

**“– jokainen taulu on omakuva!”**

Tove Janssonin *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskot  
taiteilijan omakuvina

**Rosa Huupponen**

**Taidehistorian kandidaatintutkielma**

**Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos**

**Jyväskylän yliopisto**

**Kevät 2017**

# Sisällys

1 JOHDANTO.....	1
2 TAITEILIJAN SUHDE VIVICA BANDLERIIN TEOSTEN TAUSTALLA.....	4
3 FRESKOJEN OMAKUVALLISET PIIRTEET .....	6
3.1 Juhlat maalla .....	6
3.1.1 Seurue luontoympäristössä.....	6
3.1.2 Kristillisen Paratiisi-aiheen perinne.....	9
3.1.3 Luonnollinen homoseksuaalisuus ja lämmin äitisuhte.....	11
3.2 Juhlat kaupungissa .....	12
3.2.1 Juhlijat ylellisessä kaupunkiympäristössä.....	12
3.2.2 Antiikin ja renessanssin perinne – Venuksen ja Sulottaren personifikaatiot .....	16
3.2.3 Taiteilijan rakkaudenosoitus freskossa.....	17
4 FRESKOJEN OMAKUVALLISET NARRATIIVIT .....	19
4.1 Juhlat maalla .....	19
4.1.1 Taiteilijan ihastuminen ja rakastuminen.....	19
4.1.2 Lämmin suhde äidin ja taiteilijan välillä .....	21
4.1.3 Sodan jäljet ja perinteinen naiskuva.....	22
4.1.4 Vihjeet tapahtuvasta muutoksesta.....	24
4.2 Juhlat kaupungissa .....	25
4.2.1 Suhteen muuttuminen – pettymys ja yksinäisyys.....	25
4.2.2 Rive Gauche – muutos seksuaalisuudessa, itsessä ja taiteessa.....	27
4.2.3 Taiteilijan välinpitämättömyys tuomitsevasta yhteiskunnasta.....	28
4.2.4 Taiteilijan vaikea isäsuhte .....	30
4.2.5 Muumipeikko freskoissa – taiteilijan alter ego ja signeeraus .....	31
PÄÄTÄNTÖ .....	32
LÄHTEET .....	35

# 1 JOHDANTO

Tässä tutkimuksessa tarkastellaan Tove Janssonin (1914–2001) *Juhlat maalla ja Juhlat kaupungissa* -freskoja (1947) eräänlaisina taiteilijaomakuvina. Tove Jansson tunnetaan monipuolisena ja ahkerana suomenruotsalaisena taiteilijana ja kirjailijana, joka harjoitti elämänsä aikana myös lavastamista, dramaturgiaa ja runoutta sekä sarjakuvien ja poliittisten kuvien piirtämistä. Työ ja rakkaus olivat Janssonille tärkeimmät asiat hänen elämässään, ja taiteilija oli niin taiteellisten kuin kirjallistenkin teostensa aihe. Hän kirjoitti ja maalasi omaa elämäänsä ja löysi aiheet itsestään, ystävistään ja kokemuksistaan. (Karjalainen 2013, 9.) Jansson maalasi myös hyvin paljon omakuvia (Karjalainen 2013, 81) erityisesti 1940-luvulla (Westin 2007a, 127). Tove Jansson ei koskaan kirjoittanut omaelämäkertaa, mutta hänen lukuisat omakuvansa muodostavat tavallaan visuaalisen, taiteilijan elämäntarinan kertovan omaelämäkerran (Westin 2007b, 5, 9). Tove Janssonin omakuviin ja kirjallisiin teoksiin heijastettua taiteilijan itsetutkimusta onkin käsitelty hieman esimerkiksi Boel Westinin esseessä ”A Painter’s reflection: The Self-Representational Art of Tove Jansson” (2007b).

Tove Jansson tahtoi alun perin olla kuvataiteilija, mutta hänet tunnetaan parhaiten muumien äitinä. Jansson saavutti suuren suosion muumien myötä 1950-luvulla, mikä johti kamppailuun muumien ja maalausten välillä. (Westin 2007a, 15–16, 265.) Muumien suuri suosio näkyy nykyäänkin muun muassa Janssonista tehdyssä tutkimuksessa, joka on pääosin muumikirjoihin keskittyntä kirjallisuudentutkimusta. Tutkimuksen kentällä muumikirjat ovat olleet suosittuja eri näkökulmista, ja niitä on tutkittu muun muassa kielen, kuvituksen ja kääntämisen näkökulmista (ks. esim. Happonen 2007, Rahunen 2007, Bernard 2008). Tove Janssonin kuvataidetta käsittelevää tutkimusta on muumikirjoja käsittelevään tutkimukseen verrattuna haasteellisempaa löytää. Janssonin kuvataidetta on kuitenkin käsitelty taiteilijasta kertovissa kirjoissa, joita löytyy hyvin paljon. Tove Janssonin taiteellinen tuotanto on laajasti huomioitu hänen kuvataidettaan käsittelevässä taidehistorioitsija Erik Kruskopfin teoksessa *Kuvataiteilija Tove Jansson* (1992). Myös taiteilijasta kirjoitetuissa kahdessa elämäkerrassa Tove Janssonin kuvataiteellinenkin puoli on huomioitu.

Tutkimuksen kentällä muumien dominoinnin vuoksi huomio kiinnitetään tässä tutkimuksessa Tove Janssonin kuvataiteen puoleen. Tavoitteena on nostaa esiin Janssonin kuvataiteellista puolta ajalta, jolloin muumit eivät vielä määrittäneet Janssonia ja hänen työskentelyään niin voimakkaasti. Koska Tove Jansson on kuvannut itsensä *Juhlat kaupungissa* -freskoon ja taiteilija on käyttänyt itseään ja omaa

elämäänsä teostensa aiheina ylipäätään, on luonnollista tarkastella kahta valittua teosta taiteilijan omakuvina.

Omakuvalla tarkoