopusoinnun ja viihtyisyyden menetys. Nyberg osoittaa myös suurkaupunkidiskurssiin liittyvän elämäntavan ontoutuden: tärkeät suunnitelmat ja kiireiset kokousaikataulut ovat enimmäkseen ulkokohtaista teeskentelyä, joilla halutaan rakentaa ”modernin nykyihmisen” kuvaa.

¹⁰³ Hugo Simberg on kuvannut tämän saman rakennuksen 8.8.1916 päivätyssä viivasyövytyksessään *Talo Pellingissä* (kuva 26).

¹⁰⁴ Nyberg: Kritik över förfulandet av gamla städer (1930-luku), SLSA 817.35.

3.1. Nybergin tekstit ja Arts and Crafts -liike

Nybergin tekstien lähtökohtana on vastakkainasettelu vanhan, talonpoikaisen, esiteollisen ajan rakennustavan ja uuden, teollistuneen ajan joukkotuotantoa ja uusia materiaaleja hyväksikäyttävän rakentamisen välillä. Nämä muodostavat Nybergillä kontrastiparin, joihin ladataan vahvasti myönteisiä tai kielteisiä merkityksiä. Hänen argumentoinnissaan kulkevat koko ajan rinnakkain hänen omat mielipiteensä ja mielipiteet, jotka hän esittää ”uutta rakentamista” puoltavana ja joiden hän antaa ymmärtää olevan kulttuurisesti vahvoja ja yleisesti hyväksytyjä, siis jonkinlainen ajassa liikkuva ”yleinen mielipide”. Nybergin tekstit on rakennettu näiden kahden diskurssin välisen kamppailun varaan. Teksteissä käydään läpi erilaisia näkökulmia tarkoituksenmukaisuudesta rehellisyyteen ja luonnollisuuteen. Samalla tässä kamppailussa rakentuu ja vahvistuu käsitys Nybergin kannattaman ”oikean” rakentamisen tavan paremmuudesta ja siitä, että tämä tapa on samalla osa ”oikeaa elämäntapaa”. Vanhaan, talonpoikaiseen rakennustapaan Nyberg liittää mm. seuraavat määreet:

- luonnollinen
- alkuperäinen
- yksinkertainen
- tarkoituksenmukainen
- persoonallinen
- sopusointuinen
- viihtyisä
- kohtuullinen
- harmoninen
- looginen

Uutta, teollistuneen aikakauden rakentamista hän kuvailee seuraavilla termeillä:

- siisteys
- sileys

- kiilto
- loistavuus
- käytännöllisyys
- nousukasmaisuus
- tarkoituksettomuus
- kaavamaisuus
- keinotekoisuus

Nybergin ”oikean rakennustavan” ja ”oikean elämäntavan” diskurssilla on monilta osin yhtäläisyyksiä kirjailija ja taideteoreetikko John Ruskinin (1819-1900) ja uuden taideteollisuuden perustajan William Morrisin (1834-1896) ja muiden englantilaisen Arts and Crafts -liikkeen teoreetikkojen tekstien kanssa. Arts and Crafts -ideologia syntyi viktoriaanisen ajan Englannissa 1800-luvun puolivälin tienoilla. Se oli vastalause 1800-luvun lopun historiallisille tyyleille ja eklektiselle eri tyylien elementtien käytölle muotoilussa ja arkkitehtuurissa. Se kritisoi teollisuuden myötä kehittyneen massatuotannon hengettömyyttä ja käyttöesineiden epätarkoituksenmukaisuutta.¹⁰⁵ Arts and Crafts -ajattelun keskeisiä lähtökohtia olivat käsityön ja käsityöläisyyden korostaminen ja idea siitä, että työn itsessään on oltava merkityksellistä ja tärkeää tekijälleen. Toinen periaate oli luovuuden ja tarkoituksenmukaisuuden, funktionaalisuuden korostaminen ja kielteinen suhtautuminen koristeluun itseisarvona. Esineen tai rakennuksen kauneus syntyi siihen käytettyjen materiaalien luontaisesta kauneudesta ja valmistamiseen käytetystä hartaasta työstä ja siihen paneutumisesta. Kolmas tärkeä seikka oli uskollisuus materiaalien ominaisluonteelle ja se, että rakenteet ovat selkeästi esillä.¹⁰⁶ Mutta Arts and Crafts -ideologia oli paljon muutakin kuin vain nopeasti syntynyt protestiliike. Sen juuret olivat uusgotiikassa ja sen ankaran moraalisisissa periaatteissa.¹⁰⁷ Arts and Crafts -liikkeellä oli taiteeseen, käsityöhön ja arkkitehtuuriin liittyvien teorioiden lisäksi myös syvälinen moraalinen ja kasvatuksellinen ulottuvuus: jos esineiden ja rakennusten muotoilu ja laatu paranevat, myös niitä valmistavien ja käyttävien ihmisten elämä ja luonne jalostuvat ja siten koko yhteiskunta astuu askeleen eteenpäin. Liike ei pyrkinyt ainoastaan esteettiseen vaan myös

¹⁰⁵ Cumming-Kaplan 1991, 9-12.

¹⁰⁶ Kaplan 1999. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is_4_156/ai_56749641/pg_5>

¹⁰⁷ Cumming-Kaplan 1991, 10-11.

sosiaaliseen, yhteiskunnalliseen ja moraaliseen reformiin, koska katsottiin, että yhteisö tuottaa näköistään taidetta ja arkkitehtuuria.¹⁰⁸ Viime kädessä taiteen tulisi olla olennainen, rikastuttava osa ihmisten arkipäivää, aina tuotteiden valmistusprosessista niiden lopulliseen käyttöön saakka. J. Mordaunt Crook kirjoittaa, että Arts and Crafts -liikkeeseen sisältyi ”asenne, ei tyyli. Se oli akateemisuuden, ammattimaisuuden, estetiikan, tyylikkyyden vastaista. Sen perusta oli kansanomaisuuden kultti, käsityön taide (cult of vernacular, art of craft)”.¹⁰⁹

Aion seuraavassa käsitellä joitakin Frans Nybergin käyttämistä käsitteistä ja termeistä, joilla hän puhui ja joiden avulla hän konstruoi ”oikeaa rakentamisen tapaa” ja vertaan Nybergin tekstejä Arts and Crafts-liikkeen periaatteisiin ja sen ympärille kehittyneeseen diskurssiin. Sitä, oliko Nybergillä yhteyksiä Arts and Crafts -liikkeen toimintaan tai siinä vaikuttaviin henkilöihin, ei ole tiedossa eikä siitä löydy viitteitä hänen muistinpanoistaan. Hän kuitenkin epäilemättä seurasi Hvitträskin aikana ja myöhemminkin tarkkaan kansainvälisiä taide- ja arkkitehtuurijulkaisuja. Hvitträskin kirjahyllystä voi vielä tänäänkin löytää esimerkiksi *The Studio* -lehden sidotut vuosikerrat. Charles Holmen vuonna 1893 perustama arkkitehtuuria, muotoilua ja taidetta kirjoituksin ja kuvin esitellyt, vaikutusvaltainen *The Studio - An Illustrated Magazine of Fine and Applied Arts* levitti vuosisadan vaihteessa Arts and Crafts -liikkeen ajatuksia laajalti koko Eurooppaan.¹¹⁰ John Ruskinin teoksia voitiin lukea ruotsin kielellä jo vuonna 1897. Ruskinin ajatuksia esiteltiin laajalti lehdistössä etenkin hänen kuolinvuonnaan 1900. Yrjö Hirn piti Helsingin yliopistossa luentosarjan John Ruskinin ajattelusta aivan 1900-luvun alussa.¹¹¹ Hirn piti myös helsinkiläiselle kuulijakunnalle vuonna 1901 esitelmän William Morrisista, jossa esitelmässään hän nojautui suoraan Englannista hankkimiinsa tietoihin.¹¹²

¹⁰⁸ Naylor 1971, 7.

¹⁰⁹ Crook 1987, 226.

¹¹⁰ The Studio. <<http://www.rossettiarchive.org/docs/n1.s9.69.raw.html>>

¹¹¹ Tarasti 1990, 300.

¹¹² Wäre 1989, 119.

3.1.1. Yksinkertaisuus

William Morris otti käyttöön kapinoidessaan viktoriaanisen ajan ylitsepursuavaa ja sisällyksetöntä esinemuotoilua vastaan käsitteen "simplicity". Esimerkillisen läpileikkauksen Morrisille oman aikansa esinekulttuurin aallonpohjasta tarjosi vuonna 1851 järjestetty ”Kaikkien kansojen teollisuustuotteiden suurnäyttely”, Lontoon Maailmannäyttely, jota varten Lontooseen rakennettiin Joseph Paxtonin (1803-65) suunnittelema Kristallipalatsi. Näyttely herätti Morrisissa suurta inhoa ja vastustusta. Se tarjosi nähtäväksi suuren määrän teollisesti valmistettuja käyttöesineitä, jotka ylenmääräisessä koristelussaan ja epäkäytännöllisyydessään olivat lähinnä käyttökelvottomia tarkoitukseensa. Schliekerin mukaan näyttelyn ”esineiden käyttötarkoitus vain harvoin selvisi niiden muodosta mutta tarkkaavainen katsoja saattoi saada siitä vihjeen niiden koristelussa käytetyistä litterääris-eeppeistä viittauksista.¹¹³ Morrisin elämänkerran kirjoittaja E.P. Thompson kertoo tämän vierailusta Maailmannäyttelyssä: ”In 1851 when he had gone to the Great Exhibition he had sat down and refused to go round declaring it 'wonderfully ugly'”. Morrisin hyvä ystävä, taiteilija Walter Crane kuvailee näyttelyesineitä Morrisin hengessä sanalla ”monstrosities” - ”luonnottomuudet”.¹¹⁴ Nikolaus Pevsnerin mukaan aikakauden suunnittelun alhaista tasoa ei pidä selittää ainoastaan teollistumisen nopeudella vaan myös sosiaalisilla muutoksilla. Suurelle tuotannolle oli syntynyt kysyntää uuden keski- ja työväenluokan myötä. Tällä uudelle kuluttajaryhmällä ei ollut yläluokan omaamia perinteitä eikä koulutusta, joihin pohjata makunsa, joten se ei osannut vaatia parempaa suunnittelua. Teollisuus taas ei osannut hyödyntää suunnittelijoita, vaan käytettiin mallikirjoja ja ornamentteja jäljiteltiin historiallisista tyyleistä. Tällaisella koristelulla ei taas ollut yhteyttä käytetyn tekniikan tai materiaalien ominaisuuksien kanssa.¹¹⁵ Alf Bøe huomauttaa, että meidän aikamme käyttöesineet ovat muotoiltu nimenomaan koneellista tuotantoa varten, mutta 1800-luvun loppupuolen koneellisena sarjatyönä tehdyt esineet yrittivät jäljitellä käsityötä. Siksi ne myöhemmän ajan katsojan silmissä sisältävät epärehellisyyden elementin, joka vaikuttaa luotaantyöntävältä. Bøe toteaa kuitenkin, ettei kaikki

¹¹³ Schlieker 1986, 180.

¹¹⁴ Schlieker 1986, 180-181.

¹¹⁵ Pevsner 1960, 43-46.

viktoriaanisen ajan muotoilu suinkaan ollut täysin kelvotonta. Hän mainitsee esimerkkinä Josiah Wedgwoodin posliinitehtaiden laajan, taiteellisesti korkeatasoisen tuotannon, jonka malleja suunnittelivat aikansa tunnetuimmat taiteilijat.¹¹⁶

Morrisin esinekulttuurin rappion vastalauseeksi kehittämä ”simplicity” oli tunnussana sekä muotoilun että elämäntavan yksinkertaisuudelle ja tarkoituksenmukaisuudelle. Morris kehoittaa välttämään ylenmääräistä hienostuneisuutta (”over-refinements”) ja olemaan rehellinen ja yksinkertainen ilman luonnottomuuksia, liioittelua ja kohtuuttomuutta (”monstrosities and extravagances”). Andrea Schlieker huomauttaa väitöskirjassaan, että Morrisin ”simplicityllä” oli kaksoismerkitys: sekä käytännöllinen että moraalinen. Sanan käytännöllinen merkitys sisältää Schliekerin mukaan mm. arkkitehtuurin, esinemuotoilun sekä koristelun sinänsä. ”Simplicityn” moraalinen merkitys sisälsi vaatimuksen yksinkertaisesta elämästä ja vaatimusten kohtuullisuudesta yhdistyneenä rehellisyyden ja oikeudenmukaisuuden hyveisiin. Näiden hyveiden vastakohta oli pahe nimeltä ylellisyys - ”luxury”. Schlieker toteaa, että ”simplicity” voidaan käsittää ”yksinkertaisuuden” lisäksi sanalla ”rajoittaminen”. Tosin kyseessä oli nimenomaan määrällinen, valikoiva rajoittaminen, ei niinkään laadullinen, koska Morris kirjoittaa: ”This simplicity you may make as costly as you can” ja ”[...] all this is not luxury, if it be done for beauty’s sake [...]”.¹¹⁷ Joka tapauksessa Morrisin ”simple life”, joka on hänen mukaansa kaiken hienostuneisuuden todellinen perusta tarkoittaa elämän vähentämistä ja yksinkertaistamista perusasioihin, joka puhdistaa ja kirkastaa ihmismielen ja herättää ihmisen luontaisen kauneudenkaipuun. Kun on vapauduttu erikoisuudentavoittelusta ja arvovalta-ajattelusta, muotoutuvat rakennukset ja esineympäristö sen mukaisesti yksinkertaiseksi, kauniiksi ja tarkoituksenmukaiseksi. Morrisin sanoin ”simplicity of life” johtaa ”simplicity of tasteen” ja edelleen ”simplicity everywhere, in the palace as well as in the cottage”.¹¹⁸

Frans Nyberg paheksuu kirjoituksissaan loisteliaisuuden halua, kohtuuttomuutta ja omahyväisyyttä, johon hänen mukaansa Suomen 1800-luvun lopun vaurastunut porvaristo on rakentamisessaan on syyllistynyt. Sen ”liiankin korkealle kuohuva

¹¹⁶ Bøe 1957, 2-3.

¹¹⁷ Schlieker 1986, 182-183.

¹¹⁸ Schlieker 1986, 182-185.

porvarillinen itsetunto sekä sorvauksia ja koristeluja harrastava aisti” haluaa hävittää ”alkuperäisen, yksinkertaisen piirteen kujien vanhasta rakennustaiteesta”. Suomen puukaupungeissa harrastettiin tällaista öljymaaleilla ja konehöylätyillä laudoilla tehtyä siistimistyötä. Näiden toimien ulkokohtaisuus paljastuu kuitenkin lähemmässä tarkastelussa:

”Tahdottiin näyttää hienolta, ainakin ulospäin. Talojen pihanpuolet saivat säilyttää entisen ”kotikutoisen” asunsa, jota vastoin kadun- ja kujanpuoleinen seinä oli puettava muotiaitasta tilattuun pukuun.” ”Sileys levisi uusista kaupunginosista ja olisi monessa tapauksessa hävittänyt pikkukaupunkien entisajan romantiikan, jollei talojen pihanpuolia olisi jätetty suureksi osaksi rauhaan, niitä kun pidettiin vähemmän tärkeitä. Monen pitkän, kulissimaisen katupäädyn takana voi tulija mieluisaksi hämmästykseseen tavata mitä viehättävimpiä pihvoja.”¹¹⁹

”Muotiaitasta tilattu puku” tuo lukijalle miellelyhtymiä halvasta hienostelusta ja se, että vain kadunpuoleinen seinä taloista kulissimaisesti siistittiin, osoittaa mitä suurinta epärehellisyyttä ja teeskentelyä.

Nyberg kuvailee Etsauksia-kirjassaan myös Helsingin Vanhan Eiran kaupunginosan syntyä. Eira oli ensimmäinen uusien asemakaavoitusperiaatteiden pohjalta syntynyt kaupunkikokonaisuus. Sen syntyyn vaikuttivat Bertel Jung, Armas Lindgren ja Lars Sonck. Alueesta toivottiin uudentyypistä mallikaupunginosaa, jossa yksityistalot sijaitsisivat reheviksi istutetuilla puutarhatonteillaan. Eira rakennettiin kuitenkin tarkoitettua tehokkaammin.¹²⁰ Nyberg pitää lopputulosta epäonnistuneena, vaikka se olisi voinut olla miellyttävä ja viihtyisä huvilakaupunki. Syynä tähän on Nybergin mielestä liikenäkökohdat ja voitonhimo yhdistyneenä väärin asenteisiin. Hän kirjoittaa:

”Rakennusmääräykset, joita oli varta vasten laadittu suojemaan aluetta keinottelulta, kierrettiin mikäli mahdollista ja liian useissa tapauksissa liikenäkökohdat tunkeutuivat esille erikoisesti silmiinpistäväällä tavalla, niin että mitä merkellisimpiä kasvannaisia sijoitettiin sekä talojen seiniin että katoille. [...] Osittain myös esteettisiä käsitteitä, silloinkin, kun ne antoivat parhaansa, hallitsi siinä määrin loiston ja komeilun halu sekä erikoisuudentavoittelu, että lopputulos oli kaikkea muuta kuin miellyttävä - ottamatta huomioon paria taloa, jotka olisivat voineet tehdä erittäin rauhallisen ja hauskan vaikutuksen, jos ne olisivat saaneet määrätä sävyn tällä alueella. Kävely näillä seuduilla, joka olisi

¹¹⁹ Nyberg 1933, XV.

¹²⁰ Nikula 1989, 174.

voinut olla tavattoman lepuuttava ja positiivisesti antava, on nyt kaikkein mieltämasentavimpia Helsingissä.”¹²¹

Nyberg perää siis kirjoituksissaan rakentamisen suhteen samanlaista yksinkertaisuuden hyvettä, josta William Morris puhuu. Samoin kuin Morrisin, hänenkin yksinkertaisuuskäsitteensä on kaksitahoinen, se koskee sekä elämäntapaa että ympäristöä. Väärä elämäntapa - pyrkimys loisteliaisuuteen, liioittelu, erikoisuuden ja tyhjän mielihyvän tavoittelu - johtaa siihen, että rakennetusta ympäristöstä tulee keinotekoinen ja epäviihtyisä. Ja sellainen ympäristö ei taas edistä ilmapiiriä, jossa perheet voisivat viettää rauhallista ja viihtyisää arkielämää. Nyberg nostaa vaatimattomat, yksinkertaiset, talonpoikaiseen tyyliin rakennetut talot vakaan, sopusointuisen elämän symboleiksi.

Nyberg tuo vahvasti esiin näkemyksensä, että yhteisö tuottaa näköistään arkkitehtuuria ja tuottamisen tapa määrää lopputuloksen hengen: talonpoikainen yhteisö luonnollisesti syntynyt, intiimiä ja sopusointuista ja teollistunut, urbaani yhteisö paperilla suunniteltua, komeaksi tarkoitettua, mutta hengetöntä rakentamista. Ja vielä enemmän: arkkitehtuuri heijastaa ja korostaa yhteisön moraalista tilaa. Kaiken kaikkiaan hän kytkee yhteen moraalin ja estetiikan samaan tapaan Arts ja Crafts -liikkeen teoreetikot tekivät. John Ruskin, kirjoitti vuonna 1864: ”Se, mistä pidämme määrittelee sen mitä olemme ja on merkki siitä, mitä olemme”. Ruskinin mukaan hyvän maun opettaminen ihmisille on samalla väistämättömästi myös heidän luonteensa muovaamista. Hän oli sitä mieltä, että hyvä maku on viime kädessä moraalinen ominaisuus.¹²² Ruskinin näkemyksissä liittyivät siis yhteen estetiikka, moraalit, taloudelliset rakenteet ja yhteiskunnalliset suhteet. Crook toteaa, että Ruskin näki viktoriaanisen ajan arkkitehtuurin alennustilan pohjimmaisina syinä nimenomaan sosiaaliset ja henkiset seikat. Hän mainitsee useita eri ilmiöitä: voitontavoittelun, uuden arkkitehtien ammattikunnan statuksen nostamisen, työnjaon, suunnittelun pirstoutumisen, kilpailun, rakennusmenetelmien koneellistumisen, teollisuuden kurjat olot, taiteen kaupallistumisen - kaikki nämä olivat Ruskinin mielestä viemässä ajan arkkitehtuuria yhä syvemmälle rappioon.¹²³

¹²¹ Nyberg 1933, XIX.

¹²² Sternudd, Catharina. <www.aho.no/Forskerutdanning/Konferanse/Papers/Sternudd.doc>

¹²³ Crook 1987, 74.

3.1.2. Luonnollisuus

”Luonnollisuus” Nybergillä tarkoittaa ensinnäkin orgaanista arkkitehtuuria: rakennuksen tulee kasvaa ympäristöstään ja olla paikalla suunniteltu eikä kirjoituspöytä- ja piirustuslautatyön tuote. ”Piirustuslautasuunnittelu” tarkoitti työtappaa, jossa arkkitehti piirsi rakennuksen julkisivun erillisenä kokonaisuutena sen sijaan, että olisi suunnitellut rakennuksen tiettyyn paikkaan: valmiin katunäkymän osaksi tai luontoon.¹²⁴ Nyberg toteaa ”Om modern bebyggelse i skärgården” -kirjoituksessaan puhuessaan vanhoista, talonpoikaisista rakennuksista:

”Den som byggde fick hålla sig till eftertanken och logiken i högre grad än i våra dagar och resultatet blev långt intimare och bar långt mera prägeln av en naturligt uppvuxen skapelse än våra dagars villor och lanthus som planerats på papper [...]”¹²⁵

Myös arkkitehtuurin ja suunnittelun ”luonnollisuus” -diskurssiin viittaavia tekstejä on löydettävissä Arts and Crafts -liikkeen kirjoittajilta. Jo John Ruskin oli neuvonut taiteilijoita ja suunnittelijoita kääntymään luonnon puoleen inspiraatiota ja esikuvia etsiessään. William Morris toteutti omassa taideteollisessa suunnittelussaan tätä Ruskinin neuvoa: Morrisin kasvi- ja lintuaiheiset tapetit ja tekstiilit, joista monet ovat vieläkin tuotannossa, olivat aikoinaan uutta ja ennennäkemätöntä suunnittelua.¹²⁶ Christopher Dresser (1834-1904) oli varhainen teollinen muotoilija ja teoreetikko, joka aikalaisensa William Morrisin tapaan halusi uudistaa viktoriaanisen ajan esinemuotoilua ja tuottaa koteihin tarkoituksenmukaisia, edullisia ja hyvinsuunniteltuja tarve-esineitä. Monet näistä esineistä vaikuttavat vielä tänäänkin hyvin moderneilta (kuva 27). Morrisista poiketen Dresser suhtautui kuitenkin myönteisesti teollistumiseen ja hyödynsi sen mahdollisuuksia työssään.¹²⁷ Dresser puhuu esineiden luonnollisuudesta ja käyttää tässä yhteydessä termiä sopeutuminen, ”adaptation”. Dresser oli myös kasvitieteilijä ja

¹²⁴ Wäre 1989, 113.

¹²⁵ Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

¹²⁶ Cumming-Kaplan 1991, 15.

¹²⁷ Metropolitan Museum. <www.metropolitanmuseum.org/toah/nd-cdrs.htm>

omaksui käsitteen kasvitieteen terminologiasta. Hän vertasi tarkoituksenmukaista muotoilua kasvimaailman rakenteisiin. Vuodelta 1858 olevassa esseessään *Botany as adapted to the Arts and Arts-Manufacture* Dresser kuvailee otsikolla *Adaptation to Purpose* tätä kasvien sopeutumismekanismeja spesifiseen ympäristöönsä:

"Thus beautifully do we see that not only in one particular, but in all, are the members of the vegetable kingdom accurately adjusted and beautifully adapted to the existing conditions of the globe."¹²⁸

Schliekerin mukaan Dresserin vaatimus kaiken taideteollisen suunnittelutyön suhteen kuului "Do as nature did!"¹²⁹ Dresserin "luonnollisuus" oli siis paljon enemmän, kuin vain luontoaiheiden ottamista mukaan muotoiluun, kasvi- ja eläinaiheisia koristeita tai muotoja. Hän halusi, että muotoilu seuraa luonnollisen kasvun ja tarkoituksenmukaisuuden lakeja, ei vain luonnon ulkoisia piirteitä.¹³⁰

Nyberg kirjoittaa *Etsauksia-Etsningar* -kirjassaan kappaleessa *Sananen kirkoistamme* luonnon ja arkkitehtuurin suhteesta. Hänen mielestään ajalla ja sen tuomalla patinalla on se ominaisuus, että se kohottaa rakennuksen oleellisia piirteitä. Hyvä arkkitehtuuri paranee ja huonon heikkoudet tulevat entistä selvemmin esille ajan myötä. Nybergin mielestä "ympäristössä on siis jotakin, joka tuo esille rakennustuotteen oikean luonteen sekä sen suhteen ympäröivään luontoon." Hän jatkaa:

"Ilma, tuuli, lämpö ja valo sekä kosteus ovat tärkeitä tekijöitä ympäristössä [...]. Kaikissa olosuhteissa vallitseva luonto vaikuttaa eniten ympäristöön, vaikka inhimillinen 'kulttuuri' koettaisikin sekaantumisellaan häiritä sitä. Luonnon syvää taustaa vastaan me ennemmin tai myöhemmin tulemme arvostelemaan tuotantoamme. Sitä taustaa vasten me arvostelemme elämänkelpoisuutta ja olojen rappeutumista ja kaikkea, mikä niiden välillä on olemassa."¹³¹

Schlieker siteeraa väitöskirjassaan William Morrisia, joka aikoinaan oli kirjoittanut arkkitehtuurista ja luonnosta hyvin samaan tapaan. Morris toteaa, että ajan kulku sopeuttaa vanhan rakennuksen ympäröivään luontoon, kunnes näyttää siltä, että se

¹²⁸ Schlieker 1986, 178.

¹²⁹ Schlieker 1986, 177-179.

¹³⁰ Cumming-Kaplan 1991, 13.

¹³¹ Nyberg 1933, XXII.

tuskin edes on ihmiskätten rakentama vaan sen sijaan luonnollisesti ja väistämättömästi kasvanut maaperästä, ”rather to have grown from the very soil, an unartificial, inevitable growth.”¹³² Morris on myös sanonut, että jos uusia rakennuksia on rakennettava, ne on tehtävä hyvin ja terveellä järjellä, vaatimattomasti ja ympäristön hyviä materiaaleja hyväksikäyttäen. Niin rakennettuina ne sopeutuvat seudun vanhaan rakennuskantaan ja näyttävät pian vanhojen rakennusten tapaan ”maaperästä kasvaneilta” - ”a real growth of the soil”.¹³³

”Om modern bebyggelse i skärgården” -kirjoituksessa Nybergin suuresti ihailema vanha saaristolaistalo sopeutuu saumattomasti sitä ympäröivään luontoon ja kasvillisuuteen. Kun rakennus mukautuu luontoon eikä pyri hallitsemaan sitä, luonto puolestaan kunnioittaa rakennusta:

”Byggnadens långsträckta rektangulära form, takets sluttning, den lilla väderflöjeln och de utskurna, böjda linjerna hos bärare och listverk vid det övertäckta ingångspartiet tycktes ha ingett till och med vegetationen närmast invid den djupaste aktning, att döma av det beundransvärt hänsynsfulla sätt varpå grönskan ordnat sig kring huset.”

Uusi, komea talo hienoine vuorilaudoituksineen ja jyrkkine kattoineen taas ”katseli paheksuen maalaista ympäristöään”.¹³⁴

Nyberg kirjoittaa myös vääristä asenteista, kuten arkkitehtien eristymisestä ympäristöstään ja itseriittoisuudesta, jotka ”sivuuttavat [...] kaikki luonnolliset esteettiset vaatimukset sopusoinnun aikaansaamisesta rakennuksen ja ympäröivän luonnon kanssa.”¹³⁵ Nybergin kirjoituksissa perinteisen, talonpoikaisen rakennustavan paremmuus ja ”vuorilauta-arkkitehtuurin” kelvottomuus naturalisoidaan, molemmat seikat alkavat näyttää itsestään selviltä ja tosilta. Voimakkaimmillaan tällainen naturalisaatio on silloin, kun merkitykset kytketään suoraan luontoon.¹³⁶ Tätä kytkemistä Nyberg

¹³² Schlieker 1986, 174.

¹³³ Davey 1980, 23.

¹³⁴ Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

¹³⁵ Nyberg 1933, XXII.

¹³⁶ Jokinen-Juhila-Suoninen 1993, 91.

harrastaa sananmukaisesti: vanha talo on ”naturligt uppvuxen skapelse”. Vanhoista harmaakivikirkoista Nyberg kirjoittaa:

”Samoin kuin vanhat linnamme ja linnanrauniomme sulautuvat myös kirkkomme ihmeellisen hyvin maiseman kanssa yhteen. Kuin osana itse luonnosta kohoaa kirkko kaupungissa tai kylässä tai yksinänsä korkeitten puitten keskellä muodostaen torneineen tai kellotapuleineen ja kiviaitauksineen valtavan kokonaisuuden, usein jättämättä mitään toivomisen varaa.”¹³⁷

3.1.3. Käsityö - konetyö

Frans Nyberg kirjoittaa Etsauksia-Etsningar -kirjassaan:

”Ennen aikaan talon koristaminen kysyi vaivaa. Ei käynyt päinsä tuhata koristeita. Kaikki oli tehtävä käsin ja siinä kylliksi, jos sisäänkäytävä ja mahdollisesti päätylista ja tuuliviiri koristeltiin. Työ vaati huolellista ajatusta ja tunnetta. Persoonallisuus pääsi siinä oikeuksiinsa ja saattoi painaa leimansa koko rakennukseen.”¹³⁸

Nyberg puhuu ”punamullan peittämistä karheista hirsistä ja kotonasahatuista laudoista” ja niiden vastakohtana ”konehöylätyillä saumalautoilla ja kaikenvärisillä öljyväreillä” siistityistä rakennuksista. Hän kuvailee, kuinka 1800-luvun puolivälin jälkeen rakentamisessa ”voimaanpäässyt joukkotuotanto työskenteli rinnan terveydellisten vaatimusten ja hienostuneemman tekotavan kera” ja alettiin halveksia ”entisen ajan työläämpää ja vähemmän täsmällistä työtapaa”. Karkeat pinnat kirveen- ja veitsenjälkineen näyttivät ”kömpelöiltä verrattuna konehöylän täsmälliseen työhön”. Kuitenkin vain työn epätäydellisessä jäljessä ja pinnan rosoisuudessa näkyy, että se on ihmisen täydellä sydämellään suorittama.¹³⁹ Nybergin mukaan aika siirsi syrjään syvällisemmät esteettiset näkökannat ja ulkokultaisuus sekä omahyväisyys astui tilalle.

John Ruskin tuomitsee kirjoituksissaan konetyön huonoksi ja epärehelliseksi

¹³⁷ Nyberg 1933, XXI.

¹³⁸ Nyberg 1933, XIV.

¹³⁹ Nyberg 1933, XIV.

työksi.¹⁴⁰ Hän kirjoitti myös:

”[...] machine-work, once tolerated - the eye itself soon loses its sense of this very evidence, and no more perceives the difference between the blind accuracy of the engine, and the bright, strange play of the living stroke. [...] And of this blindness follow all errors and abuses - hollowness, and slightness of frame-work, speciousness of surface ornament, concealed structure, imitated materials, and types of form borrowed from things noble for things base [...]”¹⁴¹

Ruskin vastusti erikoistumista ja pitkälle vietyä työnjakoa ja erityisesti sen pisimmälle vietyä muotoa, tehdastyötä. Hän piti sitä epäkristillisenä ja epäinhimillisenä, koska se muutti työprosessin yksinkertaisten tehtävien mekaaniseksi toistoksi ja samalla muutti työntekijän itsenäisestä yksilöstä orjaksi. Ruskinin ihanne oli itsenäinen ammattimies ja käsityöläinen, joka tekee tuotteen alusta loppuun suunnitellen itse työvaiheet:

”And observe, you are put to stern choice in this matter. You must either make a tool of the creature, or a man of him. You cannot make both. Men were not intended to work with the accuracy of tools, to be precise and perfect in all their actions. If you will have that precision out of them [...] you must unhumanize them [...]. On the other hand, if you will make a man of the working creature, you cannot make a tool. Let him but begin to imagine, to think, to try to do anything worth doing; and the engine-turned precision is lost at once. Out come all his roughness, all his dullness, all his incapability; shame upon shame, failure upon failure, pause after pause: but out comes the whole majesty of him also [...]”¹⁴²

Ruskin tuomitsi kaikki koneet, ainoastaan tuuli- tai vesivoimalla käyvät laitteet saivat hänen hyväksyntänsä. Hänen mukaansa oli olemassa kolmenlaista energiaa: ihmisen omaa energiaa (”vital”), tuuli- ja vesivoimaa (”natural”) ja keinotekoisesti, mekaanisesti tuotettua energiaa (”artificial”). Koneiden ja keinotekoisien energian käyttö oli hänen mukaansa ihmisluonnon vastaista ja koneellinen valmistusprosessi ihmisen luovuuden mitätöimistä ja hänen henkilökohtaisten, yksilöllisten tarpeidensa sortamista. Ainoa työ, joka oli moraalisesti korkeatasoista, oli käsityö. Konetyöhön osallistuminen rappeutti ihmistä ja Ruskin suosittelikin sitä ainoastaan rangaistukseksi rikollisille.¹⁴³ Myös

¹⁴⁰ Davey 1980, 14.

¹⁴¹ Ottesen Carrigan 1973, 148.

¹⁴² Swenarton 1989, 26.

¹⁴³ Schlieker 1986, 256-257.

arkkitehtuurissa ja taiteessa Ruskinille tärkein seikka oli lopulta työprosessi - sen jalostava tai rappeuttava vaikutus ihmiseen. Hän ihaili keskiaikaisia rakennuksia, koska niiden muotokielessä ja karkeassa toteutustavassa tuli näkyväksi ja havaittavaksi oikea tapa tehdä työtä, itsenäisen käsityöläisen luovuus ja vapaa mieli. Ruskin kehoittaa lukijaansa käymään vanhan katedraalin luo katselemaan sen julkisivua, jota koristavat ”rumat peikot”, ”muodottomat hirviöt” ja jäykät ihmishahmot. Hän varoittaa kuitenkin pilkkaamasta näitä menneiden aikojen nimettömien ja oppimattomien veistäjien töitä, koska ne ovat tärkeitä jäänteitä ja merkkejä menneisyydestä: ”[...] signs of the life and liberty of every workman who struck the stone; a freedom of thought, and rank in scale of being, such as no laws, no charters, no charities can secure [...]”¹⁴⁴

William Morrisin mukaan kapitalistinen järjestelmä käyttää koneita voiton maksimoimiseksi sen sijaan, että lähtökohta olisi ollut ihmisten työn helpottaminen ikävissä ja yksitoikkoisissa työvaiheissa. Hänen periaatteensa on se, että työn ollessa luonteeltaan mekaanista, sitä voidaan helpottaa koneita käyttämällä. Kyseessä ei saa kuitenkaan olla ihmistyön hinnan halventaminen vaan se, että tällaiseen ikävään työvaiheeseen menisi mahdollisimman vähän aikaa, jolloin työntekijä konetta käyttäessään voisi ajatella ja suunnitella muita, tärkeämpiä asioita.¹⁴⁵ Herbert L. Sussman puhuu teoksessaan *Victorians and the Machine* (1968) ”konesymbolista”, jota Morris käyttää. Toisin sanoen kone ja konetyö on Morrisin teksteissä muuttunut taloudellisen vallan ja sarron metaforaksi.¹⁴⁶ Vasta sosialismiin siirryttäessä koneet täyttäisivät tehtävänsä oikealla tavalla. Kun tuotantovälineet olisivat yhteisomistuksessa ihminen voisi olla koneen herra eikä sen orja.¹⁴⁷

David Pyen mukaan on kyse Ruskinin ja Morrisin näkemyksien väärinymmärtämisestä, jos kategorisesti asetetaan vastakkain käsityö ja konetyö. Pyen mukaan käsityö (handicraft) ja käsin tehty (hand made) ovat historiallisia ja sosiaalisia termejä, eivät teknisiä. Koneita ja laitteita käytettiin jo ennen teollista vallankumousta. Olennaista oli se, oliko työmies oman työnsä ja aikansa hallitsija vai työskentelikkö hän kapitalistiselle

¹⁴⁴ Swenarton 1989, 27.

¹⁴⁵ Davey 1980, 27.

¹⁴⁶ Sussman 1968, 124.

¹⁴⁷ Schlieker 1986, 268.

työnantajalle.¹⁴⁸ Kysymys työnjaosta oli Morrisille keskeinen: konetyö merkitsi tuotteen suunnittelun ja sen valmistaminen erottamista toisistaan, ihminen ei enää pystynyt hallitsemaan koko työprosessia. Morris puhuu teksteissään ihmisen tyytyväisyydestä työhönsä, työn ilosta, joka vaatii seuraavia elementtejä: ”variety, hope of creation and self-respect, which comes of a sense of usefulness”. Kun koneet ovat kaikkien - eivät vain pääomanomistajien - palveluksessa, voidaan Morrisin mukaan saavuttaa kaksi työhön liittyvää tärkeää asiaa: ”leisure” and ”pleasure”. Schliekerin mukaan Morrisin työn etiikka tiivistyy lauseeseen ”Art is man’s expression of his joy in labour”.¹⁴⁹

William Morris halusi laajentaa sekä ”työn” että ”taiteen” käsitteet: työllä ihminen muovaa ympäristöään ja ilmaisee itseään. Työtä ei saa jättää vain kapitalistien määriteltäväksi. Taide taas on muuutakin kuin gallerioissa ja museoissa esitetyt taide-esineet - se on työn kautta toteutuvaa taiteellista toimintaa, jonka täytyy olla osa ihmisten jokapäiväistä elämää ja kuulua kaikille. Morrisin dialektiikan mukaan ihminen luo identiteettinsä kohtaamisissa esinemaailman kanssa ja ympäristön laatu sekä esteettisyys puolestaan riippuu siitä, kuinka hyvin ihminen voi toteuttaa luovuuttaan työssään.¹⁵⁰ Ruskinin tavoin Morris palaa keskiaikaan, jolloin hän näkee toteutuneena työn vaihtelevuuden ja rikkauden ja niistä johtuvan tyydytyksen. Hän puhuu keskiajan kansantaiteesta seuraavasti:

”Now the origin of this art was the necessity that the workman felt for variety in his work [...] the obtaining variety and pleasure in the work by the workman was a matter of more importance still, for it stamped all labour with the impress of pleasure.”¹⁵¹

Useimmat Ruskinin ja Morrisin seuraajat Arts and Crafts -liikkeessä suhtautuivat konetyöhön samantapaisesti kuin he. Tosin kannanotot jakautuivat ja vaihtelivat kielteisistä osittain hyväksyviin. Katsottiin, että tekniikan kehitys ja konetyö eivät ole tuoneet mukanaan hyviä asioita, mutta että kehitystä on vaikea kääntää taaksepäin.

¹⁴⁸ Pye 1968, 10-12.

¹⁴⁹ Schlieker 1986, 264-268.

¹⁵⁰ Negt 1998, 21-23.

¹⁵¹ Schlieker 1986, 270.

Lethaby kirjoittaa: "Machines have become our masters - but we cannot stop the wheels". Toisaalta niinkin myöhään kuin vuonna 1923 hän kirjoittaa *Home and Country Arts* -kirjassaan, että konetyönä tehdyt esineet ovat "erilaisia" - niistä puuttuu yksilöllisyys ja ystävällisyys ja näiden ominaisuuksien myötä myös taiteellisuus.¹⁵² Arts and Crafts -arkkitehti C.F.A. Voysey (1857-1941) kirjoittaa vuonna 1909 seuraavasti:

"We are far too keen on mechanical perfection. That love of smooth polished surfaces is very materialistic; it can be produced without brains and in most cases can only be produced by the elimination of all human thought and feeling."¹⁵³

Arts and Crafts -liikkeessä käsityökalun jälkeä esimerkiksi metallitöissä arvostettiin siinä määrin, että pinnan tekstuuriin annettiin paljastaa, minkälaista työkalua kulloinkin oli käytetty.¹⁵⁴

Lethabyn ja Voyseyn teksteissä tulevat esille sanat "ajatus", "tunne" ja "ystävällisyys", jotka he liittävät käsityöhön. Frans Nyberg käyttää täsmälleen samoja termejä puhuessaan talonpoikaisista, alusta loppuun saakka käsityönä tehdyistä rakennuksista ja esineistä. Ylipäätään voidaan sanoa, että Nybergin käsityö-konetyö -puhe liittyy sisältönsä osalta läheisesti Arts and Crafts-diskurssiin. "Kone" ja "konetyö" on Nybergillekin ei niinkään tekninen termi vaan metafora tai symboli, joka sisältää tiettyjä mielleyhtymämerkityksiä. Metaforan voima lienee 1800-luvun tehtaiden ja hiilikaivosten Englannissa ollut vielä suurempi kuin 1930-luvun Suomessa. Ruskinin ja Morrisin tapaan Nyberg korostaa riippuvuussuhdetta raaka-aineen, työprosessin, tarkoituksen ja esteettisen muodon välillä. Käsityönä alusta loppuun tehty vanha rakennus on esteettisesti korkeatasoisempi, koska se on valmistettu huolellisesti, tuntien materiaalit ja lopullinen käyttötarkoitus - Nybergin termein "ajatuksella ja tunteella" ("med omsorg hos tanken och känslan"). Ajatus ja tunne ovat siis asioita, jotka konkreettisesti voidaan nähdä valmiissa tuotteessa. Jos rakennuksen suunnittelu ja toteuttaminen eriytyvät, se johtaa "elävän esteettisen tunteen" katoamiseen koko työprosessista ja lopputulos on "kömpelö ja aatetyhjä". Nyberg viittaa käsityöstä puhuessaan "syvällisempiin esteettisiin näkökantoihin", joiden sisältöä hän ei kuitenkaan tarkemmin kirjoituksessaan selvitä.

¹⁵² Schlieker 1986, 281-282.

¹⁵³ Davey 1980, 90.

¹⁵⁴ Amberg 1998, 19.

Niiden vastakohtana Nyberg mainitsee ”omahyväisyyden” (”belåtenhet med sig själv”). Tässä astuu mukaan Arts and Crafts -puheessa usein esiintyvä työhön liittyvä moraalinen aspekti: käsityöhön ja käsityöläisyyteen liittyy työlään ja hitaan työskentelytavan myötä omahyväisyyden ja itsetyytyväisyyden vastakohta nöyryys. Käsityöläisen on oltava nöyrä ja harkitseva ajan, materiaalien ja työvälineiden asettamien rajoitusten edessä: ”Då mödan var större, blev eftertanken djupare och meningslösa påspikade dekorationer kunde knappast komma ifråga”. Konetyöllä taas rakentamisessa ja koristelussa voidaan saavuttaa nopeita tuloksia ja tyydyttää ihmisten omahyväisiä tarpeita: loiston ja komeilun halua sekä erikoisuudentavoittelua. Kestävää on Nybergin mukaan kuitenkin vain sellainen työ, joka on tehty hartaudella ja nöyryydellä ja jossa turhamaisuudella ei ole sijaa:

”Intet hållbart har ännu någonsin skapats utan den naturliga andakt och ödmjukhet, som visar tendens att vika i samma mån storhetsbegär och fåfång ävlas vinna insteg i vårt sinne.”¹⁵⁵

3.1.4. Tarkoituksenmukaisuus ja loogisuus

Nyberg kuvailee Etsauksia-Etsningar -kirjassaan Helsingin työläiskortteleita, joissa kuilumaisten katujen varsilla olevat ”talot seisovat yhtämittaisissa, kaikkea muuta kuin miellyttävissä riveissä, suomatta tilaa hauskoille pihoille.” Hän luonnehtii näitä kortteleita ja taloja ”tarkoituksettomiksi” ja ”keinotekoisiksi”. Tarkoituksettomuus-sanalla (alkuperäisessä tekstissä: oändamålsenlig, meningslös - nykyään sanan suomenkielinen vastine olisi epätarkoituksenmukainen) Nyberg viittaa siihen, että näitä taloja ja asuntoja ei ole suunniteltu ihmisten tarpeita ajatellen ja niitä leimaa epäkäytännöllisyys, ahtaus ja puutteellisuus, jotka taas aiheuttavat ”turhaa työtä ja vaivaa, alituista huolta ja mielenmasennusta.” Eikä hänen mielestään riitä, että asunto on viihtyisä vaan tarvitaan vielä ”mieluisa, rauhallinen ja sopusointuinen ympäristö, joka tarjoaa ilmaa, valoa ja jonkin verran luontoa.” Erityisesti hän kritisoi vuokratelokortteleita ja niiden suunnittelua siitä, että lapsia ei ole ajateltu lainkaan. Puistotkaan eivät ole perheitä ja leikkiviä lapsia

¹⁵⁵ Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

varten. Niiden sosiaalista funktiota ei ole tarpeeksi huomioitu, vaan edustusnäkökohdat ovat ohittaneet kaupungin asukkaiden todelliset tarpeet :

”Pihoilla ei ole sopivaa ilmaa eikä tilaa. Asfaltti ei ole nautittava eivätkä rikkaämpärit voi antaa kylliksi lentoa mielikuvitukselle. [...] Sitä paitsi on joillakin ilmoitustauluilla kielto, etteivät lapset saa siellä leikkiä. Katukäytävillä ohikulkijat kiinnittävät heihin moittivat katseensa. [...] Ja julkisissa puistoissa on ikiajoista saakka kohdeltu ankarasti irrallisia koiria ja lapsia, varsinkin jos viimeksimainituilla on pallot mukanaan. - Useimmilla on sitä paitsi jonkun matkaa läheisimpään puistikkoon eivätkä alaikäiset voi siellä yksin oleskella, vaan on heitä hoivattava. Ja vain varakkaissa kodeissa äiti tai palvelija voi säännöllisesti lähteä lapsen mukana ulos.”¹⁵⁶

Samassa kirjoituksessa hän jatkaa ”tarkoituksettomuus” -käsitteen selventämistä:

”Jos me siis vaistomaisesti tunnemme, miten tarkoituksettomat [oändamålsenliga] nämä pitkät talorivit ovat, niin merkitsee se sitä, että ne esteettiseltä kannalta eivät voi miellyttää meitä kuin parhaassa tapauksessa aivan vähäisessä määrässä. Tarkoituksettomuus ei näet voi soveltua esteettisyyteen. Se yleinen käsitys, että kauneus olisi itsessään jotakin suurta, jolla ei ole mitään tekemistä tarkoituksenmukaisuuden kanssa, on aivan väärä. Ei mikään vaikuta meihin esteettisesti miellyttävästi, jollei sillä ole mitään suoranaista tarkoitusta, joskaan tämä tarkoitus monessa tapauksessa koskettelekaan niin suoranaisesti käytännön alaa, että käytännön ihminen panisi siihen mitään arvoa.”¹⁵⁷

Toinen termi, jota Nyberg toistuvasti käyttää usein ilmeisesti lähes synonyyminä ”tarkoituksenmukaiselle” on ”looginen”:

”Pikkukaupungeissa on paljon tehtävää ennenkuin saamme sovitetuksi sen, mitä olemme rikkoneet. Kaikki pikkukaupunkien rakennussääntömääräykset, jotka ovat lainatut suurkaupungeista, on ennemmin tai myöhemmin kumottava ja korvattava uusilla säännöstelyillä, jotka suuremmassa määrässä kunnioittavat logiikkaa ja entisajan täyskelpoisia perintätapoja.” ”Ja loppujen lopuksi: eikö siinä olisi logiikkaa, jos rakentaisimme yksinkertaisia taloja, joissa ei olisi turhia ulkonevia osia, laudoituskoristeita eikä öljyvärin pintapuolista kiiltoa?”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Nyberg 1933, XVIII.

¹⁵⁷ Nyberg 1933, XVIII.

¹⁵⁸ Nyberg 1933, XV.

”Logiikka” on Nybergin retoriikassa usein esiintyvä käsite. Sillä hän vetoaa ”terveeseen järkeen” ja siihen, että hänen esittämänsä näkökohdat ovat kiistanalaisten väitteiden sijasta kiistämättömiä tosiasioita, joihin päädytään loogisen päättelyn kautta. ”Logiikkaan” ja järkipäisyyteen vetoaminen on Nybergillä eräänlainen positiivinen tapa faktuaalista esittämiään näkökohtia ja viime kädessä tehdä niitä vaihtoehdottomiksi.

”Tarkoituksenmukaisuus”- tai ”funktionaalisuus”-diskurssi johon Nyberg usein rakentamisesta ja kaupunkisuunnittelusta kirjoittaessaan viittaa juontaa juurensa jo 1800-luvun alkuun ja Augustus Welby Northmore Puginiin, joka kirjoitti goottilaista arkkitehtuuria käsittelevässä poleemisessa *Contrasts* -teoksessaan vuonna 1836:

”It will be admitted, that the great test of Architectural beauty is the fitness of the design to the purpose for which it is intended, and that the style of a building should so correspond with its use that the spectator may at once perceive the purpose for which it was erected.”¹⁵⁹

Pugin katsoi, että pelkkien muotojen ja koristeaiheiden kopiointi on turhaa ja moraalitonta. Rakennuksessa ei tulisi olla piirteitä, jotka eivät ole siinä välttämättömiä mukavuuden, rakenteen tai tarkoituksenmukaisuuden takia. Kaiken koristelun tulisi olla sellaista, että se rikastuttaa rakennuksen perusstruktuuria. Puginin mukaan keskiaikaiset rakennusmenetelmät oli elvytettävä ja rakennusmateriaalien luonnetta kunnioitettava, niin että arkkitehtuuri voisi jälleen ilmaista rakennettaan ja funktiotaan totuudenmukaisesti. Siirtämällä huomion tyyleistä konstruktioperiaatteisiin hän loi pohjan myöhemmille funktionaalisille teorioille.¹⁶⁰

Honour ja Fleming mainitsevat, että Puginin periaatteet hyväksyttiin melko yleisesti englanninkielisen kulttuuripiirin arkkitehtien keskuudessa ja jossakin määrin myös Ranskassa ja Saksassa.¹⁶¹ Myöhemmin nämä ajatukset levisivät John Ruskinin ja muiden Arts and Crafts-liikkeen teoretikkojen ansiosta, joille Pugin oli edelläkävijä. Arts and Crafts -liikkeen kaikki tärkeät ja keskeiset periaatteet - rakennuksen käyttö ja sen ympäristö muodon lähtökohtana, materiaalien rehellisyys, ”craftmanship”-ajattelu,

¹⁵⁹ Schlieker 1986, 176.

¹⁶⁰ Honour-Fleming 2001, 670-671.

¹⁶¹ Honour-Fleming 2001, 671.

menneiden polvien anonyymien rakentajien arvostus, järkevät ja tarkoituksenmukaisen rakenteet - voidaan johtaa uusgotiikasta ja Puginin ajattelusta.¹⁶²

Tarkoituksenmukaisuudesta, ”fitness for purpose”sta tuli yksi liikkeen keskeisistä arvoista.¹⁶³ Nybergin lause ”ei mikään vaikuta meihin esteettisesti miellyttävästi jollei sillä ole mitään suoranaista tarkoitusta” muistuttaa läheisesti Arts and Crafts-teoreetikon ja arkkitehdin W.R. Lethabyn (1857-1931) lausumaa *Leadwork* -teoksessaan vuodelta 1893:

”New design must be founded on a strickt consideration of the exact purpose to be fulfilled by the proposed object, of how it will serve its purpose best, and show perfect suitability to the end in wiew when made in this or that material by easy means. This, not the torturing of material into forms which have not before been used, is the true ground of beauty, and this to a certain extent is enough without any ornamentation.”¹⁶⁴

Lethabyn mielestä siis järkevä ja tarkoituksenmukainen rakenne sinänsä luo esteettistä arvoa. Hän viittaa myös mahdollisuuteen jopa kokonaan luopua koristelusta funktionaalisuuden hyväksi, joka tuntuu yllättävältä, kun ottaa huomioon, että hän kirjoittaa näin jo 1890-luvulla.¹⁶⁵ Lethabyn avainkäsite kaikissa hänen kirjoituksissaan on ”reason” tai ”reasonable”, jonka merkitys on lähellä Nybergin ”loogisuus”-käsitettä. Lethaby haluaa etäännyä muoti-ilmiöistä - vanhojen tyylien jäljittelystä tai uusien keinotekoisesta hakemisesta - ja tukeutua siihen, mikä on järkevää, ”which is reasonable”. Hänelle tärkeintä on tarkoituksenmukainen ja looginen rakenne, olipa kysymys sitten rautatieaseman tai kaupunkitalon suunnittelusta. 1920-luvulla Lethaby kirjoitti modernismista ja painotti vilpittömyyttä ja realismia myös modernissa rakentamisessa: ”Beware a style called Modernism [...]. It is the way of reason, the way of service, the way of structure that we must follow”. Lethabyn lausumaa, että talon tulee olla yhtä rationaalinen kuin polkupyörä, laiva tai veturi, on verrattu Corbusierin ”talo on asumiskone” -määritelmään. Gillian Naylor kirjoittaa, että Lethaby antoi oman

¹⁶² Davey 1980, 11-12.

¹⁶³ Schlieker 1986, 190.

¹⁶⁴ Schlieker 1986, 188.

¹⁶⁵ Schlieker 1986, 188.

aikansa tärkeimmän panoksen arkkitehtuurista käytyyn keskusteluun, vaikka ei onnistunutkaan omassa työssään kehittämään tähän teoriaan soveltuvaa muotokieltä.¹⁶⁶

Frans Nyberg kirjoittaa ”yksinkertaisten, loogillisten kokonaisuusmuotojen tärkeästä kielestä”, joka on syrjäytynyt, koska arkkitehtoninen sommittelu on liikaa pohjautunut luonteenomaisten tyyliyksityiskohtien (”karakteristiska stildrag”) varaan. Nyberg arvostaa uusia, funktionalistisia kirkkorakennuksia ja pitää niitä maalauksellisina ja vaikuttavina. Hän kirjoittaa vuonna 1933 seuraavasti:

”Suuret, puhtaat pinnat tai selvät, askeettisen yksinkertaiset muodot, jotka halveksivat vanhoillista koristelua, eivät todista rakennustaiteen puutetta, niinkuin me niin usein olemme halukkaat väittämään nähdessämme sen paperilla esitettynä. [...] Tyhjä seinäpinta, jolla yksinkertaistetussa kirkkotyyliässä on niin huomattava asema, ei ole eloton [...]. Se on kaikkein maalauksellisimpia ja vaikuttavimpia tekijöitä rakennustaiteessa.”¹⁶⁷

Nybergillä on vaikeuksia hyväksyä kaikkia uusia, funktionalistisia rakennuksia - ”niin vaikeata kuin onkin käsittää sitä aatetta, jota monetkin sen tyylinäytteistä ajavat” - mutta hän toteaa kuitenkin, että uusi tyyli on ollut ”välttämättömyys siinä tilanteessa mihin olemme joutuneet”. Hän kirjoittaa:

”Se [funktionalismi] on noussut jyrkästi vastustamaan meidän esteettistä arvostelukykymme, joka on turmeltunut kuivien tieteellisten arkkitehtuurimittausten ja pedanttisten tutkimusten aikana. Päästäksemme vapaaksi esteettisen otteen kaavamaisuudesta on varmaankin ollut edullista heittää syrjään kaikkien opittujen käsitteiden painolasti. Vain siten me olemme voineet tehdä tilaa luonnollisemmalle tunteelle.”¹⁶⁸

3.1.5. Tyylit, originaalisuus

W.R. Lethaby kirjoitti vuonna 1895 suunnittelusta ja tyyleistä näin:

¹⁶⁶ Schlieker 1986, 189.

¹⁶⁷ Nyberg 1933, XXIII.

¹⁶⁸ Nyberg 1933, XXIII.

”The mistake lies in the endeavour to design style. Style is only a way of doing things [...]. There are only two purposes for a building: service and delight. And when a society is in a state of health, both factors - service and delight - will be found in a state of equipose”¹⁶⁹

J. Mordaunt Crook siteeraa William Morrisia, jonka mukaan aidosti alkuperäinen ja väärentämätön arkkitehtuuri ei lähde tietoisista tyylikokeiluista vaan vaatimattomista, teeskentelemättömistä ja tarpeellisista rakennuksista (”necessary, unpretentious buildings”).¹⁷⁰ Arts and Crafts -ajattelussa ei tavoiteltu persoonallista tyyliä eikä uutuus tai originaalisuus ollut arvo sinänsä. Arkkitehtuurin tuli sen mukaan mukaan olla vapaata tyyleistä - tai ainakin suunnittelusta, jonka lähtökohtana on tyyli. Ylipäätään ajatus yksilöllisestä ilmaisusta ei ollut Arts and Crafts -ideologian mukainen. Rakennuksen muodon tulee määräytyä ympäristönsä mukaan ja lähteä ihmisten todellisista tarpeista.¹⁷¹ Ruskin kuvaili ihailemaansa keskiajan arkkitehtuuria ja sen orgaanista luonnetta seuraavasti: ”If they wanted a window, they opened one; a room, they added one; a buttress, they built one; utterly regardless of any established conventionalities of external appearance [...]”.¹⁷² Ihanteellisen rakentajan ja suunnittelijan esikuva Arts and Crafts -arkkitehdeille oli keskiajan anonyymi ammattimies, itsenäinen käsityöläinen. Arkkitehtuuri ei saa olla yksilön itseilmaisua vaan yhteistyötä ja luonnollista kasvua: elävä yhteiskunta tuottamassa elävää taidetta. Vastaus arkkitehtuurin ongelmiin ei ole tyyleissä tai materiaaleissa vaan se on yhteiskunnassa itsessään, sanoivat Arts and Crafts -ideologit.¹⁷³

Nyberg käy tekstissään läpi arkkitehtuurin tyylejä gotiikasta funktionalismiin. Hän ei sinänsä tuomitse tyylien käyttöä, mutta kritisoi niiden yhteydessä esiintyvää liioittelua ja keinotekoisien originaalisuuden tavoittelemista, joka johtaa vain harhateille:

”Vi svärmade för stilrenhet i gotik och renässans och grep därpå ivrigt efter det romantiska och nationella för att strax därpå återgå till mer klassiska ideal och slutligen gripa efter det enkla och ändamålsenliga. Men allt sammanblandat med ett begär efter det mest originella och storstilade på ett

¹⁶⁹ Crook 1987, 232.

¹⁷⁰ Crook 1987, 227.

¹⁷¹ Davey 1980, 23.

¹⁷² Davey 180, 15.

¹⁷³ Crook 1987, 232.

sätt som gjort det mesta av vad vi åstadkommit till nedslående dokument om vår mani att råka för avvägar genom överdrifter vid varje steg.”

Samassa kirjoituksessa Nyberg pohtii originaalisuuden käsitettä:

”Ren den omständigheten, att vi sökt originalitet, har satt en fatal prägel på våra alster. Där originaliteten inte kommer spontant, utan att vi bemödat oss om att nå den, där talar ”det originella” ett gränslöst tröttande språk [...]. Den enda personlighet vi med fördel kunna nedlägga i våra alster är den som utan vår medvetna förskyllan tillkommer under ett andaktsfullt arbete.”¹⁷⁴

Nybergin mukaan aitoa originaalisuutta ja persoonallisuutta taiteessa ja rakentamisessa ei saavuteta sitä erikseen tavoittelemalla vaan hartaalla työhön paneutumisella. ”Työ”-sana viittasi tässä yhteydessä Nybergin teksteissä pitkälti käsityöhön. Vain sellaisen työn sivutuotteena voi seurata persoonallinen leima lopputuloksessa. Nyberg kirjoittaa : ”Ennen aikaan talon koristaminen kysyi vaivaa. [...] Työ vaati huolellista ajatusta ja tunnetta. Persoonallisuus pääsi siinä oikeuksiinsa ja saattoi painaa leimansa koko rakennukseen.” Joukkotuotanto ja parantuneet työjärjestelmät johtivat Nybergin mukaan siihen, että alettiin ”ajattelemattomasti leikittämään muodoilla” naulaten ”monenmoiset keksimämme koristeet täsmällisesti kiinni seinille ja päädyille”¹⁷⁵. Hengeton, ruma rakentaminen johtui siis viime kädessä siitä, että kehityksen myötä työprosessi oli koko yhteiskunnan rakenteen lailla sirpaloitunut. Rakentaja ei osallistunut ja sitoutunut enää samalla tavoin kokonaisvaltaisesti, koko persoonallaan työhönsä. Uudet työmenetelmät eivät mahdollistaneet sellaista henkilökohtaista panosta ja työn iloa, joka olisi siirtynyt näkyviin työn lopputuloksessa, valmiissa rakennuksessa. Tämä persoonallinen panos ja sen jälki oli juuri se, mitä Nyberg arkkitehtuurin originaalisuudella käsitti, eivät mekaanisesti omaksutut tyyli tai ulkopuolelta lainatut koristeet ja yksityiskohdat. Vaikka Nybergin eniten arvostama rakentamisen tapa johti yksilölliseen lopputulokseen ja hänen ”originaalisuudessaan” yksilöllinen leima oli tärkeä, hän ei kuitenkaan halunnut korostaa rakentajaa yksilönä. Useat viittaukset ”esi-isiemme aikuisiin perintämuistoihin” tai ”entisaajan täysikelpoiseen perintätapoihin” kertovat siitä, että Nyberg näki rakentaja-taiteilija-arkkitehdin liittyvän yhtenä osana sukupolvien pitkään ketjuun. Lethaby kirjoittaa *Architecture* -teoksessaan 1911 samanhenkisesti: ”No art that is only one man

¹⁷⁴ Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

¹⁷⁵ Nyberg 1933, XIV.

deep is worth much; it should be a thousand men deep. We cannot forget our historical knowledge, nor would we if we might”¹⁷⁶

Myös kysymys arkkitehtuurin ”originaalisuudesta” palautuu siis Frans Nybergin teksteissä kysymykseen työnjaosta ja työmetodeista ja viime kädessä yhteiskunnan tilasta ja moraalista. John Ruskin kehitteli jo 1840-luvulla Arts and Crafts-liikkeen perusteokseksi muodostuneessa *The Seven Lamps of Architecture* -teoksessaan ideaa uudenlaisesta rosoisesta, yksilöllisestä ja originaalisesta arkkitehtuurin estetiikasta, joka kuvastaisi ”the sense of human labour and care spent on it”.¹⁷⁷ Cummingin ja Kaplanin mukaan Ruskinin tärkein perintö Arts and Crafts -liikkeelle oli ajatus siitä, että jokainen rakennus tai esine, jolla on arvoa, on syntynyt tuottaen mielihyvää tekijälleen.¹⁷⁸ Tämän työn ilon ja täyden osallistumisen estää Ruskinin mukaan yhteiskunnan vääränlainen asennoituminen työhön ja työnjakoon:

”We want one man to be always thinking, and another to be always working, and we call one a gentleman and the other an operative; whereas the workman ought often to be thinking and the thinker often to be working, and both should be gentlemen in best sense.” ”The painter should grind his own colours, the architect work in the mason’s yard with his men; the master and manufacturer be himself a more skilful operative than any man at the mills [...]”¹⁷⁹

Myös Lethaby puhuu työhön paneutumisesta ja työn hengestä, joka näkyy lopputuloksessa lähes samoin sanoin kuin Nyberg. Lethaby tuomitsee samalla ulkokohtaiset ornamentit ja koristelun, joilla pyritään näennäiseen originaalisuuteen. Hänen mielestään henki, jolla työ on tehty painaa leimansa kaikkiin ihmisen aikaansaannoksiin. Hän varoittaa kuitenkin sekoittamasta tämän aidon ihmistyön leiman ja pelkän ulkokohtaisen koristelun. Lethabyn mielestä mikään yksinkertainen ja koristelematon ei voi vajota esteettisesti niin alas kuin irrallisilla, valheellisilla ja muualta lainatuilla koristeilla varustettu pinta tai esine.¹⁸⁰ Frans Nyberg kirjoittaa samasta asiasta:

¹⁷⁶ Davey 1980, 64.

¹⁷⁷ Cumming-Kaplan 1991, 12.

¹⁷⁸ Cumming-Kaplan 1991, 12.

¹⁷⁹ Naylor 1971, 28-29.

¹⁸⁰ Davey 1980, 64.

”Koristelematon seinäpinta on tavattoman arvokas rakennustaiteellinen tekijä. Se ei ainakaan pidä melua siellä, missä hyvien suhteiden puute rajoittaa rakennuksen positiivista vaikuttavuutta. On aivan käsittämätöntä, miksi uuden ajan rakennustaide niin monin paikoin on johdonmukaisesti pilannut levolliset pinnat kaikenlaisilla halpahintaisilla koristeilla.”¹⁸¹

Nyberg arvostaa kyllä esimerkiksi vanhoja, goottilaisia kirkkorakennuksia, joissa ”jokainen pinta on ylt’yleensä peitetty yksityiskohtien verkolla”, mutta toteaa, että pinnan rikkominen vaatii sellaista taiteellista antautumista ja harrasta viimeistelyä, ”jota koskaan ei olisi voitu saada aikaan meidän päivinämme, jolloin sekä rakennusaika että varat ovat suuressa määrin olleet rajoitetut.”¹⁸² Kysymys tyyleistä ja koristelusta liittyy Nybergillä siis jälleen Arts and Crafts -henkisesti työmenetelmiin ja työtapaan sekä aitouteen ja rehellisyyteen. Nykyisillä rakentamisen työtavoilla ei pystytä sellaiseen paneutumiseen kuin aikaisemmin, joten on epärehellistä yrittää keinotekoisesti tavoitella samanlaista yksityiskohtien rikkautta kuin esimerkiksi gotiikassa. Silloin sileä, koristelematon pinta ja yksinkertainen sommittelu on rakennuksessa on rehellisempi ja aidompi vaihtoehto, oli valittu rakennustyyli mikä tahansa.

3.1.6. Maalauksellisuus

Kaupunkirakennustaiteesta puhuessaan Nyberg esiintyy korostetusti taiteilijana, joka ”kulkee luonnoskirja kädessään”. Hän kutsuu itseään ”piirtäjäksi” tai ”kuvaamataiteilijaksi”. Eräs käsite, jota Nyberg käyttää paljon kaupunkikuvasta ja yksittäisistä kaupunkirakennuksista puhuessaan on ”maalauksellinen”. Hän kirjoittaa:

”Mökki tai maalaistalo hoitamattomassa ympäristössään tai vanha, kodikas kaupunkitalo [...] ovat yleensä paljon enemmän esteettisiä kuin suuret rakennukset, joihin arkkitehti on tuhlanut paljon vaivaa. Kaikissa näissä tapauksissa ”maalauksellinen” piirre on ratkaisevin. Vaikkakin sanalla ”maalauksellinen” voi olla monta merkitystä [...] niin tarkoitamme [...] sitä, mikä tavallista suuremmassa määrässä kykenee antamaan eloa pensselinvedoille.”¹⁸³

¹⁸¹ Nyberg 1933, XXII.

¹⁸² Nyberg 1933, XXIII.

¹⁸³ Nyberg 1933, XXI.

Nybergin ”maalauksellinen” tarkoittaa siis esteettistä ominaisuutta, joka inspiroi taiteilijaa työssään. Maalauksellisia voivat hänen mukaansa olla vanhat, talonpoikaiset rakennukset, keskiaikaiset kaupunkitalot ja katunäkymät, vanhat kivikirkot, linnat ja linnanrauniot. Nyberg pitää myös uusia, funktionalistisia kirkkorakennuksia maalauksellisina, ne ”houkuttelevat maalaria tai piirustajaa koettelemaan voimiaan”.¹⁸⁴ Maalauksellisuuden kriteerinä Nyberg mainitsee myös sen, että rakennus sulautuu maiseman kanssa yhteen.¹⁸⁵

Maalauksellisuuden - pittoreskisuuden - käsitteen synty liittyy romantiikan aikaan ja 1700-luvun loppupuolen Englantiin. Estetiikassa maalauksellisuudesta kirjoittivat ensimmäisenä Edmund Burke, William Gilpin ja Uvedale Price. Erkki Anttonen siteeraa Barbara Eschenburgia, jonka mukaan William Gilpin ylisti pittoreskia estetiikkaa tarkastelevissa kirjoituksissaan 1700-1800 -luvun vaihteessa ”hollantilaisia maisemia erityisen maalauksellisiksi niiden kesyttämättömyyden ja aitouden, toisin sanoen luonnollisuuden ansiosta. Gilpinin mielestä hiomattomuus oli maalauksellisuuden tärkein tunnusmerkki, kun taas sileys sitä vastoin oli kauneuden periaate.”¹⁸⁶

Uvedale Price nostaa esseessään vuodelta 1794 maalauksellisen käsitteen filosofisen pohdinnan tasolle. Price kirjoittaa, että maalauksellinen on oma esteettinen kategoriansa: välimuoto kauniin ja ylevän välillä. Kauniin tunnusmerkkejä ovat sileys, tasaisuus ja säännöllisyys. Ylevä eli subliimi objekti puolestaan voi olla valtavan laaja, suuri, epäsäännöllinen tai epäjärjestyksessä oleva, joka herättää pelkoa ja kunnioitusta, kauhua ja mielihyvää. Pricen mukaan on olemassa visuaalisesti miellyttäviä kohteita, joita leimaavat karheus, viimeistelemättömyys, epätasaisuus ja vaihtelu, mutta jotka kuitenkin poikkeavat ylevästä. Esimerkkeinä hän mainitsee vanhan hökkelin, vanhan hevosen vaunuineen, temppelinrauniot ja umpeen kasvaneet, köynnösten valloittamat tiet ja polut. Alunperin pittoreskisuuden käsite liitettiin ennen kaikkea luonnonmaisemaan, perifeerisiin tai marginaalisiin elämänpiireihin, joita voitiin näin tarkastella etäännyttynä, kuten taideteoksia. Price pohtii kirjoituksessaan myös

¹⁸⁴ Nyberg 1933, XXIII.

¹⁸⁵ Nyberg 1933, XXI.

¹⁸⁶ Anttonen 2006, 270.

maalauksellinen -sanan alkuperää. Hän toteaa, että englannin sana *picturesque* viittaa taiteelliseen suoritukseen ja siihen parhaiten sopiviin kohteisiin. Italian *il pittoresco* ja sen ranskankielinen vastine *pittoresque* tarkoittavat taas taiteilijan tapaan kuvattua :

”The English word refers to the performance and the objects most suited to it; the Italian and French words have a reference to the turn of mind common to painters; who from the constant habit of examining all the peculiar effects and combinations as well as the general appearance of nature, are struck with numberless circumstances, even where they are incapable of being represented, to which an unpractised eye pays little or no attention.”¹⁸⁷

Frans Nyberg kirjoittaa taiteilijan työskentelystä seuraavasti, joka osoittaa, että hänenkin käyttämänsä ”maalauksellinen” -käsitteen lähtökohta on nimenomaan taiteilija itse. Harjaantunut silmä havaitsee vaistomaisesti, onko katukuva tai pihapiiri kuvaamisen arvoinen:

”Tecknaren håller sig osökt till en fixerad bas för sitt omdöme. I känslan av lust eller olust för att stanna inför en gatubild eller gårdsinteriör ligger en naturlig måttstock som inte låter sig rubbas av vare sig teorier eller resonemang. Vad vi som icke tecknare kunna finna angenämt eller till och med prisvärt, kan obönhörligt förkastas så snart vi sökt fram skizzboken. Den för oss ögonblickligen till den bestämda basen för omdömet som vi under resonerande eller flyktigt granskande ögonblick lätt nog kunnat övergiva.”¹⁸⁸

Maalauksellisuuden käsite liittyy läheisesti Arts and Crafts -ajatteluun:

maaseutu ympäristöihin, talonpoikaiseen rosoisuuteen ja viimeistelemättömyyteen. John Ruskin pohti maalauksellisuutta mm. *Modern Painters* -teoksessaan (1843-60).

Ruskinin mukaan taideteoksessa oleva maalauksellisuus syntyy epäsäännöllisyydestä, vaihtelevuudesta ja rosoisuudesta viivoissa, väreissä, muodoissa tai kompositiossa.

Hän arvioi, että ajan kulumisen merkit rakennuksissa ja esineissä vaikuttavat ihmisistä yleensä miellyttäviltä. Sen takia taiteilija etsii kuvatakseen maalauksellisia kohteita,

kuten raunioita ja vanhoja maalaismökkejä, jotka ovat rakenteeltaan karkeita ja rosoisia.

Ruskin käsittää maalauksellisuuden ylevyyden ”vähäisemmäksi” muodoksi: se sisältää

¹⁸⁷ Lancaster University On-line Philosophy Resources. <<http://www.lancs.ac.uk/depts/philosophy/awaymave/onlineresources/price1.htm>>

¹⁸⁸ Nyberg: Om modern bebyggelse i skärgården, SLSA 817.35.

epäsymmetrisyyden ja jyrkkien vastakohtaisuuksien elementtejä, mutta niin pienessä mittakaavassa, ettei voimakasta ylevyyden tunnetta synny.¹⁸⁹ Ruskin liittää ”rosoisen maalauksellisuuden” usein opettajansa Samuel Proutin (1783-1852) tuotantoon (kuva 28). Prout oli maisemamaalari, joka kuvasi akvarelleissa ja grafiikan lehdissä aluksi Englannin maaseutua ja myöhemmin vanhoja kaupunkinäkymiä eri puolilla Eurooppaa. Proutin tuotanto oli laaja ja hänen työnsä olivat hyvin suosittuja ja möivät hyvin. Ne levisivät laajalle litografioina ja kaiverruksina. John Ruskin oli myös itse taitava piirtäjä ja hän jäljittelee omissa piirroksissaan Proutia kuvaten ”hirsien oksakohtia ja halkeamia, kattopäreitä, voimakasta valoa ja varjoa, tuulenpieksämiä vanhoja kivipintoja”. Prout oli tunnettu ”väreilevän hermostuneesta” piirrosjäljestään, joka oli erityisen tehokas hänen kuvatessaan rosoisia, ajan merkitseviä kivi- ja puurakenteita. *Art Journal* - julkaisuun kirjoittamassaan esseessä (1849) Ruskin korostaa sitä, että Samuel Prout on tuonut töillään maalaukselliseen kuvaamistapaan aivan uuden aihepiirin: urbaanit kaupunkinäkymät. Siten hän kohotti maalauksellisuuden käsitteen uudelle tasolle:

”There is not a landscape of recent times in which the treatment of the architectural features has not been affected, however unconsciously, by principles which were first developed by Prout. Of those principles the most original were his familiarisation of the sentiment, while he elevated the subject, of the picturesque. That character had been sought, before his time, either in solitude or in rusticity; it was supposed to belong only to the savageness of the desert or the simplicity of the hamlet; it lurked beneath the brows of rocks and the eaves of cottages; to seek it in a city would have been deemed an extravagance, to raise it to the height of a cathedral, an heresy.”¹⁹⁰

Ruskin kiinnittää huomiota siihen, kuinka Prout on ensimmäinen, joka osaa kuvata ajan ja ihmiskäden jälkiä - ”the confused hieroglyphics of human history” - rakennuksissa ja kaupunkiympäristössä uskottavalla tavalla. Ennen Proutia raunioiden kuvaukset näyttivät hänen mukaansa siltä, kuin ne olisi rikottu tahallaan ja raunioilla rehottavat rikkaruohot ja köynnökset näyttivät koristeilta.¹⁹¹ *The Studio* -lehti julkaisi vuonna 1915 erikoispainoksen Samuel Proutista. Julkaisussa on Ernest G Haltonin kirjoitus *The Life and Art of Samuel Prout* ja siinä esitellään 32 Proutin Euroopan kaupunkinäkymistä

¹⁸⁹ Landow, 224-225.

¹⁹⁰ Landow, 228-229

¹⁹¹ Landow, 229.

tekemää grafiikan lehteä. On todennäköistä, että Frans Nyberg oli tutustunut tähän julkaisuun ja Proutin taiteeseen. The Studio -lehtihän oli suosittu 1900-luvun alun suomalaisten taiteilijoiden ja arkkitehtien keskuudessa ja sitä tilattiin myös Hvitträskiin.

Rosemary Hillin mukaan myös vesivärimaalauksen suosion kasvu 1800-luvun Englannissa liittyi maalauksellisuus-diskurssiin. Sekä topografisia maisemamaalauksia että romanttisia mielikuvitusmaisemia laajoine näkyminen ja raunioituneine linnoineen ja kirkkoineen tehtiin runsaasti mm. 1804 perustetun *Old Watercolour Society*n piirissä. Ne olivat massatuotettuja painokuvia arvokkaampina mutta kalliita öljyvärimaalauksia huomattavasti edullisempina keskiluokkaisen ostavan yleisön suuressa suosiossa. Hillin mukaan näistä maalauksista ja aiheista keskusteltaessa viitattiin jatkuvasti Uvedale Pricen ja Richard Payne Knightin kirjoituksiin maalauksellisuudesta, jota oli jo pitkään pidetty osana hienostunutta makua.¹⁹² Eräs tunnettu sen ajan englantilainen vesivärimaalari oli John Varley (1778-1842), joka siirtyi taiteessaan suureellisista romanttisista maisemista ja monumentaalisisista raunioista pienempiin aiheisiin: kaupunkien ja kylien ja niiden rakennusten sekä jokapäiväisen elämän kuvaamiseen (kuva 29).¹⁹³ Hänen töittensä aihepiirit, kuvaustapa ja niiden vaimennetut, maansävyiset värit tuovat mieleen Frans Nybergin kaupunkiakvarellit, joita on kuvituksena esimerkiksi *Gamla gårdar i Borgå/Vanhaa Porvoota* -kirjassa.

4. Frans Nybergin näkemyksiä kaupunkisuunnittelusta

Nyberg kirjoittaa *Etsauksia-Etsningar* -kirjassaan Helsingin kaupunkikuvasta:

”Sekasorto on silmiinpistävä melkein kaikissa kaupunginosissa. Suurtori ja se osa Unioninkatua, joka kulkee ylämäkeä sairaaloihin päin, Aleksanterinkadun itäinen pää ja Kauppatorin pohjoinen talorivi ovat säilyttäneet ylhäisen ja eheän leimansa ja voivat jonkinmoisella ylemmydentunteella silmätä muuhun osaan kaupunkia, jossa kirjavuus on suuremmassa tai pienemmässä määrässä vallalla.”

¹⁹² Hill 2003, 227.

¹⁹³ MacEvoy .<<http://www.handprint.com/HP/WCL/artist07.html>>

Nyberg selvittelee kirjassa myös tuntemuksiaan urbaania kerrostalomiljöötä kohtaan. Hän kuvaa käyntiään Kruununhaassa:

”...synkät asutokasarmit, nuo kömpelöt, muodottomat rakennukset, jotka tyyliään ovat puolinaisia ja sekavia, yhä vielä herättävät meissä sen tunnelman, ettei muurauslasta ole täällä vielä saanut työtänsä valmiiksi.”¹⁹⁴

Kirjoittaja pyrkii saamaan lukijan vakuuttuneeksi asiastaan yksityiskohtaisella, tarinamuotoisella kuvauksella käynnistä kruununhakalaisessa asuinkerrostalossa. Yksityiskohtien sijoittaminen osaksi tapahtumakulkua luo tekstiin totuudenmukaisuuden tuntua:

”Me poikkeamme pimeään porttikäytävään ja saavumme ikävälle pihalle, missä elottomalla asfaltilla ei näy muuta vaihtelua kuin joitakin rikkaämpäreitä. [...] ja saavumme pimeään porraskäytävään, jossa tuntuu sanoinselittämätön, ahtaissa oloissa elävien ihmisten ”tuoksu” [...]. Vihdoin me astumme pieneen asuntoon, jossa on pitkiä, pimeitä käytäviä ja pari huonetta. Ja silmäillessämme ulos ikkunoista, jotka antavat asfalttipenkereelle, näemme naapurin pyykkivaatteiden kuivavan pitkää talonpäätyä vasten, joka kaikesta päättäen on kauan sitten rappeutunut.”¹⁹⁵

Nyberg suhtautui ylipäättään kielteisesti Helsinkiin urbaanina suurkaupunkina. Ainoat seikat, jotka häntä Helsingissä viehättivät, olivat syksyn kellastuneet lehdet, lehmuskujat ja satamat aluksineen.¹⁹⁶ Rakennuksista hän suhtautui myönteisesti oikeastaan vain Engelin uusklassisiin rakennuksiin, kuten yliopistoon ja Unioninkadun sairaalaan sekä Senaatintorin ja Kauppatorin ympäristöön.¹⁹⁷ Sen lisäksi hänen mielestään Helsingillä on ”epämääräinen, sanoin selittämätön keinotekoinen piirre”, joka johtuu siitä, että kaupunki ei ole syntynyt ja kasvanut luonnollisesti - esimerkiksi ikivanhaan kauppapaikkaan tai liikenneväylien varrelle joen suistoon - vaan alunperin perustettu ja myöhemmin kohotettu pääkaupungiksi hallitsijan määräyksellä. Turku, Viipuri tai Porvoo ovat Nybergin mukaan synyneet ”luonnonpakosta” ja niillä on juuret

¹⁹⁴ Nyberg 1933, XVII.

¹⁹⁵ Nyberg 1933, XVII.

¹⁹⁶ Nyberg: Gula löv som motiv (1920-luku), SLSA 817.35.

¹⁹⁷ Nyberg 1933, XVII.

syvällä ympäröivässä maaseudussa. Ne edustivat orgaanisesti syntynyttä kaupunkia, Helsinki taas hallinnollisista syistä syntynyttä ja nopeasti rakennettua.¹⁹⁸ ”Keinotekoinen piirre” josta Nyberg Helsingin yhteydessä puhuu, viittaa siihen, että ei ollut olemassa sellaista katkeamatonta, paikallista rakennus- ja tyyliperinnettä, jonka varaan kaupunki olisi kerros kerrokselta kasvanut. Se, mitä Nyberg Helsingin kaupunkikuvalta kaipaa on sekä ”yhtenäisyys” että ”täyteläisyys”. ”Täyteläisyys” muodostuu juuri materiaalien ja rakennustyylien kirjosta, historiallisista kerroksista ja ”perintämuistoista” ja se tekee kaupunkikuvasta yksilöllisen ja omaleimaisen.

Helsingissä, kuten muissakin suuremmissa kaupungeissa oli 1800-luvun loppupuolella teollistumisen myötä alkanut kaupungin sekä sosiaalista että fyysistä rakennetta koskeva perustavaa laatua oleva muutos. Asukasluku lisääntyi räjähdysmäisesti, syntyi uusi teollisuustyöläisten luokka. Perinteiseen kaupunkirakenteeseen täytyi sopeuttaa täysin uusia toimintoja: tehtaita, laitoksia ja virastoja. Isoin ongelma kaupungeissa oli luonnollisesti asuntokysymys, jota yritettiin ratkaista ensisijaisesti kvantitatiivisesti, yksityisen yritteliäisyyden kautta.¹⁹⁹ Monikerroksisia kivitaloja rakennettiin vuokraamistarkoituksessa, joka olikin kannattavaa, koska asuntopula piti vuokratason korkeana. Leimallista tällaiselle vuokratalotyypille oli rakennusrungon syveneminen, joskus jopa yli 20 metrin. Pihat olivat ahtaita ja kuilumaisia. Rakennusjärjestys salli lähes rajattoman rakennusoikeuden.²⁰⁰ Kaupunki huolehti vain siitä, että 1800-luvun loppupuolella kehitetyn rakennuslansäädännön edellyttämät minimistandardit hygienian ym. suhteen täytettiin. Terveystieteiden olojen täytyi kuitenkin liian tiheään rakentamisen ja kehittymättömän saniteettitekniikan vuoksi olla ala-arvoiset. Näihin aikoihin syntyivät suuret ruutukaavaan sijoitetut työläiskorttelit yksitoikkoisine vuokratalojen riveineen ja samalla vanhoilla keskusta-alueilla asumistasossa tapahtui jonkinasteista slummiutumista. Myös liikenneongelmat lisääntyivät, koska teollistuminen toi mukanaan työ- ja asuinpaikan eriytymisen.²⁰¹

¹⁹⁸ Nyberg 1933, XVI

¹⁹⁹ Lilius 1999, 76.

²⁰⁰ Viljo 1989, 107.

²⁰¹ Lilius 1999, 75-76.

Nybergin kirjoittaessa nyt käsiteltäviä tekstejään, 1920-30 -lukujen vaihteessa, edellämainittuja ongelmia oli Helsingissä alettu vasta ratkomaan. Kirmo Mikkolan mukaan ensimmäiset suomalaiset arkkitehdit, jotka käsittelivät työväen asuntokysymystä olivat Birger Federley ja Gustaf Nyström.²⁰² Federley oli 1890-luvulla suunnitellut työväenasuntoja Nobelin tehtaille Pietariin. Myöhemmin hän asui ja työskenteli Tampereella mm. Tampereen kaupunginarkkitehtina ja oli yksi merkittävimmistä tuotantolaitosten ja teollisuusympäristöjen arkkitehdeista 1900-luvun alun Suomessa.²⁰³ Vuonna 1899 Federley piti esitelmän *Om arbetarbostäder* Polyteknillisen opiston 50-vuotisjuhlassa Helsingissä. Esitelmässään hän loi katsauksen työväenasuntojen ongelmiin, olosuhteisiin ja erilaisiin asuntotuotantoratkaisuihin kotimaassa ja ulkomailla. Federley piti suomalaisten työväenasuntojen tilaa sekä hygieniseltä että moraaliselta kannalta surullisena ja kurjana.²⁰⁴ Vuonna 1910 perustettiin Yhdistys yleishyödyllisen rakentamisen edistämiseksi, jonka päämäärä oli yleishyödyllisen rakennustoiminnan kehittäminen ja asunto-olojen parantaminen etenkin työväestön keskuudessa. Yhdistys järjesti 1917 ensimmäisen yleisen asuntokongressin ja näyttelyn Otto-livari Meurmanin johdolla.²⁰⁵ Etu-Töölön ja Uuden Vallilan työväenasuntoalueen, jonka tarkoitus oli taata vähävaraisille väestölle turvalliset ja terveelliset asuinolot, rakentaminen oli 1920-luvun lopulla saatu juuri valmiiksi. Nyberg kirjoittaa näistä kaupunginosista:

”Kaikissa maailman suurkaupungeissa on liikenäkökohtien yksinvalta alkanut johtaa niin surullisiin käytännön tuloksiin, että kaikkialla on yritetty suuremmissa tai pienemmissä määrässä vapautua näistä vaikeuksista. Meillä nämä yritykset ilmenevät selvästi Helsingin laitakaupungilla, Töölössä ja Vallilassa.”²⁰⁶ ”On kuvaavaa, että talorivien kauneimmat ja rauhallisimmat ääriviivat kohoavat Vallilan seuduilla, rautatieradan ja tehtaanpiippujen toisella puolen, jota vastoin kaupungin sisäosat edelleen kertovat aikaisemmista, kirjavista seikkailuista.”²⁰⁷

Kun Nyberg kuvailee työläiskortteleiden asumiskurjuutta ja vuokratulojen ankeutta, hänen puheensa on vahvasti ja tunteenomaisesti sosiaalista ja humanistista. Hän

²⁰² Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 190.

²⁰³ Halonen 1999, JY, 2.

²⁰⁴ Halonen 1999, JY, 29.

²⁰⁵ Halonen 1999, JY, 34.

²⁰⁶ Nyberg 1933, XV.

²⁰⁷ Nyberg 1933, XIX.

myöntää, että ”mielipiteet voivat tietenkin suuresti erota vuokratalojen asemaan, korkeuteen ja ulkomuotoon nähden”, mutta toteaa, että elämä niissä harvoin kuitenkaan muodostuu sellaiseksi, joka edistäisi yksityisten ihmisten ja perheiden hyvinvointia tai monessa tapauksessa olisi edes ihmisarvoista. Hän ei niinkään arvostele taloja sinänsä tai niiden arkkitehtuuria, vaan enemmänkin kaupunkisuunnitteluun liittyviä seikkoja, jotka aiheuttavat monenlaisia sosiaalisia epäkohtia. Kiertokävely Kruununhaassa ja käynti kahdessa kerrostalossa saa hänen tunteinaan ”synkkiä tunteita, pettymystä, inhoa, väsymystä ja niin suurta sääliä ihmistä kohtaan yleensä, että itsesäilytysvaiston pakottamana koitamme tukahduttaa nuo tunteet”. Nybergin mielestä Helsingissä, kuten muissakin suurkaupungeissa ”kulkee sittenkin kiihkeä ja traaginen pohjavirta, jonka on aiheuttanut asuntoahtaus ja asunto-olojen puutteellisuus”. Nybergin ”humanistisuus” - diskurssissa korostuu ihmisten kokemusten ymmärtäminen ja inhimillisyys, pienen ihmisen näkökulma. Vaikka hän on arkkitehti ja asiantuntija ja vain käymässä tutkimusmatkalla näissä ahtaissa kortteleissa, hän haluaa asettua niiden ihmisten asemaan, jotka joutuvat elämäänsä päivästä päivään niiden ”ummehtuneessa, tomuisessa ja kaikenlaisten likaisten höyryjen kyllästävässä ilmassa”.²⁰⁸

Nybergin humanistinen puhe laajenee myös kannanotoksi kasvaneiden kaupunkien vaikeaan asuntokysymykseen ja yhteiskunnan toimintaan sen suhteen. Helsingistä ja muista suurkaupungeista puhuessaan hän palaa usein ”liikenäkökohtiin” ja niiden ”yksinvaltaan”, joilta kaupunkia ja kaupunkilaisia on suojeltava. Hän käyttää myös termejä ”ahdasmieliset ja kuivuneet liikenäkökannat”, ”keinottelunhalu” ja ”voitonhimo”. Hän kuvailee kaupunkien rakentamiseen väistämättömästi liittyvää ”paisuvaa keinottelunhimoa, joka on tottunut ilmaisemaan itseään hillittömästi”, jota on yhteiskunnan laatimilla rakennusmääräyksillä ja muilla toimenpiteillä rajoitettava, muuten se ”tunkeutuu väkivallalla esille kaikkialla, missä vain sattui olemaan pienikin kolo.”²⁰⁹ Kirjoittaessaan Eliel Saarisen, Mikkola toteaa, että kaupunkisuunnittelussa Saarisen ajattelun taustatekijänä olivat aluksi yhteiskunnalliset tekijät ja että se oli Ruskinin ja Morrisin ”kauneuden evankeliumin” innoittamaa. Saarisen mielestä

²⁰⁸ Nyberg 1933, XVIII

²⁰⁹ Nyberg 1933, XIX

yhteiskunnalla oli vastuu asukkaistaan. Esimerkiksi Budapestin yleiskaavausunnossa Saarinen korostaa, että ”kysymys on satojen tuhansien, jopa miljoonien ihmisten elinolosuhteista. Kaikkien näiden ihmisten elämän on tultava valoisammaksi, terveemmäksi ja kauniimmaksi. Heidän esteettinen tajunsa kehittyi ja näkemyksensä kulttuuriryön merkityksestä selkiintyy.” 1910-luvulla Saarisen sosiaalisessa ajattelussa on kuitenkin havaittavissa muutos, toteaa Mikkola. Vuosisadan alun Suomessa oli normaalia, että arkkitehdit osallistuivat yrittäjinä rakennustoimintaan. Myös Saarisella oli omakohtainen kosketus maapolitiikkaan, hän tuli vuodesta 1910 M.G. Stenius -yhtiön osakkaaksi.²¹⁰ Yhtiö oli Munkkiniemi-Haagan alueen maanomistaja. Yhtiön tärkeimmät osakkaat olivat Leopold Lerche, Sigurd Stenius, Renlundin kuolinpesä ja Julius Tallberg. Mukana olivat siis kaupungin molemmat tärkeimmät rakennusalan tukku- ja vähittäisliikkeet ja tähtäimessä valtakunnan suurin rakennusyritys.²¹¹ Saarinen toimi myös Munkkiniemen rakennuslautakunnan jäsenenä 1917-23. Vuonna 1916 Saarinen tuli Ab Centralgatan Oy:n yhdeksi perustajajäseneksi. Tälle yhtiölle hän laati Keskuskatu-suunnitelman samana vuonna.²¹² Mikkola olettaa kuitenkin, että Saariselle mahdollista liiketaloudellista voittoa tärkeämpi motiivi olla mukana osakkaana näissä hankkeissa oli tilaisuus päästä valvomaan omien suunnitelmiansa toteutumista.²¹³

Mikkolan mukaan 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa tultiin siihen tilanteeseen, että kaupunkisuunnittelussa oli valittava joko voimapolitiikan tai reformien tie, että yhtäkkiä kasvaneiden teollisuuskaupunkien kehitys saataisiin hallintaan. Esimerkkinä voimapolitiikasta hän mainitsee paroni Haussmannin johdolla 1852-1870 toteutetun Pariisin kaupunki uudistuksen. Reformilinjan juuret olivat Mikkolan mukaan taas 1800-luvun alkupuolella syntyneessä utopistisessa sosialismissa.²¹⁴ Ihannekaupunkimalleja loivat mm. Robert Owen, joka toteutti toiveensa luoda viihtyisä asuntoalue vapaa-ajanviettomahdollisuuksineen ja kouluineen Skotlannissa, New Lanarkissa sijaitsevan puuvillatehtaansa työntekijöille jo 1800-luvun alkupuolella sekä saippuatehtailija William

²¹⁰ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 189-190.

²¹¹ Nikula 1981, 102.

²¹² Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 318, 324.

²¹³ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 220.

²¹⁴ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 189.

Hesketh Lever, joka rakennutti Liverpoolin lähellä sijaitsevan mallikaupungin Port Sunlightin tehtaansa työläisten asuinalueeksi. Kaupunkisuunnittelija Ebenezer Howard kokosi vuonna 1898 reformistiset ajatukset puutarhakaupunkimalliinsa, jonka hän esitteli kirjassaan *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*.²¹⁵ Kirja keskittyi yhteiskunnallisiin uudistuksiin. Ulla Salmelan mukaan Otto-livari Meurman, joka oli Frans Nybergin kollega ja työtoveri Hvitträskissä, sai työhönsä runsaasti vaikutteita englantilaisesta puutarhakaupunkiliikkeestä, Howardista ja liikkeen piiriin luettavasta käytännön kaupunkisuunnittelijasta Raymond Unwinista. Unwinin, erityisesti hänen 1905 suunnittelemansa Hampstead Garden Suburbin, vaikutus näkyy Salmelan mukaan esimerkiksi Saarisen Munkkiniemi-Haaga suunnitelmassa, jonka laatimisessa Meurman oli mukana.²¹⁶ Salmela mainitsee myös, että Suomessa tunnettiin enemmän kiinnostusta puutarhakaupungin arkkitehtonista muotoa kuin Howardin yhteiskunnallisia ohjelmia kohtaan.²¹⁷ Sigurd Frosterus esitteli suomalaiselle arkkitehtikunnalle Unwinin oppikirjan *Townplanning in Practice* sen ilmestymisvuonna 1909 Arkkitekten-lehdessä huomattavan myönteisessä valossa. Riitta Nikulan mukaan Unwin toistaa kirjassaan useampaan kertaan, että nykyaikaisten kaupunkien huonouden perimmäisenä syynä on ”ugliness of modern life”. Unwin korostaa voimakkaasti sitä, että yhdyskuntien rakentamisessa paikallinen rakennusperinne ja läheltä löytyvä rakennusmateriaali auttavat tuottamaan esteettisesti yhtenäisiä ja yksilöllisesti omaleimaisia kaupunkiympäristöjä. Tyyliperinteen katkeaminen ja helpottuneiden kuljetusmahdollisuuksien yhtenäistämät rakennusmateriaalit tekevät kaikista uusista kaupungeista keskenään samanlaisia ja samalla tavalla epäyhtenäisiä kokonaisuuksia.²¹⁸ On tunnettua, että Arts and Crafts -liikkeellä oli suuri vaikutus puutarhakaupunkiliikkeen perustajiin. Howard viittaa kirjassaan John Ruskiniin ja Unwin siteeraa *Townplanning in Practice* -teoksessaan Morrisia ja Lethabya. Unwin ja Howard jakoivat myös Morrisin poliittiset mielipiteet: kaikki kolme kuuluivat samaan sosialistiseuraan 1880-luvulla.²¹⁹

²¹⁵ Cumming-Kaplan 1991, 60-63.

²¹⁶ Salmela 1997, JY,10.

²¹⁷ Salmela 1997, JY, 6.

²¹⁸ Nikula 1981, 138-140.

²¹⁹ Sternudd, Catharina. <[www.aho.no/Forskerutdanning/ Konferanse/Papers/Sternudd.doc](http://www.aho.no/Forskerutdanning/Konferanse/Papers/Sternudd.doc)>

Frans Nyberg ottaa kirjoituksissaan selkeästi ja tietoisesti kantaa sosiaalisen ajattelun ja reformien välttämättömyyden puolesta kaupunkisuunnittelussa. Hänen tekstinsä liittyvät jo utopistisocialistien sekä Ruskinin ja Morrisin aloittamaan diskurssiin kaupunkisuunnittelusta ja asemakaavoituksesta ei vain kaupunkitaiteellisena vaan myös sosiaalisena ja yhteiskunnallisena ongelmana. Riitta Nikula siteeraa ranskalaista kaupunkitutkijaa Françoise Choayta, joka otti käyttöön teoksessaan *The Modern City: Planning in the 19th Century* (1969) termin kulturalistinen tai humanistinen kaupunkisuunnittelu. Choay määrittelee käsitettään näin:

”The culturalist model took shape after the progressist one and unlike the latter emerged not from a revolutionary vision but from criticism of an existing urban situation which was now more thoroughly entrenched. The new model was retrospective in that it clung to the coherent and exemplary image of the preindustrial city in opposition to the contemporary image of urban incoherence. Underlying it was a new form of nostalgia which had awakened gradually with the development of historical studies at the end of the eighteenth century and with the application of historical perspective to the study of art and culture.”

Kulturalistisen suunnittelumallin Choay laskee alkavan William Morrisin esiurbaanista vaiheesta ja jatkuvan Camillo Sitten urbanismissa jälkivaikutuksineen. Tämän suunnan teoreetikot ja suunnittelijat suhtautuivat kaupunkiin ensisijaisesti kulttuuriympäristönä, ihmisten kokemusten kautta hahmottuvana miljöönä.²²⁰ Näiltä osin voidaan hyvin sanoa, että Frans Nybergin tapa suhtautua kaupunkimiljööseen ja kaupunkisuunnitteluun oli kulturalistinen ja humanistinen. Hänen lähtökohtansa - puhuipa hän sitten kaupunkisuunnittelun esteettisistä, sosiaalisista tai tarkoituksenmukaisuuskysymyksistä - oli korostetusti aina pienen ihmisen, kaupungin asukkaan arkipäivä ja kokemusmaailma.

Viipurista ja Porvoosta Nyberg kirjoittaa *Etsauksia-Etsningar* -kirjassaan seuraavasti:

”Sekä Viipurissa että Porvoossa arvostelu kohdistuu vanhojen aikojen eduksi. Harvoin piirtäjä eksyy leveille, nykyaikaisille kaduille. Houkuttelevimmat ovat vanhat, yksinkertaiset, levollista elämänfilosofiaa huokuvat rakennukset, sopusuhtaiset aukiot ja kapeat kadut ja kujat.” ”Vanhassa Porvoossa elää vanha aika edelleen kapeilla, mutkikkailla ja mäkisillä kujilla ja vanhojen puutalojen maalauksellisissa ryhmissä. Mutta tämän taruista rikkaan menneisyyden lähimpään läheisyyteen on

²²⁰ Nikula 1981, 16.

tunkeutunut mielikuvituksesta kaikkein köyhin nykyisyys. Pitkät, leveät kadut ovat häikäilemättömästi raivanneet itselleen suoran tien kujien keskelle ja osittain jo aloittaneet hävitystyönsä niiden parissa, ennenkuin sitä ennätettiin estää. Hämmästyttävällä pieteetin puutteella pystytettiin pitkiä talorivejä leveitten katujen varsille ja toteutettiin ikävä ruutujärjestelmä [...]”²²¹

Nyberg suhtautui siis kielteisesti 1800-luvun empire-asemakaavoihin. Avara katutila, ylimitoidetut torit ja aukiot ja jäykkä ruutukaava eivät miellytä häntä:

”Etelänpuolella on uudenaikainen Porvoo [...]. Juuri kun mieli imee täysin siemauksin kujien henkeä, katkeaa idylli äkkiä ja jäämme hämmästyneenä töllistelemään jotakin ”liiketaloa”, jonka tyyppi on peräisin betonkiajan ensimmäiseltä vuosikymmeneltä, tai näemme edessämme leveän, aution kadun, joka suorana jatkuu vaikka kuinka kauaksi. Me olemme jättäneet taakse keitaan ja näemme edessämme erämaan [...]. Suorakaiteen muotoisia neliöitä, suoraa katuja, joiden leveys ei ole missään suhteessa niiden kovin vähäpätöiseen liikenteeseen [...]. Mitä ikävimpiä aukioita sekä istutuksia [...] ja kaiken lisäksi rakennustyyli!”²²²

Myös Viipurissa Nyberg havaitsee selkeästi ”vanhan” ja ”uuden” eron. Hän ihailee “[...] kapeita, mäkisiä katuja ja vanhanaikuisia polkuja, siellä täällä tuuheita puuryhmiä, jotka levittävät tummia varjoja rapautuville seinille ja antavat vielä enemmän täyteläisyyttä katukuville [...]”. Hän toteaa, että Viipurille antaa erityisen leiman sijainti rajaseudulla. Rakentamisessa on vaikutteita sekä ruotsalaiselta että venäläiseltä taholta:

”Linnoitus tekee edelleen länsimaisen vaikutuksen, vaikka venäläisenä aikana siihen onkin tehty muutoksia ja uudistuksia. Venäläistä vaikutusta voimme huomata monella taholla, varsinkin uusantiikkisissa kaksikerroksisissa tyylikkäässä taloriveissä 1700-luvulta, jotka reunustavat kapeita katuja.”²²³

Kaiken kaikkiaan Viipuri edustaa Nybergille - ”vaeltajalle, joka kulkee luonnoskirja kädessä” - voimakasta keskiaikaista henkeä, hansalaivureiden, munkkien ja rajataisteluiden aikaa: “[...] tämä on Viipurin esanssi, jota me emme voi kokea missään muualla, emme ainakaan oman maamme rajojen sisäpuolella.”²²⁴

²²¹ Nyberg 1933, XIX.

²²² Nyberg 1933, XX.

²²³ Nyberg 1933, XIX

²²⁴ Nyberg 1933, XX.

Anttonen toteaa väitöskirjassaan, että Frans Nybergin kirjoitukset liittyvät läheisesti 1900-luvun alun arkkitehtuurin diskurssiin. Nyberg työskenteli Eliel Saarisen toimistossa juuri 1910-luvulla, jolloin Saarinen teki laajat kaupunki- ja asemakaavasuunnitelmansa. Canberran ja Suur-Tallinnan suunnitelmaa Nyberg oli Saarisen ja Berndt Aminoffin kanssa ollut itse laatimassa. Saarinen oli monien muiden ajan arkkitehtien tavoin kiinnostunut itävaltalaisen Camillo Sitten kaupunkiteorioista.²²⁵ Sitten 1889 julkaisema teos *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* herätti Euroopan arkkitehdit nopeasti huomaamaan, että insinöörien ja maanmittareiden asiaksi jäänyt kaavoitustyö on jälleen siirrettävä arkkitehdeille. Sitte kiinnitti huomiota asemakaavoituksen maastonmukaisuuden ohella huomiota sen taiteelliseen puoleen, vaihteleviin katunäkymiin ja historialliseen kaupunkikuvaan. Syntyi uusi käsite: kaupunkirakennustaide. Sitä ajettiin yleiseen tietoisuuteen runsaan kirjoittamisen ja vilkkaan näyttelytoiminnan kautta. Kaikki tämä tapahtui voimakkaassa kansainvälisessä vuorovaikutuksessa.²²⁶ Riitta Nikulan mukaan Camillo Sitten tärkein anti oli kaupunkitilan ottaminen keskeiseksi tarkastelu- ja suunnittelukohteeksi. Nikulan mukaan merkittävää oli rakennusten julkisivujen näkeminen kaupunkitilasta, ei yksittäisestä rakennuksesta käsin.²²⁷

Suomessa ensimmäisenä Sitten teorioista innostuivat Riitta Nikulan mukaan Lars Sonck ja Bertel Jung.²²⁸ Sonckin artikkeli *Modern vandalism: Helsingfors stadsplan* vuodelta 1898 toi Sitten kirjan tutuksi suomalaiselle arkkitehtikunnalle ja toimi sen herättäjänä.²²⁹ Sonck arvosteli kirjoituksessaan kaupunkisuunnittelun tilaa, joka oli luisunut insinöörien harjoittamaksi kiinteistönjaoksi ja kunnallistekniseksi kysymykseksi. Sonck vaati ”att återuppodla gångna tiders svunna poesi”. Hän arvosteli 1800-luvun arkkitehtuuria, joka oli tuottanut ”på form, färg och värme så bedröfligt fattiga stadsvyer”. 1800-luvun kovakouraisesta kaupunki-regleerauksesta Sonck otti artikkelissaan esimerkiksi Porvoon empire-asebakaavan.²³⁰ Camillo Sitte käytti teoksessaan keskiaikaisia kaupunkeja

²²⁵ Anttonen 2006, 270.

²²⁶ Nikula 1989, 170.

²²⁷ Nikula 1981, 97.

²²⁸ Nikula 1989, 171.

²²⁹ Nikula 1981, 92.

²³⁰ Nikula 1981, 93-94.

esimerkkeinä onnistuneesta kaupunkirakennustaiteesta, mikä Kirmo Mikkolan mukaan johti siihen väärinkäsitykseen, että hän olisi vaatinut paluuta keskiaikaiseen pittoreskiin ja epäsäännölliseen kaupunkirakenteeseen. Mikkolan mukaan saattaa yhtenä syynä siihen, että meillä valittiin Sitten esittämästä laajasta historiallisesta kirjosta esikuvaksi juuri keskiaikainen kaupunki, olla Ruskinin ja Morrisin voimakas vaikutus vuosisadan vaihteen Suomessa.²³¹ Maalauksellisuutta painottaneen keskiaikaromantiikan kiihkein vaihe laantui Suomessa 1910-luvun kuluessa, mutta Sitten arvostus oli merkittävää myöhemminkin. Eliel Saarinen korosti Sitten vaikutusta vielä 1945 tämän *Städtebau* -teoksen ensimmäiseen englanninkieliseen painokseen laatimassaan esipuheessa.²³²

Anttonen viittaa Nybergin yhteydessä myös Gustaf Strengelliin ja hänen vuonna 1922 julkaistuun kirjaansa *Kaupunki taideluomana*.²³³ Riitta Nikulan mukaan ”se on 1920-luvulla heränneen urbaanin harrastuksen keskeisin teos: harrastuksen herättäjä, tietojen ja käsitteiden jakaja.”²³⁴ Strengell myönsi kirjansa esipuheessa Camillo Sitten kirjan arvon ”herätysshuutona”, mutta näki sen puutteena keskittymisen ”kokonaan keskiaikaisiin kaupunkeihin”. Strengell ilmoitti tukeutuvansa esityksessään ennen kaikkea A.E. Brinckmannin kirjaan *Platz und Monument* (1912). Hän paneutui Brinckmannin tavoin huolellisesti kaupunkiympäristön eri osatekijöiden esteettisiin kysymyksiin ja antoi suomalaisille arkkitehdeille käsitteet kaupunkikokonaisuuksien pohtimiseen esteettisinä tehtävinä.²³⁵ Nikula on kiinnittänyt huomiota Strengellin kielteiseen asenteeseen 1800-luvun ruutukaavoja kohtaan. Hän toteaa, että ”ainoa tyylikausi, joka jatkuvasti mainitaan negatiivisesti, on empire, koska sen ajan kaupungeissa Strengell ei näe mitään tilavaikutelmaa.” Itse asiassa Strengell suhtautui kriittisesti oikeastaan kaikkeen 1600-1700-luvun jälkeiseen kaupunki- ja asemakaava-arkkitehtuuriin ja oli huolissaan oman aikansa suunnittelusta. Strengell kirjoittaa:

”[...] suuresti katsoen ei herätä huomiota tai huolta, että kauniita ja tyylikkäitä vanhoja kaupunginosia tahi kaupungeja erittäin häikäilemättömästi hävitetään ja pilataan rakentamalla ympäristöönsä

²³¹ Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 190.

²³² Anttonen 2006, 271.

²³³ Anttonen 2006, 271.

²³⁴ Nikula 1981, 131-132.

²³⁵ Anttonen 2006, 271.

sopimattomia rakennuksia tahi että syntyy uusia kaupunginosia ja kokonaisia kaupunkeja, joiden rumine ja sopusoinnuttomine järjestelyineen pitäisi saattaa epätoivoon normaalisti tunteellisen ihmisen [...].1600- ja 1700-lukujen jälkeen [...] on rakennustaiteellinen mielenkiinto, erittely, arvonanto ja nautintokyky arveluttavasti vähentynyt [...].”²³⁶

Anttosen mielestä Frans Nybergin asenne 1700-luvun jälkeiseen kaupunkisuunnitteluun muistuttaa läheisesti Strengellin näkökantoja. Hän kiinnittää huomiota siihen, että Kaupunki taideluomana -kirjan alussa on Strengellin itse ottama valokuva, joka esittää pittoreskia, puiden kehystämää näkymää Vanhasta Porvoosta ja kirja loppuu Louis Sparren viivasyövytykseen samasta aiheesta.²³⁷ Samansuuntaista ajattelutapaa kuvastaa myös se, että Nybergin aloitteesta toteutetun ja hänen kuvittamansa Gamla gårdar i Borgå/Vanhaa Porvoota -kirjan alkusanoissa Gunnar Mårtensson heti ensimmäiseksi viittasi Strengellin Kaupunki taideluomana -teokseen ja totesi Porvoon kaupunkikuvan olevan yhtenäisen, mutta ei yksitoikkoisen.²³⁸

Anttonen toteaa, että Nybergin ja Strengellin lisäksi monet muutkin 1900-luvun alun arkkitehdit suhtautuivat suunnilleen samalla tavoin 1800-luvun yksitoikkoiisiin ruutukaavarakaisuihin, maalaukselliseen kaupunkikuvaan sekä vanhoihin epäsäännöllisesti ja orgaanisesti rakentuneisiin kaupunkeihin. Vaikka vanhojen kaupunkien pittoreskia epäsäännöllisyyttä ihailtiin Sitten vaikutuksesta juuri 1900-luvun alkuvuosina, niin luultavasti samat asiat inspiroivat myös muita kuin Nybergiä vielä 1930-luvullakin. Tässä yhteydessä Anttonen viittaa myös viipurilaisen arkkitehdin Juhani Vikstedtin kirjaan *Suomen kaupunkien vanhaa rakennustaidetta* vuodelta 1926. Vikstedt kritisoi siinä empiren ruutuasemakaavoja, mutta arvostaa Nybergin ja Strengellin tapaan aikakauden yksittäisiä rakennuksia.²³⁹

Eräs Strengellin keskeisistä käsitteistä Kaupunki taideluomana -kirjassa on yhtenäisen kaupunkikuvan ajatus. Myös Nyberg palaa kirjoituksissaan useissa kohdin ajatukseen yhtenäisestä, ehjästä kaupunkikuvasta, jonka vastakohtana hänellä on ”kirjavuus” ja ”rikkirevennäisyys”. Hän kirjoittaa 1800-luvun alun rakentamisesta Helsingissä:

²³⁶ Anttonen 2006, 271.

²³⁷ Anttonen 2006, 272.

²³⁸ Anttonen 2006, 272.

²³⁹ Anttonen 2006, 273.

”Uus-antiikkisuus majesteettisine, suorine viivoineen, rauhallisine pylväsriveineen ja kohtuullisine koristeluineen muodostaa ensimmäisen kauden painaen jossakin määrin leimansa myöhäisempiinkin aikoihin, jotka sattumalta ovat luoneet yhtenäisyyttä ja rauhallisen tunnelman kaupunkiin.”²⁴⁰

Hän myöntää, että ”Suurtori, Unioninkadun alkupää, Aleksanterinkadun itäpää ja Kauppatorin pohjoinen laita” ovat ”säilyttäneet ylhäisen ja eheän leimansa” , mutta

”[...] mitä kauemmaksi me joudumme tästä keskuksesta, sitä enemmän yhtenäisyyden ja levon puute pistää silmään ja plebeijimäinen piirre pääsee vallalle kaaressa, joka Kaivopuistosta kulkee Eiraan ja sieltä pohjoiseenpäin uuteen Töölöoseen saakka jatkuen Töölönlahden toisella puolella Siltasaaresta aina kauas Kallioon ja Sörnäisiin saakka.”²⁴¹

Kirjoittaessaan uusista kaupunginosista, ”ankarampien ohjasten aikakautena” syntyneistä Etu-Töölöstä ja Uudesta Vallilasta, Nyberg kiittelee erityisesti ”talorivien kauniita ja rauhallisia ääriviivoja”. Tämä viittaa näiden kaupungin-osien klassisistisesti sommiteltuihin, pitkiin julkisivuihin, jotka rajaavat isoja umpikortteleita. Riitta Nikulan mukaan yhtenäisen kaupunkikuvan ihanteen korostaminen osoittaa sen, että vielä 1920-luvullakin julkisivulla oli arkkitehtuurissa vielä kuitenkin merkittävä itseisarvo. Julkisivusuunnittelu lähti ensisijaisesti siitä, minkänäköisiksi katunäkymät haluttiin, eikä siitä minkälaisia tiloja seinät taakseen peittivät.²⁴² Toki Vallilan uusien työväenasuntojen pohjaratkaisuissa oli määritelty tietyt vähimmäisstandardit, runkosyvyyttä ja talojen korkeutta oli rajoitettu ja monia muita asumisen tasoa parantavia näkökohtia otettu huomioon. Varmasti nämä seikat olivat Frans Nybergistäkin olennaisia ja tärkeitä, mutta kuitenkin hän viime kädessä katselee näitä uusia asuntoalueita taiteilijan silmin, korostaen kaupunkikuvaa, katutilaa ja miljööön maalauksellisuutta.

²⁴⁰ Nyberg 1933, XVII.

²⁴¹ Nyberg 1933, XVII

²⁴² Nikula 1981, 272-273.

5. ”Luonto” ja ”sivistys” Frans Nybergin teksteissä

Etsauksia-Etsningar -kirjan lopuksi Frans Nyberg kuvaa matkaansa Itä-Lapin erämaihin Kuolajärvelle, nykyiseen Sallaan. Nyberg matkusti ensimmäisenkerran näille seuduille ”tieteellisen Kuolajärvi-retkikunnan hyödyttömänä jäsenenä” vuoden 1929 tienoilla. Tekikö hän useampiakin matkoja Kuolajärvelle, ei ole tiedossa. Seudun maisemat esiintyvät kuitenkin vielä 1930 ja 1931 tehdyissä grafiikan töissä.

Nyberg kertoo kirjoituksessaan Lapin varjottoman valoisista kesäkuun öistä ja siintävistä tuntureista ja sanoo, ettei ollut koskaan aikaisemmin kokenut mitään vastaavaa:

”Värit ja valaistus olivat aivan omaperäisiä. Maisema huokui epätodellisella pohjalla liikkuvaa mielikuvitusta, joka kosketteli sielullisia kätköjä, tunnelma, jota vain Alpit ja itämaisiet arot olivat herättäneet mielessäni.”²⁴³

Itämaisilla aroilla Nyberg viittaa Keski-Aasiaan ja Kaspianmeren rannikkoseutuihin, jossa hän oli työskennellyt kolme vuotta nuoruudessaan. Alpit puolestaan tulivat hänelle tutuksi Sveitsin aikana, hänen oleskellessaan ja opiskellessaan Zürichissä. Alpit olivat jo 1800-luvun romantiikan suuresti suosimaa maisemaa, jossa arvostettiin vaihtelua ja jyrkkiä kontrasteja: korkeuseroja, maan ja veden vaihtelua ja kasvullisuuden vastakohtia.²⁴⁴ Lapinmatka oli Nybergille myös eräänlainen sisäinen matka, joka ”kosketteli sielullisia kätköjä”. Maisema vaihteluineen oli hänelle inhimillisten tunnetilojen ilmentäjä. Nyberg sai Lapinmatkallaan intensiivisiä ja syvällisiä luontokokemuksia ja häntä kiehtoi ympäristö, jota ihminen ja kulttuuri ei ollut koskettanut:

”Kelohongat, joita näimme suurin joukoin, siirsivät ajatukset ikivanhoihin aikoihin [...]. Ja erämaan hiljainen, suuri henki lepää yli seudun painaen siihen niin suurenmoisen kauneuden leiman, että me maan eteläisemmissä osissa emme voi sellaista mielessämme kuvitellakaan”.²⁴⁵

Nyberg kirjoittaa puista: kelohongista ja Lapin kuusista, jotka hän assosioi

²⁴³ Nyberg 1933, XXIV.

²⁴⁴ Kinnunen 1981, 42.

²⁴⁵ Nyberg 1933, XXIV.

entisaikoihin ja alkuperäisyyteen, sivistyksen vastakohtiin.²⁴⁶ Hän pysähtyy vanhan hongan ääreen tarkoituksenaan piirtää se:

”Tämä honka ei ole mitenkään suurimpia puita maailmassa. Sen koko ei voi kilpailla uuden maailman metsäjättiläisten kanssa. Mutta tuskinpa minkään muun puun muodot vaikuttavat yhtä voimakkaasti. Rungon voimakas nousu, omituisesti käpristyneet ja kiertyneet, luisevat oksat ja voimakkaat ääriviivat - kaikki tuo kertoo vaikuttavalla tavalla siitä taistelusta rajuilmoja, lumimyrskyjä ja pakkasta vastaan, jota tämä metsänvanhus aikojen kuluessa on saanut käydä.”²⁴⁷

Hongan taistelu rajuilmoja vastaan muistuttaa entisistä ajoista ja sen lisäksi ajatus on lähellä niitä miellelyhtymiä, joita kansallisromantikot liittivät sortokauden aikoihin mäntyihin, honkiin ja muihin puihin Suomen ja suomalaisuuden metaforina.

Todennäköisesti puun olemus kuitenkin heijasteli Nybergille pikemminkin luonnon suuruutta ja männyn sitkeyttä kuin valtiollista itsenäisyyskampppailua.²⁴⁸ Myös erämaan kuuset kiinnostavat Nybergiä:

”Pohjolan kuusella on erikoinen luonteensa, se on silmiinpistävän pitkä leveyteen verraten. Missä ikänä nämä pitkät, solakat puut seisovat [...] edustavat ne hämmästyttävässä määrin notkojen kulttuurivihamielisyyttä [de sanko dalsänkornas vilda kulturfientlighet]. Kun kulkee veneessä näillä vesillä, jotka kiemurtelevat suomaiden läpi, niin vapautuu ahdistavista, väsyttävistä vaikutemista, jotka kulttuurin pakko ja turhantarkkuus tuo mukanaan. Ja seisoessamme vaaran laella erämaassa ja hengittäessämme ihmeellistä alkuaikojen ilmaa ja kuunnellessamme hiljaisuutta, ymmärrämme paremmin itseämme sekä luonnon että elämän arvoja, kuin jos tutkimme kaikkea sitä viisautta, mitä kirjat voivat meille antaa.”²⁴⁹

Nyberg rakentaa luontoa käsittelevät tekstinsä idealle kahdesta maailmankaikkeudesta: kulttuurin ja luonnon kosmoksista, joka idea Päivi HUUHTASEN mukaan palautuu alkuperältään jo antiikin ihmiskäsitykseen. Tämä tarkoittaa rajan vetämistä luonnollisen ja keinotekoisien viljelyn, *naturan* ja *culturan* välille.²⁵⁰ ”Sivistys” ja ”kulttuuri” edustivat

²⁴⁶ Anttonen 2006, 268.

²⁴⁷ Nyberg 1933, XXV.

²⁴⁸ Anttonen 2006, 268-269.

²⁴⁹ Nyberg 1933, XXV.

²⁵⁰ HUUHTANEN 1981, 174.

Nybergille enimmäkseen jotain kielteistä: ”pakkoa” ja ”turhantarkkuutta”, jotka ahdistavat ja väsyttävät. Sivistys ja kirjaviisuus ovat mitättömiä luonnon suuruuden rinnalla. Alkuperäisessä tekstissä Nyberg käyttää sanontaa ”dammkulturer i den civiliserade människosjälen” - sanalla ”dammkultur” hän viittaa kalanviljelyyn. Itä-Lapin suomaiden läpi kiemurtelevien raikkaiden vesistöjen vastakohtana ovat tunkkaiset lammikot, joiden kaltainen sivistyneen ihmisen sielunmaailma on. ”Kulttuurivihamielisyys” edellisessä sitaatissa oli yksiomaan positiivinen ilmaus. Itse asiassa Nyberg näkee erämaan kauneuden nimenomaan sitä kautta ja siitä lähtökohdasta, että ihmisen luoma kulttuuri ja sen modernit edistysaskeleet ovat hänelle vastenmielisiä. Erämaat ovat urbaanin ja teknologisen maailman vastakohta. Nyberg inhoaa ”häiritsevää sivistystä” yhtä paljon kuin William Morris, joka kirjoitti: ”[...] apart from my desire to produce beautiful things, the leading passion of my life is hatred of modern civilisation”.²⁵¹ Kuolajärven tunturimaisema merkitsi Nybergille kulttuurin ulkopuolista vyöhykettä, romanttista ideaalimaisemaa, jota kulttuuri ei ole päässyt turmelemaan. ”Ihmeellinen alkuaikojen ilma” viittaa sivistyksestä vapaaseen viattomuuden ja sopusoinnun tilaan. Rakel Kallio on kirjoituksessaan *Unelma täydellisestä onnesta* (1998) käsitellyt paratiisiin ja menetettyyn kulta-aikaan liittyviä myyttejä. Paratiisin ja kulta-ajan ajatukseen sisältyy toivo paluusta siihen onneen ja olemassaolon täyteyteen, joka on ihmissuvun aamuhämärässä menetetty. Kuvitelma Arkadiasta, onnellisesta elämästä luonnon helmassa, jossa kaikki hyvä on yhteistä, lähenee taas paratiisin maallistunutta vastinetta, utopiaa. Utopian ihannevaltion ajatukseen liittyi Kallion mukaan kohtuuden, itsekurin sekä vaatimattoman ja yksinkertaisen elämän vaatimuksia.²⁵² Eräänlainen utopia oli William Morrisin vuonna 1890 kirjoittama *News from Nowhere* (suomennettu 1900 nimellä *Ihannemaa* ja 2008 nimellä *Huomispäivän uutisia*). Siinä hän hahmottelee 2000-luvun alun luonnonmukaista, yhteisötalouteen perustuvaa yhteiskuntaa, jossa on vapauduttu pääomatalouden sairaudesta ja löydetty uusi yhteisöllisyys.²⁵³ Kallio kirjoittaa myös kulta-aikamyyttien suhteesta suomalaisuuteen ja karelianismiin. Hän toteaa, että meilläkin on oma menneisyyden ”kulta-aikamme”, Bjarmia eli Perma, suomalais-karjalainen suurvalta. Tämän kaukaisen ajan perintöä olivat kalevalaiset

²⁵¹ Cumming-Kaplan 1991, 15.

²⁵² Kallio 1998, 81-91.

²⁵³ Risingshadow.net.<http://fi.risingshadow.net/?option=com_library&Itemid=67&action=author&author_id=1185>

sankarit.²⁵⁴ Samoin kuin karelianistien, myös Nybergin Lappi-kirjoitusten ja kuvien kohdalla on kyse eräänlaisesta kaipuusta menetettyyn paratiisinomaiseen aikaan, arkadiseen menneisyyteen, joka on vapaa sivistyksen paineista ja kahleista ja jossa ihminen ja luonto - rakennettu ympäristö ja luonnonympäristö - elävät sopusoinnussa.

Nybergin tapa kuvata kulttuurin ulkopuolisia kohteita oli positiivinen ja romanttinen. Hän pyrkii tuomaan esille maiseman kauneuden ja viehätyksen, joka perustuu sen karuun, mutta vaihtelevaan luonteeseen ja ennen kaikkea koskemattomuuteen. Teksteillään ja kuvillaan Nyberg tuottaa käsitystä sivistyksen rajojen ulkopuolella olevasta ”aidosta luonnosta”, kulttuurin vastakohtasta, joka löytyy Lapin erämaista. Suomessa enää Lappi on hänen mukaansa seutua, johon inhimilliset aikaansaannokset eivät ylety. Hän pyrkii konstruomaan kulttuurisesti jotain, joka on kulttuurin ulkopuolella. Siinä suhteessa hän toimii samoin kuin karelianistit, jotka etsivät ideaalimaisemaansa Karjalasta, kulttuurin kannalta perifeeriseltä alueelta.²⁵⁵

Ensilukemalla ristiriitaista Nybergin Lappi-kirjoituksissa on se, että niistä saa käsityksen täysin tyhjästä erämaasta, jossa ei näy merkkejä ihmisasutuksesta. Hän kirjoittaa matkanteosta: ”Rovaniemen seuduilla hävisivät viimeiset häiritsevän sivistyksen jäljet”. Kuitenkin suuressa osassa hänen Kuolajärvellä tekemistään grafiikan töistä on mukana ihmisen tekemiä rakennelmia: taloja, aittoja, aitoja ja vinttikaivoja. Hän kuvailee maisemaa näin:

”Aatsinki on tyypillinen erämaakylä muutamane harvoine taloineen. [...] Kyläpaikka tekee ylätasangon vaikutuksen siksi, että veteen viettävät rinteet ovat jyrkät. Rannasta katsoen näyttävät harmaat mökit ja paaluaitat kääpiömäisiltä Kotivaaran ja Petservaaran jyrkkiä seinämiä vasten.”²⁵⁶

Seudulla oli siis omat asukkaansa ja oma historiansa, mutta se on kaupunkilaistaiteilijan näkökulmasta vierasta ja toisenlaista, luonnon osaksi sulautuvaa kulttuuria, Lukkarisen mukaan rousseulaisittain ”luonnollista kulttuuria”. Samalla tavoin kuin kaskeajat ja tervanpolttajat kuuluivat esimerkiksi Gallénin tai Halosen erämaakuvauksiin eivät Kuolajärven asukkaiden mökit ja aitat olleet Nybergin mielestä ”häiritsevää kulttuuria”

²⁵⁴ Kallio 1998, 91.

²⁵⁵ Tarasti 1981, 60.

²⁵⁶ Nyberg 1933, XXIV.

vaan maalauksellisia yksityiskohtia, jotka hän halusi ottaa mukaan kuviinsa. Itse asiassa ne olivat Nybergin kuvissa koristeellisesti kuvattujen isojen puiden ohella olennaisimmat yksityiskohtaisesti kuvatut elementit. Gallénin ja Halosen kaskimaat kertoivat siitä, että ”kuvaaja” oli päässyt tiettömien taipaleitten taakse, jonne metsänkäytön kehittyneemmät muodot ja urbaani kulttuuri eivät olleet vielä tunkeutuneet.²⁵⁷ Nybergin ”harmaat mökit ja paalulaitat” ja ”pienet savupilarit, jotka nousivat harvoista ihmisasunnoista” olivat merkkejä etäisyydestä moderneihin suurkaupunkeihin ja niiden mukavuuksiin. Ne ovat tehokkaita metaforia ja samanlaisia oikean ja luonnonmukaisen elämäntavan vertauskuvia kuin Viipurin keskiaikaiset kivitalot tai Porvoon vanhan kaupungin puurakennukset.

Nyberg kuvasi luontoa havainnoiden myös yksittäisiä kohteita, mm. syksyn keltaisia lehtiä. Hän tunnustaa, että ainoa, mikä häntä Helsingissä viehättää, on syksyinen kaupunkikuva puoliksi lehdettömien lehmuskujineen ja asfalttikadulla lentelevine lehtineen: ”Ingenstädes har jag vandrat hellre än där, hvarest höstens vindar slitit i de sista löfven som med gult och brunt afstuckit mot lindkronornas svarta massor av vått grenverk.”²⁵⁸ Maisemaan antoivat erityisen viehätöksen sataman, höyrylaivojen ja teollisuusalueiden läheisyys. Hän kertoo, että satamien ja tehtaiden melu, meren avaruus ja ilmassa tanssivat lehdet ”af kaos och plågor åstadkommit symfonier av slikt slag, som förmår söfva en irrande själ för några ögonblick till djup ro”. Nyberg kuvailee lyhyessä kirjoituksessaan 1920-luvulta urbaania suurkaupunkiympäristöä, jonka rumuudessa näkee omalaatuista kiehtovuutta ja kauneutta. Tässä *Gula löv som motiv* -kirjoituksessa on yhtymäkohtia modernistiseen, Tulenkantajat-tyyppiseen suurkaupunkidiskurssiin. On kiinnostavaa nähdä, kuinka Nybergin kannanotot ja ajatusmaailma kehittyivät 1930-luvulle saavuttaessa täysin päinvastaiseen suuntaan. Hän ei 1930-luvun ja myöhemmissä kirjoituksissaan nähnyt nykyaikaisessa suurkaupungissa oikeastaan mitään hyvää. Kaikki urbaani merkitsi hänelle yksinomaan sivistystä ja kulttuuria negatiivisessa mielessä.

Nyberg puhuu myös toisessa yhteydessä luonnon yksityiskohdista. Hänen mukaansa ihmisen rakentaman ympäristön ja yksittäisten rakennustuotteiden oikea laatu ja luonne

²⁵⁷ Lukkarinen-Waenerberg 2004, 80.

²⁵⁸ Nyberg: *Gula löv som motiv* (1920-luku), SLSA 817.35.

paljastuvat, kun niitä tarkastellaan ”luonnon syvää taustaa vastaan”. Jos näkemämme osa käsittää vain ”ihmiskulttuuria” - taloja, katuja, katukiviä - emme Nybergin mukaan pysty arvostelemaan sitä oikein vaan ”joudumme aivan ymmälle, ja turhaan hapuilemme jotain tukikohtaa.” Kaupunkikuvan tarkastelemiseen ja totuudenmukaisen kuvan saamiseen siitä riittää kuitenkin pieni yksityiskohtakin luonnosta:

”Tuntuu miltei naurettavalta, että yksi ainoa oksa, jokin vihreä paikka, vaikka se olisi leikattu ja kuihtunut, voi antaa meille toivotun tuen ja arvostelu alkaa liikehtiä. Kaupunkikuva selviää yhtäkkiä, ainakin jossain määrin [...]. Paljaiden puiden oksien takaa, jos sellaisia sattuu olemaan katukäytävän vierillä tai aukiolla, voi talorivien kömpelö koristelu suorastaan koskea silmiin, jota vastoin rauhallisuus toisin paikoin voi mieluisasti yllättää”²⁵⁹

Luonto - vain pieni katkelmakin sitä - on Nybergin mukaan viime kädessä se koetinkivi, jonka avulla lukemattomat rakennukset paljastavat todellisen olemuksensa ja kehnoutensa ”räikeällä tavalla”. Monet runsaasti koristellut rakennukset osoittautuvat olevansa ”paljon huonompia kuin yksinkertaiset, käsittelemättä jätetyt tiili- ja rapatut pinnat”.

6. Frans Nybergin grafiikka

6.1. Tyyllilliset lähtökohdat

Suurin osa Frans Nybergin grafiikasta esittää vanhojen kaupunkien idyllisiä ja pittoreskeja näkymiä: pihoja, kujia ja puurakennuksia. Hänen luontoaiheensa ovat pääasiassa Itä-Lapin maisemia ja saaristokuvia. Laajojen näkymien etualalla on usein puita ja pensaita tai vanhoja rakennelmia, kuten kalamajoja tai latoja. Nyberg ei ollut grafiikassaan rohkeitten taiteellisten tai tyyllisten kokeilujen tekijä. Hänen grafiikan tyyliinsä oli lähellä perinteistä realistista ilmaisua, joka oli ominaista Anttosen mukaan

²⁵⁹ Nyberg 1933, XXII.

monille 1930-luvun grafiikkaa tehneille taiteilijoille.²⁶⁰ Moderneimmillaan ja kokeilevimmillaan Nybergin grafiikka oli aivan hänen uransa alussa, 1920-luvun ensimmäisinä vuosina. Joissakin sen ajan vedoksissa, kuten *Miehiä veneessä Sipoon rannikolla* -työssä vuodelta 1923 (kuva 30) hän on syntetisellä tavalla pelkistänyt ja tyyllitellyt kuva-aiheen. Monissa 1920-luvun alun grafiikan lehdissä nähdään myös, että laajoja alueita vedostuslevystä on jätetty käsittelemättä. Kuvien täyteys lisääntyi ja viivatyypin käyttö monipuolistui Nybergin töissä ajan myötä. Uransa alussa Nyberg kuvasi myös jonkin verran henkilöaiheita. 1930-luvulle tultaessa rakennettu ympäristö ja luontoaiheet veivät hänen mielenkiintonsa.²⁶¹

Anttonen lukee 1930-luvun helsinkiläisgraafikoitten ryhmään Frans Nybergin ohella kuuluvaksi August Backmanin, Alf Danningin, Akseli Einolan, Kaarlo Hildénin, Toivo Talven ja Eric Vasströmin ja osittain myös Lennart Segerstrålen. He tekivät pääasiassa metalligrafiikkaa ja heidän lähtökohtansa olivat 1800-luvun lopun kuvataiteen yleisissä tyyeissä: realismissa, romantiikassa ja naturalismissa. 1930-luvulla jatkettiin siis osittain realismin perinnettä ainakin ilmaisun tasolla, ulkonaisesti. Realismi ja naturalismi oli taiteilijoiden ja yleisön keskuudessa muuttunut eräänlaiseksi perinteiseksi valtatyyliseksi, jonka monet taiteilijat omaksuivat itsestäänselvänä ilmaisutapana 1800-luvun lopun suomalaisten maalareiden esimerkin pohjalta. Toisaalta realismin traditio - impressionistisine, romanttisine ja klassisoivine vivahteineen - ilmeni voimakkaana 1900-luvun alun eurooppalaisessa grafiikassa, vaikka myös ekspressionistit olivat kiinnostuneita grafiikasta omien ilmaisupyrkimystensä välittäjänä. Eurooppalainen realistinen esityserinne heijastui Suomessa välillisesti vanhempien suomalaisten grafiikkaa tehneiden taiteilijoiden - Gallen-Kallelan, Järnefeltin, Simbergin, Edelfeltin, Finchin ja Sparren - kautta ja taiteilijoiden ulkomaanmatkojen välityksellä. Vanhempien suomalaisten graafikoiden vaikutus näkyi tyylipiirteiden ohella myös teosten aiheenvalinnoissa ja kuvatyypeissä.²⁶² Anttonen toteaaakin, että 1930-luvun grafiikka liittyi aikaisempaan, 1900-luvun alun originaaligrafiikan perinteeseen juuri vanhempien helsinkiläisten graafikoiden kautta.²⁶³ Nyberg itse mainitsee *Etsauksia-Etsningar* -

²⁶⁰ Anttonen 2006, 207-208.

²⁶¹ Widjeskog 1990, PM, 7-8.

²⁶² Anttonen 2006, 207-209.

²⁶³ Anttonen 2006, 172.

kirjassaan ”oman aikamme radeeraustaiteen mestareina” mm. Anders Zornin (1860-1920), David Young Cameronin (1865-1945), Frank Brangwynin (1867-1956, hän oli William Morrisin oppilas), Auguste Louis Lepèren (1849-1918) ja James McNeill Whistlerin (1834-1903). Nyberg arvosti erityisesti ranskalaisia ja englantilaisia graafikoita. Brangwynin suuria henkilöjoukkoja ja voimakkaita valöörivastakohtia sisältäviä töitä hän pitää ”monumentaalina”, Lepèren maisemia ”ilmavina” ja Zornia ”erittäin varmana, mestarillisena piirtäjänä”²⁶⁴ Nyberg oli kaikesta päättäen hyvin perehtynyt eurooppalaiseen grafiikkaan ja sen perinteeseen.

Frans Nybergin grafiikan töiden esitystapa on yksityiskohtaista ja pikkutarkkaa. Töissä on käytetty terävää ja ohutta neulaa. Nyberg vältti voimakkaita ääriviivoja ja hahmotteli usein esimerkiksi purjealusten mastot tai puiden paljaat oksat pienin poikkiviivoin. Viivaston käyttö on yleensä runsasta, hän kuvaa eri pinnat ja kohteet, kuten hirsiseinät, rappauspinnat ja puiden lehvistön määrättytyyppisten viivastojen avulla. Hän tuntuu haluavan näyttää katsojalle detaljit - puun syytkin - pikkutarkasti ja totuudenmukaisesti. Anttonen katsoo, että juuri detaljien kuvaamisen osalta Frans Nybergin kuvaustyyli liittyy monia muita aikalaisia selkeämmin 1800-luvun realismiin ja naturalismiin traditioon.²⁶⁵ Hän siteeraa Tutta Palinia, joka viittaa 1800-luvun lopun realistien ja naturalistien pyrkimykseen kaiken näyttämisestä (ja näkemisestä) kaunistelematta ja objektiivisesti. Kaiken näyttäminen edellytti puolestaan yksityistä detaljien kuvaamista taideteoksissa, ja detaljien esittämisen periaate olikin yksi keskeinen naturalistien käyttämä metodi. Palinin mukaan detalji ”tulkittiin tulokseksi todellisuuden ’suorasta’ empiirisestä havainnoinnista, metonyymisestä suhteesta todellisuuteen.” Metonyymisessä ajattelussa tietty osa, detalji, ilmentää kokonaisuutta ja viittaa siihen.²⁶⁶ Ragnar Nyberg on kommentoinut isänsä mieltymystä - tai suoranaista pakkoa - detaljien kuvaamiseen, kun hän kertoo koti- ja ulkomaisia kaupunkinäkyymiä kuvanneen Ragnar Ekelundin (1892-1960) ja Frans Nybergin ystävyystiedosta: ”Det fanns en djup frändskap mellan herrarnas motivval, men Nyberg kunde aldrig förmå sig till att såsom Ekelund tillrättalägga detaljer för vinnande av estetiska fördelar.”²⁶⁷ Frans Nybergin grafiikan töissä tarkka detaljien kuvaus liittyy

²⁶⁴ Nyberg 1933, IX.

²⁶⁵ Anttonen 2006, 461, 210.

²⁶⁶ Anttonen 2006, 195.

²⁶⁷ Nyberg 1978, PM, 4.

nimenomaan materiaaleihin ja niiden yksityiskohtiin. Erityisesti rakennuksia ja niiden pintamateriaaleja - hirsiseinää, pärekattoja, tiilimuuria tai rapattua pintaa - hän kuvaa huolellisesti ja yksityiskohtaisesti. Töiden reuna-alueilla piirrosjälki saattaa sen sijaan olla spontaanin luonnosmaista, lennokasta, vapaasti risteilevää viivaa, jolloin katsojan huomio fokusoituu automaattisesti kuvan keskialueelle, pääaiheeseen.²⁶⁸

Realistinen tai naturalistinen maisemamaalaus sai Suomessa 1890-luvulla uudenlaisen, kansallisromanttisen luonteen fennomaanisten ja karelianististen aatteiden sekä symbolististen ja syntetististen tyylivaikutteiden ansiosta. Maisema yksinkertaistui, mukaan tulivat selkeärajaiset ääriviivat, ornamentaaliset elementit sekä litistynyt perspektiivinen tilavaikutelma. Varsinaisesta ulkoilmamaalauksesta irtaannuttiin ja siirryttiin symbolistisia ja jopa panteistisia vivahteita sisältävään, henkeväytyneeseen maisemakuvaukseen, joka sai myös isänmaallisia sävyjä - maisemasta tuli patrioottisen tunteen ilmaus. Patrioottista maisemaa edustivat esimerkiksi Gallénin ja Halosen erämaa-aiheet ja Järnefeltin laajat Koli-panoraamat.²⁶⁹ Kansalliset ”maisemakuvastot” sekä rakensivat suomalaisuutta että toimivat vertauskuvina koko maan ja sen kansan luonteesta.²⁷⁰ Anttonen on sitä mieltä, että on luontevaa nähdä Frans Nyberg kuvataiteilijana 1900-luvun alun kansallisromanttisesti painottuneessa aatehistoriallisessa kontekstissa. Anttonen mielestä erityisesti Nybergin Lapin maisemien osalta on havaittavissa diskursiivisia yhtymäkohtia romantiikkaan ja kansallisromantiikkaan. Tätä tulkintaa tukevat hänen mukaansa Nybergin grafiikalle ominaiset realistiseen traditioon pohjautuvat tyylipiirteet ja kuvien aihepiirit.²⁷¹ Toisaalta esimerkiksi Lukkarinen muistuttaa *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan* -teoksessa (2003), että on syytä olla varuillaan ”aikalaisnäkökulman” yksioikoisessa soveltamisessa ja kansallispoliittisesti vertauskuvallisten lukutapojen rekonstruoinnissa. Hän viittaa Pertti Lassilaan, joka on korostanut, että 1800-luvun lopun suomalaisessa kirjallisuudessa pelkkä luonnonkuvaus ymmärrettiin kansallis-isänmaalliseksi teoksi silloinkin, kun siihen ei sisältynyt mitään tarkoituksellista vertauskuvallisuutta.²⁷² Frans Nybergin

²⁶⁸ Anttonen 2006, 461.

²⁶⁹ Sarajas-Korte 1989, 275-277.

²⁷⁰ Lukkarinen-Waenerberg 2004, 39.

²⁷¹ Anttonen 2006, 273.

²⁷² Lukkarinen-Waenerberg 2004, 32-34.

luontoaiheita - Itä-Lapin tunturimaisemia, Suursaarta, Kolia, Porvoon saaristoa - voidaan lukuisten taiteilijoiden toistuvasti kuvaamina pitää tyypillisesti kansallisena maisemana ja suomalaisena ”kansalliskuvastona”. Se, onko Nybergin töihin tarkoituksellisesti sisäänrakennettu kansallista symboliikkaa, jäänee avoimeksi kysymykseksi. Hänen lukuisat kirjoituksensa kuitenkin heijastelevat pikemminkin kosmopoliittista ja filosofisesti painottunutta maailmankuvaa, kuin ahtaan kansallismielistä ajattelutapaa.²⁷³

Nybergin grafiikan lehdet pohjautuvat hänen nopeasti hiilellä, liidulla tai lyijykynällä piirrettyihin luonnoksiinsa, joita hän noudatti varsin tarkoin lopullisissa teoksissa. Lähes kaikkiin luonnoksiin on merkitty päivämäärä ja vuosiluku. Moniin luonnoksiin on myös kirjoitettu eri yksityiskohtien, kuten seinien, listojen ja kattojen värit. Tämä oli tarpeen, koska hän saattoi tehdä samasta aiheesta sekä akvarellin että etsauksen ja mahdollisesti myös öljyväriyön²⁷⁴ Anttonen on tehnyt huomion, että Nybergin piirustustyyli ja monet hänen käyttämistään ilmaisukeinoista muistuttavat melkoisesti 1900-luvun alun arkkitehtien perspektiivi- ja luonnospiirustuksia. Arkkitehdit olivat usein, Eliel Saarisen ja Lars Sonckin tavoin, virtuoosimaisen taitavia piirtäjiä. Anttonen arvelee, että Nybergin piirustustaidon arvostusta arkkitehtien keskuudessa kuvastaa myös se, että hän sai toteuttaa Sigurd Frosteruksen Stockmann-suunnitelman lopulliset perspektiivipiirrokset ja -laveeraukset.²⁷⁵ Riitta Nikula kuvailee Eliel Saarisen tuotantoa vv. 1910-1919 ja kirjoittaa:

”Saarisen suunnittelun monumentaaliseenkin klassismiin ulottuvasta muotokielestä taas ovat vaikuttavia osoituksia monien kaupunkisuunnitelmien keskeiset osat, jotka kauniisti piirrettyinä perspektiivikuvina herättivät julkaisuissa huomiota”.

Alaviitteessä Nikula täsmentää tarkoittavansa Budapest-, Tallinna- sekä Munkkiniemi-Haaga-suunnitelmia. Kuvituksena Nikula käyttää Frans Nybergin piirtämää Tallinnan asemakaavasuunnitelman perspektiivikuvaa kaupungin keskusta-alueelta vuodelta 1913. Timo Tuomi kuvailee kirjassaan Saarisen toimiston perspektiivikuvia suvereenilla

²⁷³ Anttonen 2006, 273.

²⁷⁴ ”Frans Nybergs teckningar ställs ut i höst”, Borgåbladet 9.7.1971.

²⁷⁵ Anttonen 2006, 462.

piirustustekniikalla viimeistellyiksi töiksi, jotka samalla ovat itsenäisiä kuvataiteellisia suorituksia.²⁷⁶

Arkkitehtien toimiminen kuvataiteilijoina joko oman työnsä ohella tai päätoimisesti ei Suomessakaan ole ollut harvinaista. Frans Nybergiä kolme vuotta nuorempi, graafikkona tunnetuksi tullut Matti Visanti (ent. Björklund, 1885-1957) toimi ennen kuvataiteilijaksi ja kirjankuvittajaksi ryhtymistään vuosina 1916-34 Vaasassa arkkitehtina.²⁷⁷ Toinen Nybergin aikalainen, arkkitehti Marius af Schulten (1890-1978) oli myös kuvataiteilija, joka kuvasi grafiikassaan samoja helsinkiläisympäristöjä ja -rakennuksia kuin Nybergin.²⁷⁸ Arts and Crafts -liikkeen ympärillä Englannissa työskenteli joitakin arkkitehteja ja piittäjiä, jotka jättivät arkkitehtuurin ja siirtyivät vapaiksi taiteilijoiksi tekemään grafiikkaa ja piirroksia. Tällainen oli Margaret Richardsonin mukaan esimerkiksi Frederick Landseer Griggs (1879-1938), joka työskenteli arkkitehtitoimistoissa perspektiivipiirustusten tekijänä, kunnes 1898 siirtyi kuvataiteilijaksi. Hän teki etsauksia ja puupiirroksia maisemista ja vanhoista rakennuksista. Hän muutti 1903 Chipping Campdenin keskiaikaiseen pikkukaupunkiin Keski-Englantiin, jonne C.R. Ashbee oli siirtänyt 1888 perustamansa *Guild and School of Handicraftin*. Griggsiä on pidetty erityisen taitavana tekstuurien ja materiaalien kuvaajana.²⁷⁹ Hänen tapansa kuvata vanhoja rakennuksia ja kasvullisuutta niiden ympärillä muistuttaa paljon Frans Nybergin ”käherrysviivatekniikkaa” ja taiteilijoiden aihepiirit olivat pitkälti myös samanlaisia (kuva 31).

6.2. Kaupunkiaiheet

Lukumääräisesti eniten kaupunkiaiheisia grafiikan töitä Frans Nyberg teki Helsingistä, Porvoosta, Viipurista, Turusta ja Raumalta. Suomen rajojen ulkopuolella hän kuvasi Tallinnaa ja Narvaa. Nybergin suosikkikohde ja ”omin” paikka oli Viipurin ohella

²⁷⁶ Tuomi 2007, 72.

²⁷⁷ Anttonen 2006, 559.

²⁷⁸ Wessman 1987, 73. .

²⁷⁹ Richardson 1983, 135.

epäilemättä Porvoo, jossa hän kuvasi vanhan kaupunginosan katuja, rakennuksia ja pihoja väsymättömällä innolla. Porvoo-kuvia syntyi vuodesta 1923 vuoteen 1954, yhteensä n. 150 vedosta.²⁸⁰ Porvoon museon entisen johtajan Marita Munckin mukaan Frans Nyberg on tehnyt enemmän yksittäisiä Porvoo-aiheisia teoksia kuin kukaan muu taiteilija.²⁸¹ Nybergin tapa oli kulkea Vanhan Porvoon kujilla kynä ja piirustuslehtiö mukana koko ajan, aina valmiina luonnostelevaan kiinnostavan rakennusryhmän tai näkymän sen nähdessään.²⁸² Porvoonlainen taiteilija Helga Sonck-Majewski kertoo, että Frans Nyberg ja Vanha Porvoo kuuluvat hänen mielikuvissaan yhteen: Fransin saattoi tavata siellä lähes aina.²⁸³ Porvoo kiinnosti Frans Nybergiä sekä taiteellisesti että kulttuurihistoriallisesti ja hän asui kaupungissa vuosina 1923-1928 sekä 1950-1966. Jo vieraillessaan siellä aiemmin sukulaistensa luona hän oli viehättynyt kaupungin erityisestä ilmapiiristä. Taiteilijan poika Ragnar Nyberg arvelee, että tutustuminen Porvooseen ja sen tarjoamiin aihepiireihin vahvisti Frans Nybergin aikeita ryhtyä vapaaksi taiteilijaksi.²⁸⁴

Tuomiokirkko ja kellotapuli Kirkkotorilta nähtynä vuodelta 1942 on tyypillinen Nybergin kaupunkikuva (kuva 32). Se esittää näkymää Vanhasta Porvoosta. Keskiaikainen tuomiokirkko on kuvan keskeinen ja kokoava elementti, vaikka se onkin häivytetty hieman taustalle. Se on kuitenkin selkeästi tunnistettavissa. Kun vertaa teosta paikalta otettuun valokuvaan (kuva 33), näyttää siltä, että taiteilija on lyhentänyt perspektiiviä saadakseen kaikki kuvauskohteet mukaan samaan kuvaan. Varma sommittelutaito oli Frans Nybergin parhaita puolia graafikkona, kun taas valon ja ilmanalan käsittely sai yleensä jäädä vähemmälle huomiolle. Valo hänen töissään oli usein epämääräistä ja hän arkaili käyttäen kontrasteja.²⁸⁵ Tässä teoksessa säätila ja valo tuodaan kuitenkin luontevasti esiin. Kesäisen päivän auringonvalo siivilöityy lehvistöjen lomasta ja varjot näkyvät kiviaidalla ja kadulla. *Tuomiokirkko ja kellotapuli Kirkkotorilta nähtynä* -työssä on selvästi havaittavissa Nybergin eloisa viivan jälki sekä taidokas ja varma

²⁸⁰ Widjeskog 1990, PM,10.

²⁸¹ ”Frans Nybergs teckningar ställs ut i höst”, Borgåbladet 9.7.1971.

²⁸² Green, Borgåbladet 27.5.1995.

²⁸³ Sonck-Majewski, haastattelu 23.5.2008.

²⁸⁴ Nyberg 1978, PM, 6.

²⁸⁵ Widjeskog 1990, PM, 11.

piirustustekniikka. Hän on käyttänyt puiden lehvistöjen kuvauksessa ”käherrysviivatekniikkaa”, joka on tuttu hänen arkkitehtuuripiirustuksistaan. Juuri viivankäsittelyn taitava variointi - puiden pitsimäinen käherrysviiva ja rakennusten järjestelmällinen viivasto - luo teokseen jännitettä. Lehvistöihin on saatu luotua erilaisia sävyjä ja valoisuusasteita viivojen tiheyttä muuttamalla ja syövytysaikojen vaihtelulla. Toisaalta voidaan myös sanoa, että pyrkimys tekniseen täydellisyyteen ja viivastojen runsas käyttö luo teokseen jonkinlaista maneerimaisuutta ja välittömyyden puutetta. Rakennuksissa näkyy Nybergille ominainen työtapo: osa ääriviivoista on katkelmallisia tai poikittaisin piirroin aikaansaatuja, joka luo työhön pehmeyttä. Taivaan Nyberg on jättänyt kokonaan käsittelemättä. Tämä on ilmeisesti tarkoituksellista, koska hän on halunnut, että painolaatan hiomajälkien aiheuttama viivasto tulisi näkyviin.

Toinen Porvoo-aiheinen Frans Nybergin työ esittää pientä, vanhaa taloa Koulukujalla Vanhassa Porvoossa. Hän on tehnyt aiheesta ensin lyijykynäpiirroksen (kuva 34) ja sen pohjalta viivasyövytyksen (kuva 35), jonka on nimennyt *Pihakuvaksi vanhasta kaupungista* (1926). Lyijykynäluonnoksessa on teksti ”Gård invid Skolgränd”. A.W. Finch on kuvannut saman rakennuksen työssään *Koulukujan helvetinportaat* vuonna 1902 (kuva 36). Nybergin teoksen keskipisteenä on vanha, puinen asuinrakennus, sen ulkorakennukset ja ympäröivät aidat. Talo on hiukan korkeammalla katutasosta, se näyttää linnunpesän tavoin ”kasvavan” pienestä mäentöyrästä. Kasvullisuus ympäröi rakennusta luontevasti sulauttaen sen osaksi luontoa. Tämä teos on alleviivatusti vaatimatonta ihmisasumusta kunnioituksella kuvaava ”rakennusmuotokuva”. Tässä työssä Nyberg on käyttänyt erilaisia viivastoja erityisen pehmeällä tavalla. Talon seinämateriaali, savupiipun tiilet ja ympäristön kasvullisuus ovat kaikki kuvattu omantyyppisellä viivastollaan. Teoksen reuna-alueilla piirrosjälki on vapaampaa ja luonnosmaisempaa kuin keskivaiheilla. Se vahvistaa työn muotokuvamaisuutta: tärkeää kuvassa on nimenomaan rakennus omana yksilönään, sen muoto ja materiaalit.

Viipuri innosti perspektiivisine katunäkymineen, keskiaikaisine kivitaloineen ja kellortorneineen Frans Nybergiä kuvaamaan sen näkymiä ahkerasti. Viipuri-kuvat ajoittuvat vuosiin 1925-45. Vuonna 1925 Nyberg kuvasi keskiaikaisen asuintalon Viipurin Luostarikadulla (kuva 37). Viivoitus kiertyy ja kaartuu koristeellisena rapatussa kiviseinässä ja puut ja lautarakenteet koostuvat järjestelmällisemmistä viivastoista.

Materiaalien tuntu on käsinkosketeltava. Valon ja varjon kuvaus on suoraviivaista ja sävyasteita on vain muutamia. Widjeskog pitää tätä Viipuri-kuvaa jonkinlaisena tiivistelmänä Nybergin etsaustuotannon yleispiirteistä: aiheena on vanha rakennus, eri tyyppisiä etsausviivoja on käytetty harkitun järjestelmällisesti, tyyli on koristeellinen, kohteen kuvaus on detaljimaisen tunnontarkkaa ja vakaa jäsentely luo rauhallisen vaikutelman.²⁸⁶

Nybergin kaupunkiaiheiset vedokset ovat useinmiten kahden ylläolevan esimerkin tapaan kaupunkien vanhoista osista ja historiallisista kaupunkiympäristöistä. Joskus kuvauskohteina ovat myös satama- ja rantamaisemat laivoineen (kuva 38). Tunnelma töissä on useinmiten rauhallinen ja pysähtyneen odottava. Tosin graafikonuransa alussa vuonna 1924 Nyberg teki useita Helsinki-aiheisia töitä, joissa osittain kuvataan myös uudempaa rakennuskantaa - mm. Bensowin taloa - ja joissa Helsinki esiintyy vilkkaana ja toimivana kaupunkina (kuva 39).²⁸⁷ Nybergin kaupunkiaiheiset grafiikan lehdet ovat lähes poikkeuksetta ”rakennusmuotokuvia”, jotka kuitenkin karttavat juhlallisuutta. Jos kuvan pääaihe on tunnettu monumentaalirakennus, se on yleensä puiden, kasvullisuuden ym. avulla häivytetty hieman taustalle. Jos taas keskeinen kuvauskohde on anonyymi, vanha puu- tai kivirakennus, taiteilija saattoi korostaa kuvauskohteen arvoa ja kiinnostavuutta nostaten sen kuvan keskiöön ja kuvaten sen mahdollisimman tarkasti ilman peittävää kasvullisuutta. Ihmishahmot Nybergin grafiikassa ovat usein ”täytehenkilöitä”, joiden tehtävänä tuntuu olevan täydentää ja elävöittää kaupunkikuvien kokonaisvaikutelmaa ja luoda arkkitehtonista mittakaavan tuntua. Heitä ei kuvata yksilöinä vaan ääriviivoina ja figureina, kadulla kävelemässä tai kuvatulle paikalle tyypillisessä työn touhussa, esim. satamassa. Ihmishahmoissa ei kuitenkaan ole liikkeen tuntua vaan he tuntuvat ikäänkuin pysähtyneen kuvattaviksi. Ihmisten kuvaus muistuttaa hyvin paljon arkkitehtuuripiirustusten tapaa käyttää ihmishahmoja.

Erkki Anttonen on todennut, että monet 1900-luvun alkupuolen taiteilijat kokivat urbaanit näkymät negatiivisina, minkä vuoksi esimerkiksi vuosisadan alun Helsinkiä kuvaavissa maalauksissa ja grafiikan lehdissä keskityttiin paljolti satama-, puisto- ja toriaiheisiin. Harvoin kuvattiin urbaania kaupunkimiljöötä kerrostaloineen ja esimerkiksi autoja ei

²⁸⁶ Widjeskog 1990, PM, 9.

²⁸⁷ Widjeskog 1990, PM, 13.

esiinny juuri lainkaan aikakauden grafiikassa. Anttosen mukaan vanhemman taiteilijapolven ja yleisön keskuudessa vielä 1930-luvullakin taidekäsitteet pohjautuivat romantiikan ajan emotionalistiseen tunteentautumisen ajatukseen. Taiteesta nauttiminen edellytti aiheelta miellyttävyyttä ja positiivisuutta. Nyberg - kuten moni muukin aikalaistaiteilija - kuvasi siis vain sellaisia kaupunkinäkömiä, mitkä koki miellyttävinä ja elämyksellisinä.²⁸⁸ Nyberg viittasi jo 1916 ”filosofisissa muistiinpanoissaan” emotionalistiseen tunteen ensisijaisuuteen ja Einfühlung-teorian tunteensiirto-ajatukseen. Hän käytti tosin esimerkkinä kirjallisuutta:

”I litteraturen se vi tydligare, att motivet i själva verket inte befinner sig utanför oss, utan inom vårt själsliv. Äfvendå vi tala om att skriftställaren framställer något ur naturen utanför oss, lyser det dock tydligt fram att han inte söker framställa själfa naturen [...] utan att han söker framställa något visst som han personligen fattat [...]”²⁸⁹

Esimerkkinä kuvauskohteen elämyksellisestä kokemisesta on Nybergin Etsauksia-Etsningar-kirjassa Viipuri ja sen Suomen oloissa poikkeuksellinen, keskiaikainen ilmapiiri. Nyberg kirjoittaa:

”Onnistuisipa vanha kaupunki säilyttämään leimansa! Jäisipä muinaisaika mahtavana paikoilleen opettaakseen lopultakin rakentamaan kaupunkimme niin, että meidät jonkun kerran kulkiessamme valtaisi halu pysähtyä nojaamaan seinään tai istahtamaan porrasaskelmalle ja syventyisimme tutkiskelemaan mitä muurien ja tornien kivillä on meille kerrottavana.”²⁹⁰

Nybergin grafiikan tuotantoon kuuluu myös paljon tilaustyönä tehtyjä teollisuusympäristöjen kuvauksia. Teollisuuslaitokset on kuvattu ulkoapäin, jolloin mukaan tulevat pihat rakennelmiseen ja jonkin verran myös ympäröivää luontoa. Kuvatut tehtaot sijaitsivat usein vesistöjen äärellä, jolloin Nyberg on saattanut kuvata tehdasrakennusten heijastuvan veteen. Ilmeisesti taiteilija ei ole kuitenkaan kokenut näitä kuvauskohteitaan maalauksellisiksi ja elämyksellisiksi, toisin kuin esimerkiksi myöskin tilaustyönä tehdyn Rauma-kuvasarjan aiheita. Sitä kuvastaa myös Ragnar Nybergin lyhyt maininta tehdaskuvista: ”Dessa [beställningsarbeten] kom i allmänhet

²⁸⁸ Anttonen, 2006, 267.

²⁸⁹ Anttonen 2006, 311.

²⁹⁰ Nyberg: Det gamla Viborg (1930-luku?), SLSA 817.35.

från landets industrier och de framställda, ofta torra önskemålen krävde ett intensivt förarbete.”²⁹¹

Anttonen pitää Frans Nybergin tuotantoa hyvänä esimerkkinä 1930-luvulla toimineitten metalligraafikoitten aiheenvalinnoista yleensäkin. Kun kohopainografiikassa olivat henkilöaiheet vallitsevia, metalligrafiikan aiheita olivat juuri idylliset ja pittoreskit kuvat vanhoista kaupungeista, satamakuvat hiekkajaaloiheen, kirkot, linnat ja puistomaisemat. Tämän esitystradition taustalla Anttonen näkee vanhempien suomalaisten taidegraafikoiden - Gallen-Kallelan, Edelfeltin, Finchin ja Sparren - luomat kuvatyypit, joihin esimerkiksi Porvoo-aiheet olennaisena osana kuuluivat ²⁹² (kuvat 40 ja 41). Näiden kuvatyypien alkukuvien voidaan taas katsoa olevan *voyages pittoresques* - ajatuksen pohjalta laadituissa 1700-luvun lopun ja 1800-luvun alun kuvitetuissa matkakertomuksissa, joita ”kauniin maan” maineeseen nousseesta Suomesta tehtiin. Tiettyjä kohteita - *vues pittoresques* - kuten Imatraa, Punkaharjua, Heinolan Jyrängönkoskea ja Porvoota - kuvattiin toistuvasti ²⁹³ (kuva 42). Nämä kuvateokset olivat usein varustettu runollisella johdannolla, jossa annettiin ohimennen tietoja maantieteestä, historiasta ja tilastotieteestä. Näissä teoksissa yhdistyi valistusajalta peräisin oleva ”hyödyn ja huvin” ajatus aiemmin muodissa olleeseen veduta- eli näköalataiteeseen. ²⁹⁴ Ensimmäiset Suomea esittelevät kuvateokset palvelivat vuosien 1808-9 jälkeen myös toista tarkoitusta: ne tekivät maata myönteisellä tavalla tutuksi uuden hallitsijan alaisuudessa.²⁹⁵ Erytisen tärkeä isänmaallis-romanttiselle aihevalikoimalle oli 1845-1852 ilmestynyt *Finland framställdt i teckningar* -teos, jonka Topelius varusti runollisella tekstillä. Se oli tärkeä sekä heräävän kansallistunteen takia että ”antamassa muotokaavoja, joiden pohjalla mielikuvitus on luonut kuviaan ja seuraava elävämpi taiteenharjoitus sommitelmiaan”, kuten Okkonen ja Puokka toteavat.²⁹⁶ Verrattuna aikaisempiin kuvaajiin Finch, Edelfelt ja Sparre alkoivat kuvata kaupunkiympäristöjä ”sisältäpäin”. Nyberg meni vielä pidemmälle ja lähemmäksi

²⁹¹ Nyberg 1978, PM, 3.

²⁹² Anttonen 1986, 270.

²⁹³ v. Bonsdorff 1988, 316-318.

²⁹⁴ Okkonen-Puokka 1945, 8.

²⁹⁵ Lukkarinen-Waenerberg 2004, 270.

²⁹⁶ Okkonen-Puokka 1945, 8.

kohteitaan: hän vältti kaikkea idealisointia, pyrki totuudellisuuteen ja näki maalauksellista kauneutta myös ränsistyneissä mökeissä ja umpeenkasvaneissa pihossa. Nyberg oli Finchiin, Edelfeltiin ja Sparreen verrattuna taiteilijalaadultaan kuvittajamaisiin. Kuten 1800-luvun kuvateosten taiteilijat, hän vetosi kaupunkikuviansa pedanttisuudella ja muototarkkuudella samanaikaisesti sekä esteettiseen että älylliseen puoleen.

6.3. Luontoaiheet

Kaksi pääryhmää Frans Nybergin luontoaiheisessa grafiikassa ovat tunturimaisemat ja saaristokuvat. Tunturi- ja vaaramaisemien kuvauksiin häntä innostivat Kuolajärven seuduille tehdyt matkat, joita edellisessä luvussa kuvasin. Muuta henkilökohtaista kosketusta Lappiin, kuin nämä matkat Nybergillä ei ilmeisesti ollut. Saaristo oli Nybergille sen sijaan ”oma paikka”, hän oli lapsuudesta saakka viettänyt runsaasti aikaa Suomenlahden rannikolla ja saaristossa: Viipurinlahden rannalla, Espoossa, Sipoossa ja Porvoossa. Etsauksia-Etsiningar -kirjassa on sen lisäksi yksi vuonna 1926 tehty etsaus Koliilta, yksi Hangon saaristosta ja useampia kuvia Suursaarelta. Nybergin maisemagrafiikan työt ovat yleensä etsauksia tai pehmeäpohjasyövytyksiä.

Useat Frans Nybergin Kuolajärvellä tehdyt maisemakuvat ovat korkealta nähtyjä tunturimaisemia. Niiden etualalla on yksi tai useampi koristeellisesti kuvattu puu - yleensä mänty tai kuusi. Takana aukeava, viitteellisemmin kuvattu näkymä tunturimaisemaan on taustana huolellisesti kuvatuille puufiguureille. Esimerkkinä tällaisesta maisemasta on Nybergin akvatinta-menetelmällä valmistettu työ *Vanha mänty, Kuolajärvi* vuodelta 1930 (kuva 43). Teos on lämpimän sepianruskea-sävyinen ja siinä on taitavasti käytetty hyväksi akvatintan maalauksellisia ominaisuuksia. Männyt ja kelottuneiden honkien kiemuraiset oksat piirtyvät taustan tummaa vaaramaisemaa ja vaaleaa taivasta vasten koristeellisina. Lukkarinen on Suomi-kuvasta mielenmaisemaan

-kirjassa kutsunut tätä kuvatyyppeä ”järnefelttiläiseksi”.²⁹⁷ Waenerberg kirjoittaa samassa teoksessa:

”Eero Järnefeltin maisema-aiheiden etualalla yksinäinen puu vangitsee katseen ja määrittää samalla etäisyyttä kaukomaisemaan - aivan kuin puu olisi astunut ihmisen tilalle katsomaan maisemaa. Tämä eläytyvään katsomiseen houkutteleva puuyksilö on useinmiten persoonalliseen muotoon kasvanut mänty. Taustanaan sillä on usein kuusia ja vierellään hennompia koivuja. Tapaamme saman puun pitkänkin ajan kuluttua uudelleen - se siirtyy kuvasta toiseen ja ympäristöstä toiseen.”²⁹⁸

Lukkarisen mukaan tällaisissa kuvissa etuala ikäänkuin näyttää fragmentin ja detaljin suomalaisesta luonnosta ja taka-ala tarjoaa siitä laajan, maastomuotoja esittelevän panoraaman. Hän vertaa tätä kuvaamistapaa 1800-luvun lopun ja 1900-luvun alun arkkitehtien ja rakennustutkijoiden Karjalan arkkitehtuurin dokumentointiin ja esittelyihin: piirustuksilla ja laveerauksilla esiteltiin toisaalta kokonaisuuksia, toisaalta yksittäisiä, irrallisia detaljeja kuten ikkunoita, ovia, heloja tai koristeaiheita.²⁹⁹ Nybergin viivasyövytyksenä tehty *Otsingin laakso, Kuolajärvi* vuodelta 1929 (kuva 44) nostaa vielä edellämainittua työtäkin korostetummin esiin neljä koristeellista mänty-yksilöä. Mäntyjen takana, alempana, laaksoon laskevassa rinteessä hämmöittää synkkien kuusien muodostama vyöhyke ja kauempana kohoaa Sallatuntureiden pyöreämuotoinen profiili.

Toinen tapa, jolla Nyberg kuvaa Lapin maisemia ovat aiheet erämaakylistä, kuten Sallan kylästä (kuva 45). Etualan ”detaljimaailmaa” eivät enää edusta männyt ja kuuset vaan ne ovat näissä kuvissa vaihtuneet mökkeihin, risuaitoihin ja vinttikaivoihin, joiden harmaa ja kulunut puumateriaali on kuvattu käsinkosketeltavasti. Vaatimattomat ihmisasumukset sulautuvat saumattomasti osaksi luontoa ja maisemaa, jonka taustalla kohoavat jälleen siintävät tunturit. Vaikka Nyberg Lappi-kuvissaan ensisijaisesti haluaakin kuvata ”erämaan hiljaista, suurta henkeä”, ottavat etualojen puut ja rakennukset pikkutarkan, yksityiskohtaisen kuvaustavan takia molemmissa kuvatyypeissä pääosan. Widjeskog näkee Nybergin vuonna 1932 tehdyssä etsauksessa *Metsämylly*, joka esittää näkymää Kuolajärveltä Werner Holmbergin maisemien

²⁹⁷ Lukkarinen-Waenerberg 2004, 46.

²⁹⁸ Lukkarinen-Waenerberg 2004, 293.

²⁹⁹ Lukkarinen-Waenerberg 2004, 46.

vaikutusta. Holmbergin metsäisten maisemien tavoin tässä teoksessa valo siivilöityy voimakkaana kontrastina muuten hämärään metsänsiimekseen (kuva 46).³⁰⁰

Frans Nybergin saaristoaiheisessa grafiikassa yleisimpiä ovat Suursaari- ja Porvoon saaristo -aiheet. Suursaarella hän on kuvannut loivana ja poimuilevana mereen laskevia rantakallioita, jotka on kuvattu dekoratiivisesti eriytynein viivastoin, kuten *Suursaari, rantakuva* -teoksessa vuodelta 1927 (kuva 47). Sen lisäksi häntä Suursaarellakin kiinnostivat ihmiskäden aikaansaannokset: ranta-aitat, laiturit ja veneet. Porvoon saaristokuvat noudattelevat samaa linjaa. Aiheina eivät ole niinkään aavat merinäkyvät vaan purjealukset, kalastajien aitat tai esimerkiksi vanha mylly Pellingin saaristossa, jonka Nyberg on kuvannut etsauksessaan vuonna 1927 (kuva 48).

6.4. Sisällölliset lähtökohdat

Frans Nybergin grafiikan töitten aihepiirit ovat lähes poikkeuksetta vanhojen kaupunkien vanhimmista osista, uusia rakennuksia tai ympäristöjä hän ei yleensä kuvaa.

Luontokuvaan liittyy usein pikkutarkasti ja detaljirikkaasti kuvattuja rakennuksia, purjealuksia tai etualan koristeellisia ”yksilöinä” esitetyjä suuria puita. Esitystapa on perinteisen realistinen ja luonnonmukaisuutta tavoitteleva. Yksityiskohdat on kuvattu naturalistisen tarkasti. Teosten yleisilme on soljuvan, ”pyöreän” viivankäytön ja poikkiviivoin piirrettyjen ääriviivojen ja pitkien linjojen takia pehmeä ja miellyttävä.

Tekniikka on harvoja poikkeuksia lukuunottamatta etsaus, jota joissakin töissä on yhdistetty akvatintaan. Anttonen kirjoittaa, että erilaisten viivastojen käyttö eri pintoja ja materiaaleja kuvattaessa luo Nybergin grafiikan töihin taktiilista materiantuntua.³⁰¹

Porvoo-kuvissa korostuu puumateriaalin kuvaaminen, kun taas esimerkiksi Viipuri-kuvissa erilaiset kiviset ja rapatut pinnat ovat pääosassa. Kun Nyberg kuvaa puuta materiaalina, voi selvästi nähdä ja ”mielessään tuntea”, onko kyse vanhasta hirsipinnasta, uudesta, sileästä laudoituksesta vai auringon polttamasta, tervatusta paanukatosta. Sama koskee harmaakivikirkon seinää, lohkeillutta rappauspintaa tai

³⁰⁰ Widjeskog 1995, 12.

³⁰¹ Anttonen 2006, 461.

vanhaa kiviaitaa. Rosoisuuden, karheuden ja ajan kulumisen voi kuvaa katsellessaan suorastaan tuntea sormissaan. Luontokuvissa taas esimerkiksi kelottuneen vanhan hongan kierteinen pinta on yhtä käsinkosketeltavasti kuvattu. Nyberg haluaa materiaaleja tarkasti kuvaamalla osoittaa katsojalle, kuinka aito ja rehellinen materiaali kuluneena ja vanhanakin säilyttää kauneutensa ja oikean luonteensa eikä sitä tarvitse keinotekoisesti peittää. Kuvat kertovat omalla tavallaan samoista asioista kuin hänen kirjoituksensakin: rakenteiden ja materiaalien rehellisestä olemuksesta ja oikeasta tavasta rakentaa.

Nybergin kuvat kertovat myös luonnollisuudesta ja tarkoituksenmukaisuudesta. Hänen kuvaamansa vanhat rakennukset kasvavat Koulukujan talon tavoin ympäristöstään. Ei voi kuvitella, että joku olisi suunnitellut tämän talon piirustuspöydällä, vaan se on syntynyt ja kasvanut asukkaidensa elämän ja tarpeiden mukaisesti. Se on Nybergin sanoin ”naturligt uppvuxen skapelse” tai kuten William Morris asian ilmaisi ”grown from the very soil, an unartificial, inevitable growth”. Luonnollisuuteen liittyy kasvullisuus, joka on mukana jokaisessa Nybergin Porvoo-kuvassa ja johon rakennukset mukautuvat. Kesäkuivissa puiden lehvistöt ja ruoho ympäröivät rakennuksia pehmeästi, talvisissa kuvissa taas puiden rungot ja lehdettömät, kaareutuvat oksat muodostavat koristeellisen kehyksen tai yksityiskohdan teokseen.

Nybergin aiheenvalinnat - rakennukset, katu- ja pihanäkymät - ovat johdonmukaisia ajatellen hänen arkkitehtitaustaansa. Hän oli kiinnostunut rakennetusta ympäristöstä ja sen kuvaaminen itsenäisinä taideteoksina oli luontevaa jatkoa hänen toiminnalleen arkkitehtitoimistoissa perspektiivi- ja luonnospiirustusten tekijänä. Nyberg kuvaa lähes yksinomaan vanhoja rakennuksia ja ympäristöjä, juuri niitä, joiden rakennustapaa hän arvostaa ja pitää oikeana. Nyberg kuvaa näitä, osittain hylättyjä ja rappeutuneitakin ympäristöjä pehmeydellä ja maalauksellisella otteella. Hän haluaa tällä tavoin osoittaa katsojalle vanhojen rakennusten kauneuden ja niiden rakennustavan yksinkertaisen rehellisyyden.

Frans Nybergin kaupunkikuviin sisältyy epäilemättä myös selkeitä kulttuuri- ja ympäristöpoliittisia tavoitteita. Esimerkiksi Porvoon vanhan, keskiaikaisen kaupunginosan olemassaolo oli jatkuvasti uhattuna, vaikka Engelin 1833 laatima

ruutukaavasuunnitelma olikin jo hylätty. Louis Sparre oli jo 1898 pitänyt kuuluisan Vanha Porvoo-esityksensä, joka julkaistiin kuvitettuna kirjana ja siten auttanut osaltaan keskiaikaisen miljöön pelastamisessa ”regleerauselta”. Myös Rauman ja Naantalien arvo suomalaisessa kaupunkiperinteessä oli 1900-luvun alussa havaittu. Armas Lindgren kävi Sparren esimerkin innoittamana Rauman puolesta lehtipolemiikkiin tunnuksella *Rädda Gamla Raumo*.³⁰² Frans Nybergin tapa toimia näiden vanhojen, arvokkaiden miljöiden puolesta oli kirjoittamisen ohella tallentaa kuviinsa uhattuna olevia vanhoja rakennuksia ja osoittamalla niiden arvo puolustaa ja edistää niiden säilyttämistä. Arkkitehtina Nybergillä oli perusteltua tietoa asioista ja häntä myös kuunneltiin. Taiteilijana hän taas saattoi teoksillaan tehokkaasti levittää tietoa vanhasta rakennusperinnöstä ja vanhojen miljöiden suojelun tärkeydestä. Grafiikka oli monistettavuutensa ja edullisen hintansa takia hyvä keino levittää tätä tietoutta. Erityisesti Vanha Porvoo oli Frans Nybergin ”oma paikka”. Se oli toisaalta hänen kuvauskohteensa ja toimintansa tärkeä tausta ja perusta, mutta toisaalta hänen kirjoitustensa ja taiteellisen työnsä ”tuote”.

7. Päätäntö

Olen tutkielmassani käynyt läpi Frans Nybergin kirjoituksia ja grafiikkaa tarkoitukseni luoda niistä yleiskuva ja yrittäen etsiä niistä keskeisiä, vahvoja diskursseja. Jonkinlaiseksi ”kattodiskurssiksi” Nybergin teksteissä on työni edistyessä muotoutunut ajatus ”oikeasta elämäntavasta”, jota kuvaavat muun muassa määreet yksinkertainen, rehellinen ja luonnomukainen. Tämä ”oikean elämäntavan” diskurssi kulkee eräänlaisena temaattisena säikeenä läpi kaikkien kirjoitusten, koskivatpa ne sitten rakentamista, kaupunkisuunnittelua, esinemuotoilua tai elämäntapaa yleensä. Nyberg käyttää diskurssin vahvistamiseen vivahteikkaasti erilaisia argumentteja ja retorisia keinoja, hänen kirjoitustapansa on vakuuttava ja suostutteleva.

³⁰² Nikula 1989, 175.

Nybergin ”oikea elämäntapa” -diskurssi rakentuu monista eri aineksista, useista eri aladiskursseista. Hänen arkkitehtitaustansa huomioonottaen on luonnollista, että hän käsittelee eniten teksteissään rakentamista. Rakentaminen ja kaupunkisuunnittelu heijastavat Nybergin mukaan viime kädessä yhteisön moraalialia ja sen tilaa.

Omahyväisyys ja komeilunhalu sekä rajoittamaton hyödyn- ja voitontavoittelu johtavat huonoon rakentamiseen ja epäviihtyisiin, epätarkoituksenmukaisiin kaupunkiyhteisöihin. Ulkonaisesti nämä rakennukset ja ympäristöt voivat olla komeita ja hienojakin, mutta eivät vastaa ihmisten todellisia tarpeita. ”Oikea tapa rakentaa” perustuu Nybergillä käsityöhön, työhön paneutumiseen ja tarkoituksenmukaisuuteen. Termi ”käsityö” on käsiteltävä kuitenkin enemmän metaforana kuin teknisenä vaatimuksena. Oikean rakennustavan tunnusmerkkejä ovat materiaalien ja rakenteiden rehellisyys ja ihmiskäden työn leima ilman siloittelua, siistimistä ja peittämistä. Se ei myöskään sisällä muualta lainattua, epäaitoa koristelua, jolla turhaan tavoitellaan originaalisuutta tai karakteristisuutta. Viime kädessä Nybergin ”oikea tapa rakentaa” palautuu kysymykseen työmetodeista ja työnjaosta. Huono rakentaminen johtui siitä, että työprosessi on teollistumisen myötä sirpaloitunut eikä rakentaja enää sitoutunut kokonaisvaltaisesti työhönsä. Osallistumisen, työn ilon ja persoonallisen panoksen puute näkyy työn lopputuloksessa, valmiissa rakennuksessa. Myös luonnonmukaisuus kuuluu oikeaan, rehelliseen rakennustapaan. Luonnollisuus tarkoittaa luonnon huomioonottamista rakennuspaikkaa valitessa ja rakennusta pystytettäessä sekä sitä, että rakennuksen täytyy olla ”kasvanut” ympäristöstään eikä suunniteltu piirustuspöydällä.

”Tarkoituksenmukaisuus”-diskurssi tulee eniten esille Nybergin teksteissä kaupunkisuunnittelusta, mutta myös yksittäisistä rakennuksista. Puhuessaan kaupunkiympäristöistä hän korostaa humanistista ja kulturalistista lähtökohtaa: kaupungit ovat ihmisiä varten ja niiden suunnittelussa on aina lähdettävä ihmisten todellisista tarpeista. Taloudelliset näkökohdat eivät saa olla määrääviä, jos ne johtavat kaupungin asukkaiden kannalta huonoihin ja epätarkoituksenmukaisiin ratkaisuihin. Kaupunkisuunnittelusta ja -rakentamisesta puhuessaan Nyberg on kuitenkin enemmän taiteilija kuin arkkitehti: hän korostaa viime kädessä kaupunkiympäristöjen yhtenäisyyttä ja maalauksellisuutta. Hänen ”yksinkertaisen elämän” konseptiinsa eivät myöskään kuulu mukavuudet ja ”käytännölliset uutuudet”, vaikka ne sinänsä olisivatkin tarkoituksenmukaisia ja kaupunkilaisten elämää helpottavia. Nybergin

”tarkoituksenmukaisuus”-diskurssiin liittyy rakentamisesta puhuttaessa usein käsite loogisuus. Hän vaatii rakennuksilta ja rakenteilta loogisuutta ja rakentajilta ”yksinkertaisten kokonaisuusmuotojen tärkeän kielen” ymmärtämistä, joka on unohtunut tyylejä ja niiden yksityiskohtia pohdittaessa. Nyberg arvostaa funktionalismin askeettisia seinäpintoja ja yksinkertaisia muotoja. Hänen mielestään funktionalismin myötä suunnitteluun on jälleen tullut mukaan luonnollisuus ja tunne, joka historiallisten tyylien kopioimisen myötä oli siitä hävinnyt. Paljaiden seinäpintojen kautta Nyberg liittää funktionalismin keskiaikaisiin suomalaisiin kivikirkkoihin, joita hän linnanraunioiden ohella pitää maalauksellisimpina aiheinaan.

”Maalauksellisuus”-diskurssi toistuu Nybergin teksteissä läpikäyvä elementtinä. Hän puhuu siitä yksittäisten rakennusten, maisemien ja kaupunkien kokonaiskuvan yhteydessä. Nybergin ”maalauksellisuus” liittyy hänen rooliinsa taiteilijana, koska sen kriteerinä on halu tarttua siveltimeen tai kynään tai vaihtoehtoisesti kiinnostumattomuus aiheen kuvaamiseen. Maalauksellisia ovat hänen mukaansa esimerkiksi vanhat, talonpoikaiset rakennukset sekä vanhat kaupunkitalot ja katunäkymät mutta myös uudet, funktionalistiset rakennukset paljain seinäpintoineen. Yleisesti ottaen voidaan todeta, että Nybergin ”maalauksellisuudella” on vahvasti diskursiivisia yhteyksiä 1800-luvun englantilaisten kirjoittajien - kuten Edmund Burken ja Uvedale Pricen - maalauksellisuus-käsitteeseen. He kaikki he lähtivät maalauksellisuuden määrittelyssä taiteilijan omasta kokemuksesta.

Frans Nybergin luontoaiheiset kuvat ja niihin liittyvät kirjoitukset kuvastivat kaipuuta menetettyyn, paratiisinomaiseen aikaan, jolloin ihmiset ja luonto elivät sopusoinnussa rinnakkain ja jolloin ”oikea elämäntapa” toteutui täydellisimmin. Nybergin piirustuksissa ja grafiikan lehdissä vanhojen, keskiaikaisten kaupunkien vanhoista rakennuksista, kujista ja pihoista tämä menneen kulta-ajan kaipuu näyttäytyi toisessa muodossa. Materiaalien ja pintojen yksityiskohtainen kuvaaminen on Nybergille tärkeää, koska ”karkeat pinnat, joilla näkyvät kirveen ja veitsen jäljet” ovat hänelle jäänteitä ja todistuskappaleita menneestä ajasta ja oikeasta rakentamisen tavasta, eräänlaisia reliktejä. Viime kädessä ne ovat ainoita jälkiä siitä menetetyistä ajasta, jolloin rakentajalla oli mahdollisuus saada iloa ja nautintoa työstään. Työn ilo ja itsensä toteuttaminen työssä olivat Nybergin

näkemyksen mukaan olennainen osa ihmisen ”oikeaa elämäntapaa”. Vanhat kaupungit ja rakennukset olivat hänelle ainoa yhteys tähän aikaan - eikä tämä yhteys ollut ainoastaan symbolinen vaan hänen kuvaamissaan kohteissa se saattoi olla aivan konkreettinen. Nybergille vanhojen rakennusten olemassaolo oli myös todiste rakennusperinteen jatkuvuudesta: menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden liittymisestä toisiinsa.

Frans Nybergin teksteissään konstruoima ”oikean elämäntavan” käsite on monin kohdin yhtenevä englantilaisen 1800-luvun Arts and Crafts -liikkeen ympärille muodostuneen diskurssin kanssa. Kun Nybergin tekstejä lukee, havaitsee, että tapa millä hän rakentaa tämän käsitteen, on usein aivan sanatarkasti sama kuin Arts ja Crafts -teoreetikkojen - kuten John Ruskinin, William Morrisin. W.R. Lethabyn - tapa puhua liikkeen keskeisiksi arvoiksi nostetuista yksinkertaisuudesta, tarkoituksenmukaisuudesta ja rehellisyydestä. Kirjoituksissaan Frans Nyberg konstruoi monin eri tavoin ”oikeaa elämäntapaa”. Grafiikan töissään hän esitti, miltä tämä oikea elämäntapa näyttää. Kuvatessaan Porvoon, Rauman tai Viipurin keskiaikaisia kujia, vanhoja rakennuksia tai umpeenkasvaneita pihoja hän itse asiassa kuvaa elämän rajoittamista yksinkertaisiin perusasioihin, kohtuullisuutta ja vaatimattomuutta - asioita, joita William Morris kutsui nimellä ”simplicity” tai ”simple life”. William Morrisin erään runoelman nimi on ”Earthly Paradise” - sama kaipuu ”maalliseen paratiisiin”, yksinkertaiseen ja luonnonmukaiseen elämään ajatuksella ja tunteella rakennetussa ympäristössä kuvastui Frans Nybergin kaikissa töissä. Eräällä tavalla myös Nybergin oma elämäntyö ja elämäntapa olivat osa tätä ”oikean, yksinkertaisen elämän” diskurssia. Hän oli koulutukseltaan arkkitehti, mutta ei omien sanojensa mukaan koskaan ollut johdonmukaisesti ja syvällisesti kiinnostunut siitä elämänurasta eikä rakennustaiteesta, joten hän siirtyi päätoimiseksi taiteilijaksi. Taiteilijan ura oli se, jolla hän kykeni tuntemaan iloa ja tyydytystä työssään, vaikka toimeentulo varmasti jäikin vaatimattommaksi ja arkkitehdin ammatin mukanaan tuoma korkeampi status saavuttamatta. Nybergin kirjoituksista välittyy pohdiskeleva, ihmisläheinen ja hiljaisen huumorin sävyttämä maailmankuva, joka on vapaa kunnianhimosta tai arvovalta-asetelmista. Yksinkertaisuus ja aitous oli se tavoite, johon hän omassa elämässäänkin tuntui pyrkineen.

Oliko Frans Nyberg sitten vanhakantainen, jo omana aikanaan epämoderni taiteessaan ja ajattelussaan? Mielestäni ei. Nybergin taide vakiintui 1930-luvulla kuvaamaan vanhoja ympäristöjä ja samalla hänen tyyliinsä vakiintui realistiseksi ja klassistiseksi, jota sävytti detaljien rikkaus. Uskon, että hänen aihe- ja tyylivalinnoilleen oli pääasiassa kaksi syytä - käytännöllinen ja periaatteellinen. Käytännön syy lienee se, että hänen monumentaali-rakennuksia ja kaupunkiaiheita esittävät työnsä saavuttivat suomalaisen yleisön suuren suosion, joka kannusti häntä jatkamaan tällä tiellä. Nyberg oli osittain hylännyt arkkitehdinuransa ja toimi päätoimisena taiteilijana, joten ostavan yleisön makutottumukset eivät olleet hänelle toisarvoinen seikka. Toinen tekijä liittyy niihin Nybergin omaksumiin arvoihin ja periaatteisiin, joita olen tutkielmassani yrittänyt kartoittaa. Kuvaamalla vanhojen kaupunkien vanhoja ympäristöjä Nyberg halusi kertoa siitä, mikä hänestä on tärkeää ja oikeaa: yksinkertainen elämäntapa, rehellisyys ja teeskentelemättömyys sekä luonnon kunnioittaminen. Hänen tavassaan tuoda esille näitä arvoja olennaista oli materiaalien ja pintojen tarkka kuvaaminen, taktiillisuuden tunnun saaminen kuviin. Tähän kuvaamiseen hänen valitsemansa realistinen ja detaljitarkea tyyli oli paras mahdollinen. Se, että Nybergin kuvauskohteet olivat vanhoja, ei tee hänestä konservatiivia tai vanhakantaista. Sen osoittavat hänen kirjoituksensa, joissa hän suhtautuu hyväksyvästi esimerkiksi funktionalistiseen arkkitehtuuriin tai abstraktiin taiteeseen. Se, mitä hän kritisoi, oli epärehellisyys ja teeskentely, liittyykö se sitten historiallisten tyylien jäljittelyyn, kansalliseen tyyliin tai modernismiin. Ylipäätään Nybergin taide on yhtä vähän tai paljon vanhakantaista ja konservatiivista kuin esimerkiksi William Morrisin suunnittelemat sisustustekstiilit ja tapetit tai Christopher Dresserin muotoilemat käyttöesineet, joita kaikkia on kuluttajien saatavilla vielä tänäänkin.

Entä oliko Frans Nybergin taide ”suomalaiskansallista”, oliko hänen ajattelussaan ja taiteessaan kansallisia tai patrioottisia piirteitä? Nybergin luontokuvien - lähinnä Lappi-aiheisten kuvien - aiheet ja esitystapa mielletään usein ”kansalliseksi”. Sellaisina voidaan pitää myös hänen vanhoja suomalaisia kaupunkeja ja tärkeitä kansallisia monumentteja esittäviä töitään. Näiden aihepiirien ”suomalaiskansallisuutta” korostaa se, että kuvatut kohteet olivat pitkälti samoja kuin 1800-luvun Suomea esittelevissä kuvateoksissa. Myös Nybergin perinteinen, realistinen esitystapa saattoi korostaa ajatusta isänmaallisuudesta. Siten on perusteltua katsoa, että aihepiirien ja tyylipiirteiden kautta

Nybergin taide liittyy ”kansallisen” diskurssiin ja että hän oli saanut vaikutteita kuviinsa 1800-luvun lopun kansallispoliittisesti värittyneestä maisemakuvastosta. Nyberg ei kuitenkaan kirjoituksissaan millään tavalla painottanut tai edes maininnut kansallisia näkökohtia. Läpikäymästäni laajasta aineistosta ei löydy yhtään kirjoitusta, jossa Nyberg olisi pohtinut Suomea, suomalaisuutta tai kansallisia kysymyksiä. Hän kuvasi vanhojen suomalaiskaupunkien ohella myös Tallinnaa ja Narvaa ja yhteisenä nimittäjänä kaikissa kuvissa olivat nimenomaan keskiaikaiset rakennukset, kujat ja ympäristöt. Taustaltaan ja maailmankatsomukseltaan Nyberg oli kosmopoliitti, hänellä oli sukulaisia ja ystäviä eri puolilla Eurooppaa ja hän oli itse asunut monessa eri maassa. Mielestäni ei voida sanoa, että Nyberg ajattelussaan ja toiminnassaan olisi ollut erityisen kansallisesti suuntautunut. En usko, että hän tietoisesti kiinnitti ”kansallisen” diskurssiin kirjoitustensa huomiota eikä se kiinnostanut häntä, vaan hänelle muut asiat ja näkökohdat olivat tärkeämpiä. Vanhoja, maalauksellisia kaupunkinäkymiä tai Lapin erämaaluontoa kuvaamalla Nyberg tuskin toteutti mitään ”kansallista tehtävää” vaan aivan muita itselleen asettamia tehtäviä.

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Painamattomat lähteet ja kirjallisuus

L. Wilskan kuva-arkisto, Porvoo.

Porvoon museon arkisto (PM), Porvoo:

Frans Nybergin kirjanpitoa grafiikan vedoksista ja myydyistä töistä, sidottu kirja.

Nyberg, Frans, 1957. *Andragande hållet vid den namnlösa "konstnärsklubbens" andra möte i Borgå den 8 april 1957*, esitelmä.

Nyberg, Ragnar, 1978. *Frans Nyberg*, julkaisematon käsikirjoitus.

Päiväämätön muistio koskien Frans Nybergin kiertäviä yksityisnäyttelyitä eri puolilla Suomea.

Porvoon museon kuva-arkisto.

Widjeskog, Susanna, 1990. *Frans Nybergin taidegrafiikka*, tutkielma Porvoon museossa.

Suomen rakennustaiteen museo (SRM), Helsinki:

Eliel Saarisen toimiston piirustuskokoelma.

Frans Nybergin arkisto.

Nyberg, Frans, Minnen från Hvitträsk, käsikirjoitus.

Sigurd Frosteruksen toimiston piirustuskokoelma.

Svenska Litteratursällskapet i Finland (SLSA), Helsingfors:

Historiska och litteraturhistoriska arkivet

Nybergska släktarkivet 817

Frans Nyberg d.y. (SLSA 817.35):

Det gamla Viborg (1930-talet ?).

Fredrik Hautalan kirje Frans Nybergille 16.5.1931.

Gula löv som motiv (1920-talet).

Kritik över förfulandet av gamla städer (1930-talet?).

Om modern bebyggelse i skärgården (1930-talet).

Sigurd Frosteruksen kirje Frans Nybergille

28.4.1918.

Utställningkritik (1920-30-talet).

Taiteiden tutkimuksen laitos, Helsingin yliopisto (HY):

Anttonen, Erkki, 1986. Suomen taidegrafiikka vuosina 1930-39, liseniaattityö, taidehistoria.

Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto (JY):

Halonen, Anna, 1999. Birger Federley Tampereen Lielahden tehdasyhdyskunnan suunnittelijana vuosina 1913-1932, pro gradu -tutkielma, taidehistoria.

Salmela, Ulla, 1997. Otto-I. Meurmanin Mikkelin asemakaavat 1928-1936. Tavoitteena kaunis kotipaikka sekä jokapäiväiselle elämälle viihtyisä kehys, pro gradu -tutkielma, taidehistoria.

Suullisia tietoja antaneet:

Sonck-Majewski, Helga, taidemaalari, Porvoo. Haastattelu
23.5.2008.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

Ahtola-Moorhouse, Leena, 2000. Ja kukaan ei tiedä millainen olen: Helene Schjerfbeckin omakuvat 1878-1945. Helsinki.

Amberg, Anna-Lisa, 1998. *Käsityön mestari ja taideteollisuusmies*. Erik O.W. Ehrström 1881-1934. Toim. Katja Hagelstam, Tuija Möttönen, Kati Kivimäki ja Anna-Lisa Amberg. Helsinki.

Antiques Hunting. <www.antiqueshunting.net>19.10.2007.

Anttonen, Erkki, 2006. Kansallista vai modernia - taidegrafiikka osana 1930-luvun taidejärjestelmää. Helsinki.

Anttonen, Erkki, 1990. *Taidegrafiikka 1895-1950*. ARS-Suomen taide 5. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki.

von Bonsdorff, Bengt, 1988. *Kuvataide 1600- ja 1700-luvuilla*. ARS-Suomen Taide 2. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki.

Bøe, Alf, 1957. *From Gothic Revival to Functional Form - a Study in Victorian Theories of Design*. Oslo.

Crook, J. Mordaunt, 1987. *The Dilemma of Style*. London.

Cumming, Elizabeth - Kaplan, Wendy, 1991. *The Arts and Crafts Movement*. London.

Davey, Peter, 1980. *Arts and Crafts Architecture*. Chatham.

Hausen, Marika - Mikkola, Kirmo - Amberg, Anna-Lisa - Valto, Tytti, 1990. *Eliel Saarinen. Suomen aika*. Helsinki.

Hill, Rosemary, 2003. *Ruskin and Pugin, Ruskin & Architecture*. Toim. Rebecca Daniels ja Geoff Brandwood. Oxford.

Holme, Charles (toim.), 1915. *Sketches by Samuel Prout, text by Ernest G. Halton*. "The Studio" Ltd.

Honour, Hugh - Fleming, John 2001. *Maailman taiteen historia*. Lontoo.

Huhtanen, Päivi, 1981. *Taidekäsitykset ja luonto, Ympäristöestetiikka*. Toim. Aarne Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa. Helsinki.

Jokinen, Arja - Juhila, Kirsi - Suoninen, Eero, 1999. *Diskurssianalyysi liikkeessä*. Tampere.

Jokinen, Arja - Juhila, Kirsi - Suoninen, Eero, 1993. *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere.

Jäntti, Y.A., 1959. *Maalauksellinen Porvoo*. Porvoo.

Kallio, Rakel, 1998. *Unelma täydellisestä onnesta - Piirteitä paratiisin ja kulta-ajan myyteistä ja niiden visuaalisista esityksistä, Taide ja okkultismi*. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta. Taidehistoriallisia tutkimuksia 18. Toim. Ville Lukkarinen. Helsinki.

Kaplan, Wendy, 1999: *"The Simple Life: The Arts and Crafts Movement in Great Britain"*. The Magazine Antiques 10/1999. <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1026/is_4_156/ai_56749641/pg_5>10.10.2007.

Kinnunen, Aarne, 1981. *Luonnonestetiikka, Ympäristöestetiikka*. Toim. Aarne Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa. Helsinki.

Koivula, Jukka - Nurmi-Nielsen, Anna - Saarinen, Kalle - Tyllilä, Irma (toim.) 1992. *Vanha Rauma-Old Rauma*. Rauma.

Lancaster University On-Line Philosophy Resources: Sir Uvedale Price's Essay on the Picturesque. <<http://www.lancs.ac.uk/depts/philosophy/awaymave/onlineresources/price1.htm>>25.8.2007

Landow, George P., 1971. *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. New Jersey.

Lilius, Henrik, 1985. *Suomalainen puukaupunki*. Helsinki.

Lilius, Henrik, 1999. *Ett drag i finskt stadsbyggande kring sekelskiftet*, Motiivi ja metodi. Juhlakirja joka omistetaan Henrik Liliukselle. Taidehistoriallisia tutkimuksia 20. Toim. Kaija Ravantti. Helsinki.

Lukkarinen, Ville - Waenerberg, Annika, 2004. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan*. Helsinki.

Lähdesmäki, Tuuli, 2007. *Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä. Henkilömonumentti diskursiivisena ilmiönä 1900-luvun lopun Suomessa*. Vaajakoski.

MacEvoy, Bruce. "Late Georgian Watercolors". <<http://www.handprint.com/HP/WCL/artist07.html>>2.9.2007.

Malme, Heikki, 1989. Hugo Simberg: Grafiikka. Teosluettelo. Helsinki.

Metropolitan Museum. <www.metropolitanmuseum.org/toah/nd-cdrs.htm>11.10.2007.

Mårtensson, Gunnar, 1946. Gamla gårdar i Borgå. Borgå.

Mäkinen, Eino, 1954. Rauma: Raum o ain Raum. Helsinki.

Naylor, Gillian, 1971. The Arts and Crafts Movement. A study of its sources, ideals and influence on design theory. Norwich.

Negt, Oskar, 1998. *Der Sozialismus des William Morris. Eine andere Vorstellung von Arbeit.* William Morris Zyklus. Toim. Chup Friemert. Berlin.

Nikula, Riitta, 1989. *Asemakaavoitus vuosisadan vaihteessa, ARS-Suomen taide 4.* Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki.

Nikula, Riitta, 1993. Rakennettu maisema. Suomen arkkitehtuurin vuosisadat. Helsinki.

Nikula, Riitta, 1981. Yhtenäinen kaupunkikuva 1900-1930. Suomalaisen kaupunkirakentamisen ihanteista ja päämääristä, esimerkkeinä Helsingin Etu-Töölö ja Uusi Vallila. Helsinki.

Niskanen, Riitta 2004: *"Nuoren kaupungin imago - satavuotias Lahti etsii itseään"*. Taiteentutkija 2004-3/1. <http://www.rakennustaiteenseura.fi/taiteentutkija/2004-3/1_niskanen/index.htm>2.12.2007.

Nyberg, Frans, 1933. Etsauksia - Etsningar. Porvoo.

Nyberg, Paul, 1962. Från barock till nyrokoko. Porvoo.

Okkonen, Onni - Puokka, Jaakko, 1945. Suomen taidegrafiikka. Porvoo.
Ottesen Carrigan, Kristine, 1973. Ruskin on Architecture. His Thought and Influence. USA.

Oulun ev.lut. seurakunnat.<<http://www.oulunseurakunnat.fi/lamsanjarvi>>3.12.2007

Pevsner, Nikolaus, 1960. Pioneers of Modern Design - from William Morris to Walter Gropius. Harmondsworth.

Pye, David, 1968. The Nature and Art of Workmanship. Cambridge.

Päijät-Hämeen Liitto.

<http://www.paijathame.fi/maka/selvitykset/MARY/ph/ik_alue_raportti20030.htm>2.12.2007.

Rauman Museo. <http://www.rauma.fi/museo/vr_rakennukset/rakennukset/Kuninkaankatu/tolwane.htm> 4.12.2007.

Reps, John W . "Commonwealth of Australia Design for the Lay-out of the Federal Capital City". <<http://www.library.cornell.edu/Reps/DOCS/saarinen.htm>>13.1.2008.

Richardson, Margaret, 1983. Architects of the Arts and Crafts Movement. London.

Risingshadow.net.<http://fi.risingshadow.net/?option=com_library&Itemid=67&action=author&author_id=1185>16.2.2008.

Sarajas-Korte, Salme 1989. *Maalaustaide 1800-luvulla - mystiikkaa vai kansallisromantiikkaa*. ARS-Suomen taide 4. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki.

Schlieker, Andrea, 1986. Theoretische Grundlagen der "Arts and Crafts"-Bewegung. Untersuchungen zu den Schriften von A.W.N. Pugin, J. Ruskin, W. Morris, C. Dresser, W.R. Lethaby und C.R. Ashbee. Bonn.

Sternudd, Catharina 2002: "Trädgårdsstaden och funktionalismens ideologier - en jämförelse mellan två riktningar i stadsbyggandets historia" <[www.aho.no/Forskerutdanning/ Konferanse/Papers/Sternudd.doc](http://www.aho.no/Forskerutdanning/Konferanse/Papers/Sternudd.doc)>18.10.2007.

Strandh, Sigvard, 1983. Alfred Nobel - dynamiitinkeksijän elämä. Nurmijärvi.

Suomen rakennustaiteen museo <<http://www.mfa.fi/arkkitehtiesittely?apid=3853>>23.4.2007.

Sussman, Herbert L., 1968. Victorians and the Machine: the Literary Response to Technology. Cambridge.

Swenarton, Mark, 1989. Artisans and Architects. The Ruskinian Tradition in Architectural Thought. Hong Kong.

Syskonen Derkert 1999-2003 <<http://siri.derkert.com/biografi.html>> 19.1.2008

Tarasti, Eero, 1990. Johdatusta semiotikkaan Esseitä taiteen ja kulttuurin merkkijärjestelmistä. Helsinki.

Tarasti, Eero, 1981, *Maiseman semiotikasta*, Ympäristöestetiikka. Toim. Aarne Kinnunen ja Yrjö Sepänmaa. Helsinki.

The Studio.

<<http://www.rossettiarchive.org/docs/n1.s9.69.raw.html>>25.4.2008

Tuomi, Timo, 2007. Eliel ja Eero Saarinen. Helsinki.

Viljo, Eeva-Maija, 1989. *Kaupungistuvan yhteiskunnan rakennustaide*, ARS-Suomen taide 4. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki.

Wessman, Kerttuli, 1987. *Helsinki-aiheista taidegrafiikkaa 1910-luvulta 1980-luvulle*. Toim. Marja-Liisa Rönkkö. Helsinki.

Widjeskog, Susanna, 1995. Frans Nyberg taidegraafikkona. Porvoo.

v. Willebrand-Hollmerus, Margit, 1951. *Pojken med guldhåret*. Tammerfors.

Wäre, Ritva, 1989. *Arkkitehtuuri vuosisadan vaihteessa*, ARS-Suomen taide 4. Toim. Salme Sarajas-Korte. Helsinki.

Lehdet

A.S. *En beaktansvärd konstutställning. Arkitekt Frans Nybergs exposition av etsningar*. Björneborgs Tidning 8.5.1928.

H.K., *Frans Nybergin etsausnäyttely*. Satakunnan Kansa 6.5.1928.

Frans Nybergs teckningar ställs ut i höst. Borgåbladet 9.7.1971.

Frans Nybergs utställning av etsningar. Västra Nyland 14.10.1930.

Green, Egil. *Alltid redo med block och penna*. Borgåbladet 27.5.1995.

Julius, Arvid. *En finsk etsare*. Uppsala 31.1.1934.

Nyberg, Frans, *Minnen från Hvitträsk*. Lucifer, 1950.

-rk- (Orvo Kärkönen) , *"Toistasadan etsauskokoelma"*, Aamulehti 9.11.1932.

"Ur dagskrönikan. Frans Nyberg 60 år", Borgåbladet 1942.

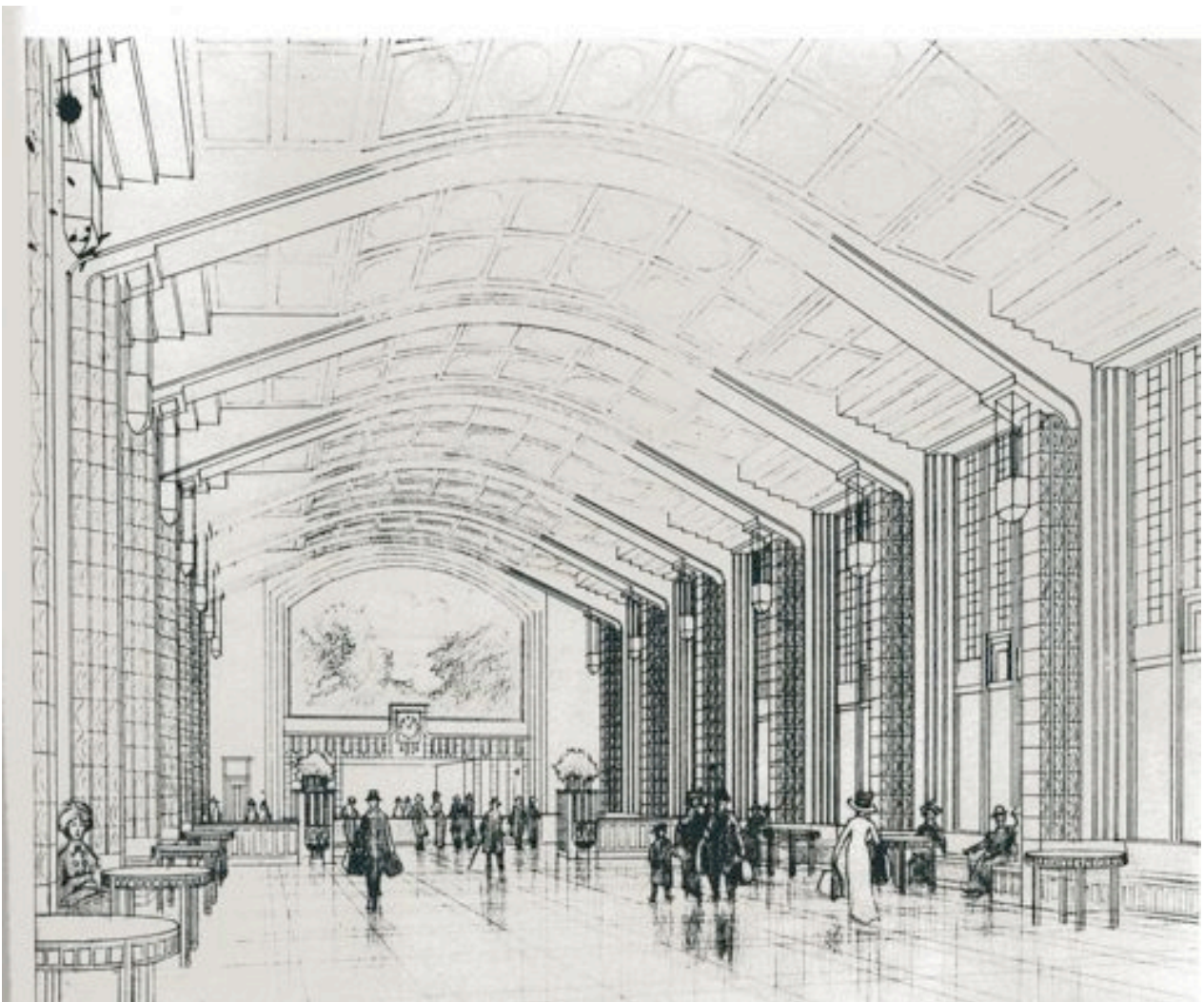
KUVALIITE



KUVA 1. Frans Nyberg Villa Hellbergin rakennustyömaalla Porvoon maalaiskunnan Drägsbyssä (nyk. Porvoo) vuonna 1957. PM.



KUVA 2. Eliel Saarisen ateljee Hvitträskissä 1910-luvun alussa. Vas. Frans Nyberg, oik. Eliel Saarinen ja keskellä tämän tytär Pipsan (Eeva-Liisa) Saarinen. Hausen-Mikkola-Amberg-Valto 1990, 82.



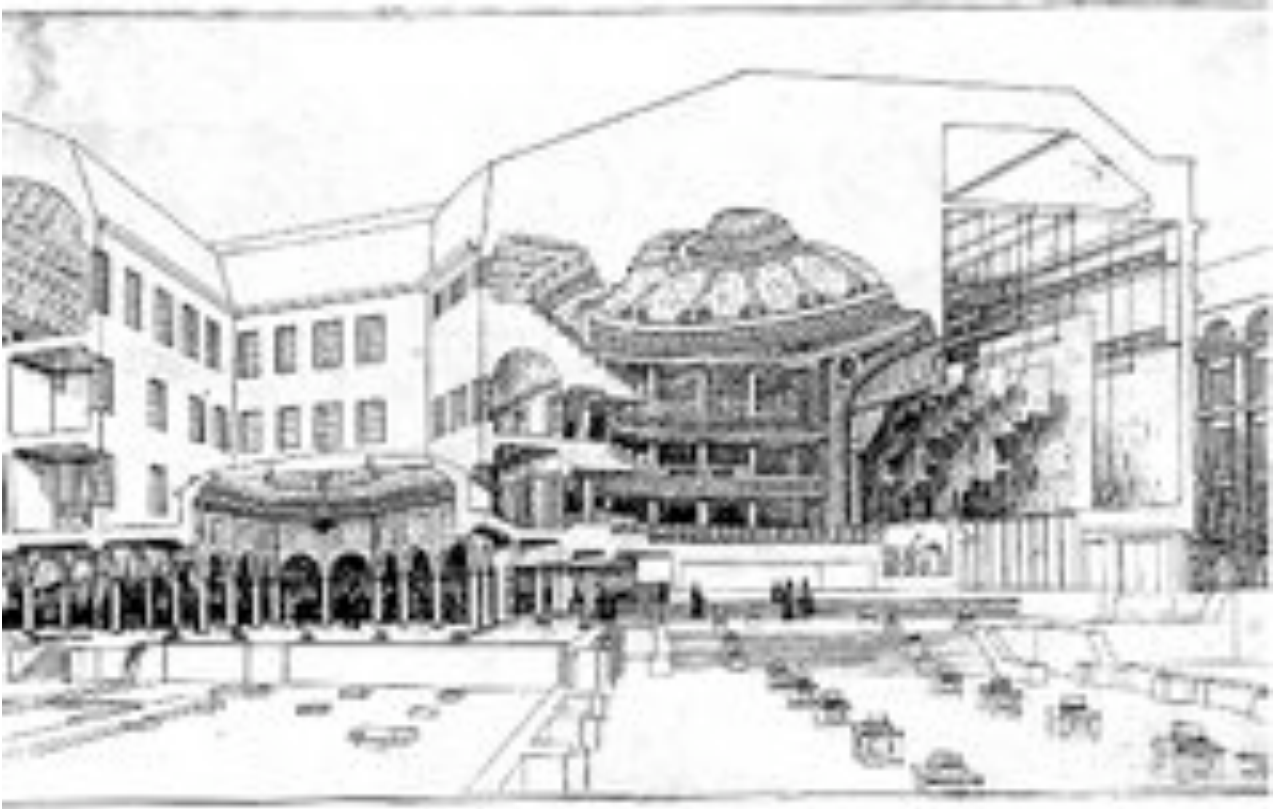
KUVA 3. Eliel Saarinen, Helsingin Rautatieaseman ensimmäisen ja toisen luokan odotus- ja ravintolasali. SRM.



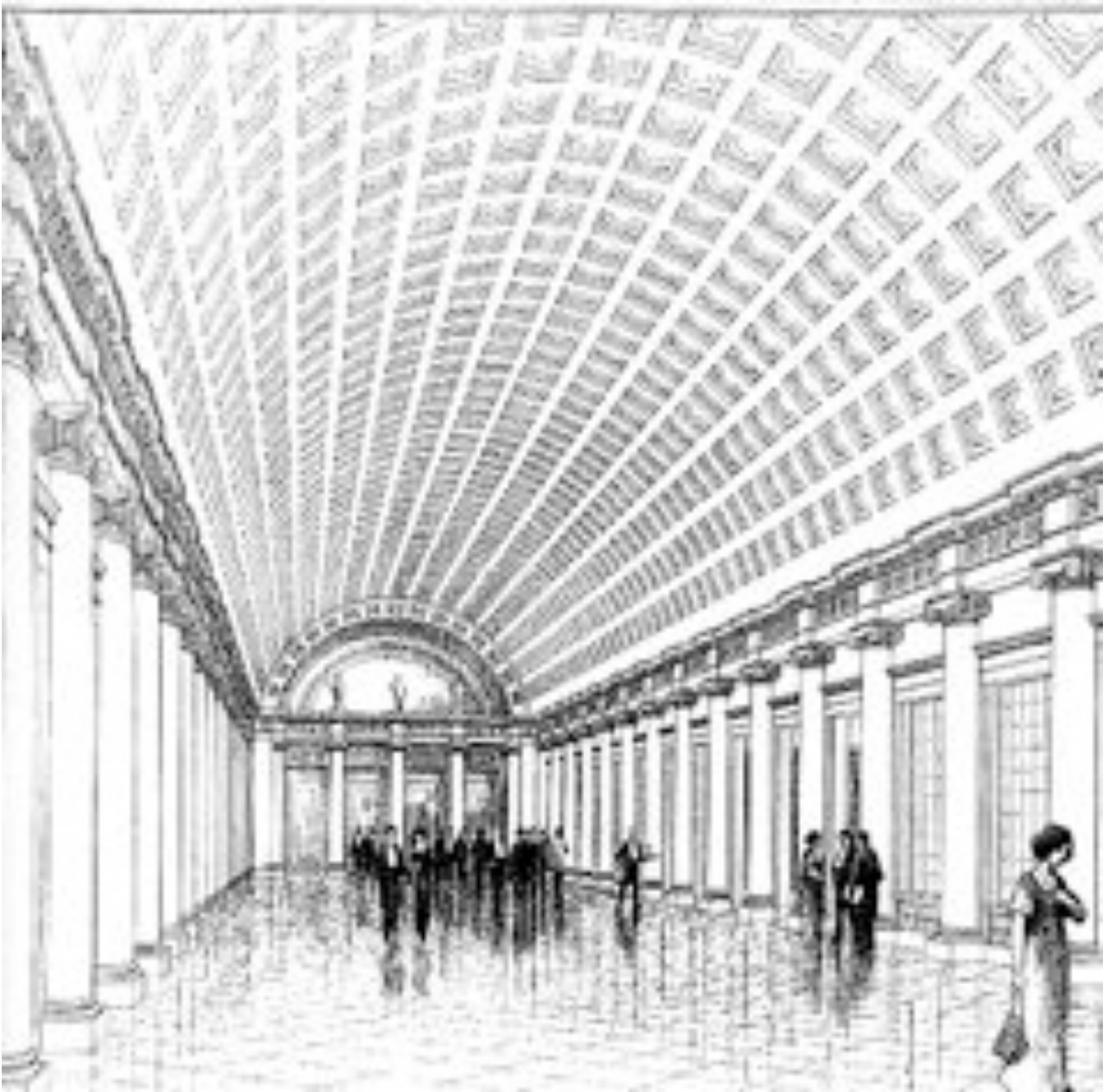
KUVA 4. Eliel Saarinen, Tallinnan kaupungintalo, kilpailuehdotus ”Black and White”, 1912. SRM.



KUVA 5. Eliel Saarinen, "Murtokatu", suunnitelma, Helsinki, 1915. SRM.



KUVA 6. Eliel Saarinen, Konsertti- ja oopperatalo, suunnitelma, Helsinki, 1913. SRM.



KUVA 7. Eliel Saarinen, Konserttipalatsi, suunnitelma, Helsinki 1913. SRM.



KUVA 8. Eliel Saarinen, E. Aikala Oy:n liike- ja asuintalo, suunnitelma, Helsinki, 1914. SRM.



KUVA 9. Sigurd Frosterus, Stockmannin tavaratalo, värilaveerattu perspektiivipiirustus, 1917. SRM.



KUVA 10. Frans Nyberg: Laivurinkatu 15, Porvoo, 1912. L. Wilskan kuva-arkisto.



KUVA 11. Frans Nyberg: Villa Hellberg, Drägsby, Porvoon maalaiskunta (nyk. Porvoo), 1957. PM.



KUVA 12. Frans Nyberg: Toritalo, Lahti, 1923. Päijät-Hämeen Liitto.



Kuva 13. Frans Nyberg: Lämsänjärven leirikeskus, Oulu (ent. Oulun Hiihtoseuran maja), 1936.
Oulun ev.lut. seurakunnat.



KUVA 14. Frans Nyberg: HOP:n talo, Rauma, 1941. Rauman museo.



KUVA 15. Frans Nyberg grafiikkapainonsa ääressä 1930-luvun lopulla. Widjeskog 1995, 4.



KUVA 16. Frans Nyberg: Viipuri, Vesiportinkatu 1933, viivasyövytys. Nyberg 1933, 29.



KUVA 17. Frans Nyberg: *Rauma, "Naola"* 1939-44, viivasyövytys. Mäkinen 1954, 18.



KUVA 18. Frans Nyberg: Tolkkisten selluloosatehdas 1930, viivasyövytys. Nyberg 1933, 73.



KUVA 19. Frans Nyberg: Kirkkokatu 4 1946, akvarelli. Mårtensson 1946, VI.



KUVA 20. Frans Nyberg: kuvitusta Margit v. Willebrand-Hollmeruksen kirjaan "Pojken med guldhåret" 1951.
Willebrand-Hollmerus 1951, 15.



KUVA 21. Marelan talo, jonka vuorilaudoitus on peräisin vuodelta 1892. Koivula ym. 1992, 21.



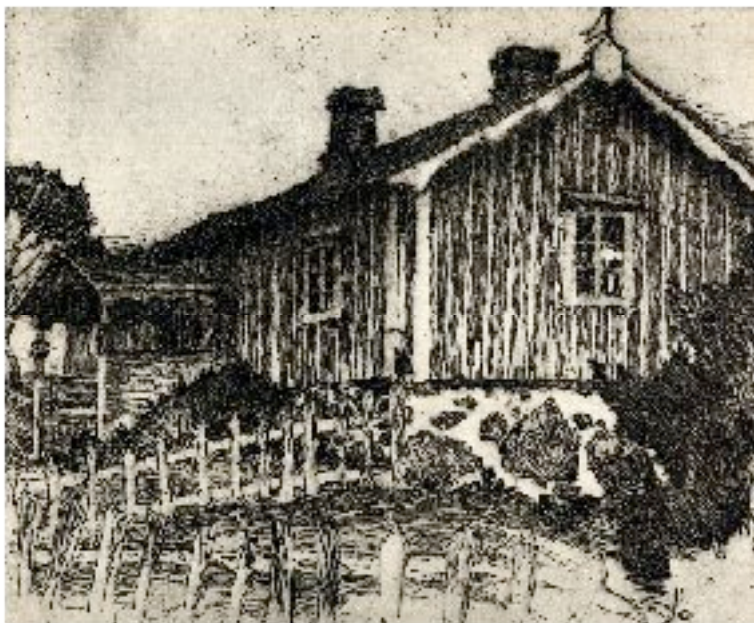
KUVA 22. Frans Nyberg: Pellinki, kalastajien aittoja 1926, Ijykyknäpiirros. SRM.



KUVA 23. Frans Nyberg: *Pellinki , kalastajien aittoja*, 1935, viivasyövytys. Nyberg 1933, 84.



KUVA 24. Frans Nyberg: *"Spelman's" - Utgårds ("Uggås")*, *Stor Pellinga Söderby* 1926, lyijykynäpiirustus. SRM.



KUVA 25. Frans Nyberg: "Spelmans" -talo Pellingissä 1928, viivasyövytys. Nyberg 1933, 80.



KUVA 26. Hugo Simberg: Talo Pellingissä 8.8.1916, viivasyövytys. Malme 1989, 100.



KUVA 27. Christopher Dresser: Teekannu n. 1880. www.antiquesthunting.com.



KUVA 28. Samuel Prout (1783-1852): Frankfurt. Holme, Plate 27.



KUVA 29. John Varley: Market Place at Leominster, Hereford 1801, akvarelli, Hereford Museum and Art Gallery. MacEvoy.



KUVA 30. Frans Nyberg: Miehiä veneessä Sipoon rannikolla 1923, viivasyövytys, Porvoon museo.



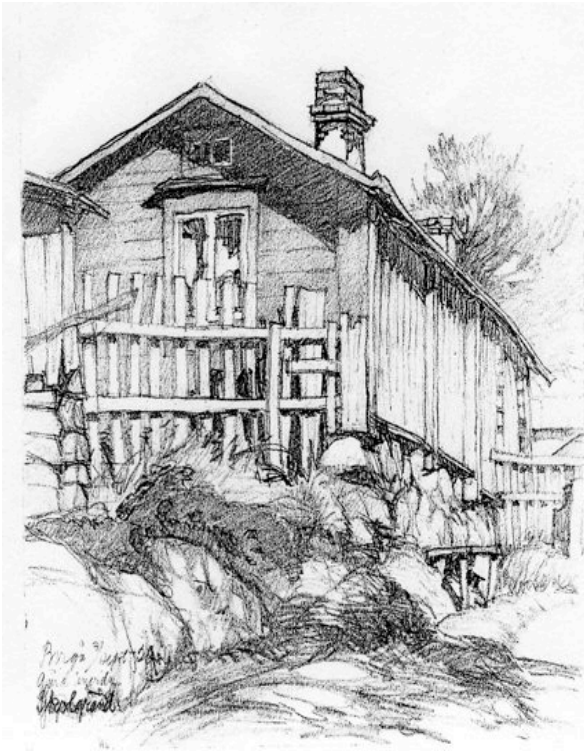
KUVA 31. Frederick Landseer Griggs: View of the South side of Leasowes, Sapperton, Gloucestershire 1922, kaiverrus. Richardson 1983, 78.



KUVA 32. Frans Nyberg: Tuomiokirkko ja kellotapuli Kirkkotorilta nähtynä 1942, viivasyövytys. PM.



KUVA 33. Näkymä Kirkkotorilta Porvoosta 10.2.2003. L. Wilskan kuva-arkisto.



KUVA 34. Frans Nyberg: Gård invid Skolgränd 3.9.1926, lyjykynäpiirros. SRM.



KUVA 35. Frans Nyberg: Porvoo -pihakuva vanhasta kaupungista 1926, viivasyövytys. Nyberg 1933, 98.



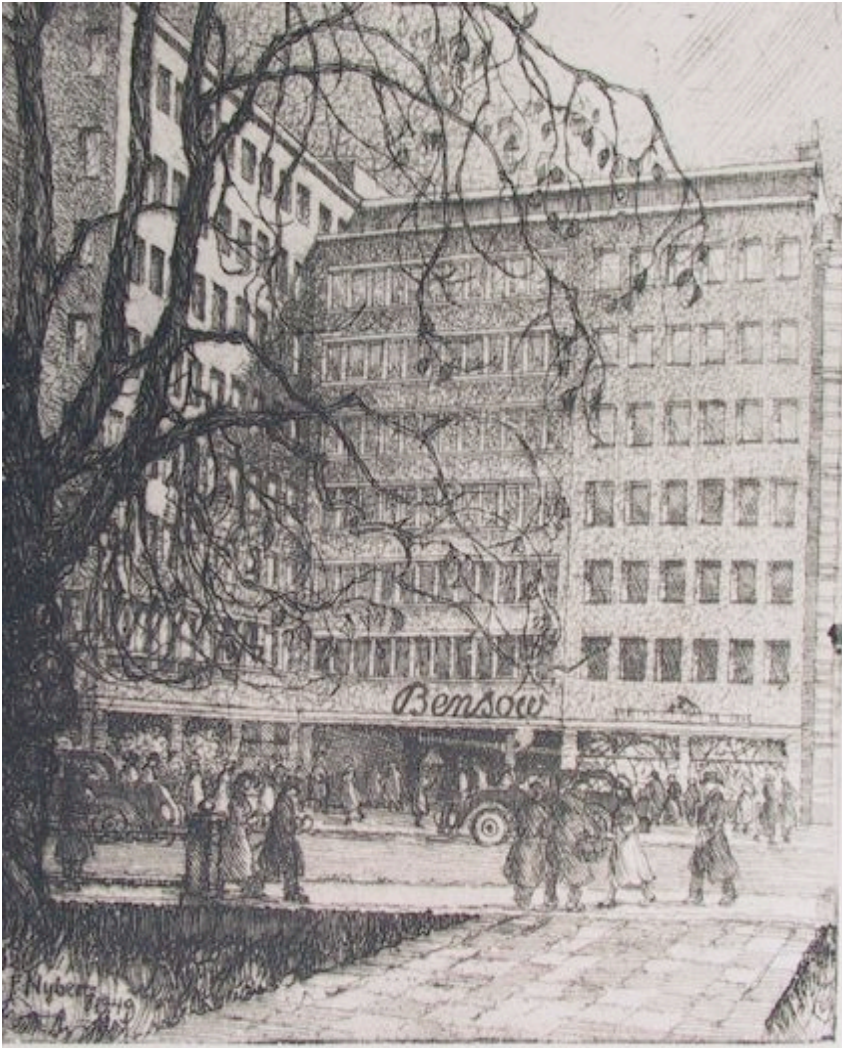
KUVA 36. A.W. Finch: Koulukujan "helvetinportaat" 1902, viivasyövytys. Jäntti 1959, 35.



KUVA 37. Frans Nyberg: Viipuri. Luostarikatu. Keskiaikainen talo 1925, viivasyövytys. Nyberg 1933, 24.



KUVA 38. Frans Nyberg: Porvoo. Halkojaala. 1928, viivasyövytys. Nyberg 1933, 43.



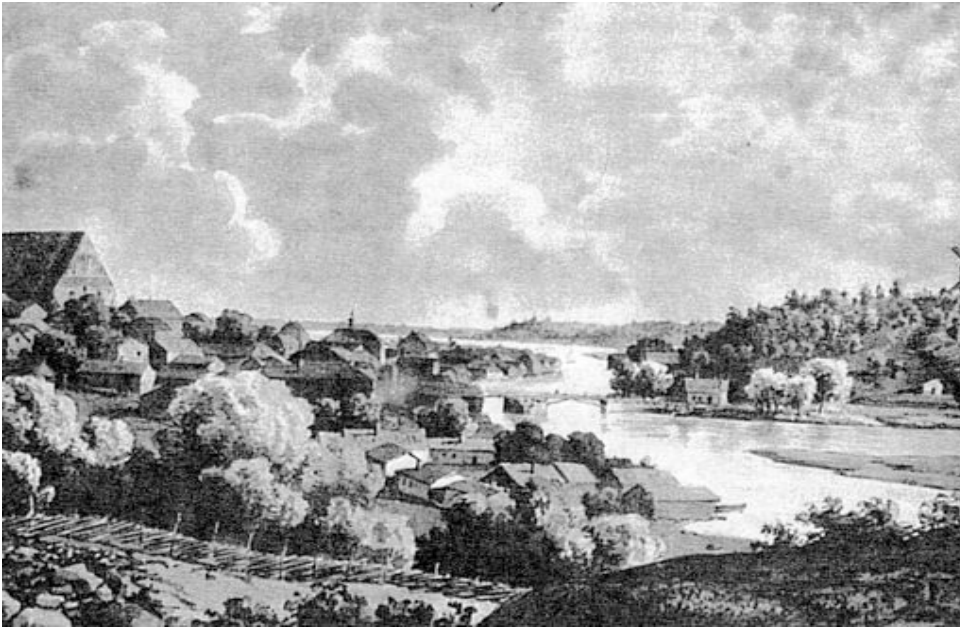
KUVA 39. Frans Nyberg: Bensowin talo, 1949, viivasyövytys. PM.



KUVA 40. Albert Edelfelt: Katu Porvoossa 1902, viivasyövytys ja kuivaneula, Ateneumin taidemuseo. Anttonen 1990, 275.



KUVA 41. Frans Nyberg: Porvoo. Välitörmä. 1924, kuivaneula. Nyberg 1933, 34.



KUVA 42. Barthelemy Lauvergne: Porvoo Linnamäen juurelta nähtynä 1839, kivipiirros Lauvergnen luonnospirroksen pohjalta. Jäntti 1959, 12.



KUVA 43. Frans Nyberg: Vanha mänty. Kuolajärvi . 1930, akvatinta. Nyberg 1933, 103.



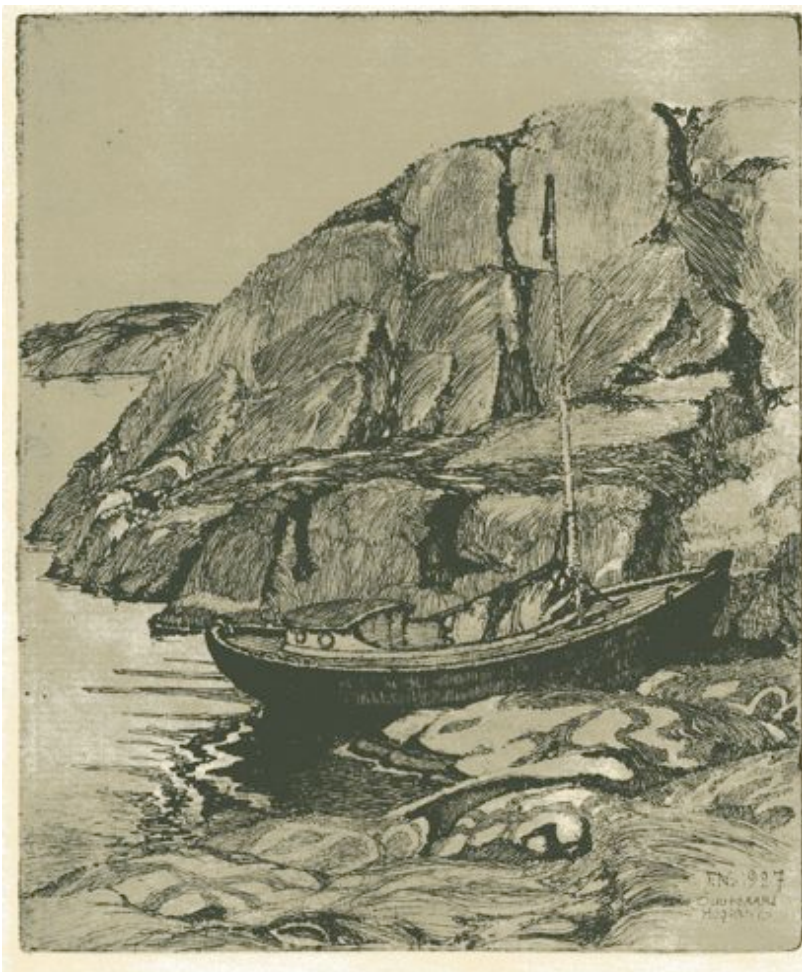
KUVA 44. Frans Nyberg: Otsingin laakso. Kuolajärvi. 1929, viivasyövytys. Nyberg 1933, 100.



KUVA 45. Frans Nyberg: Sallatunturi. Näköala Sallan kylästä. 1929-30, viivasyövytys. Nyberg 1933, 94.



KUVA 46. Frans Nyberg: Metsämylly. Kuolajärvi. 1932, viivasyövytys. Nyberg 1933, 91.



KUVA 47. Frans Nyberg: Suursaari. Rantakuva. 1927, viivasyövytys. Nyberg 1933, 79.



KUVA 48. Frans Nyberg: Pellinki. Vanha mylly. 1927, viivasyövytys. Nyberg 1933, 82.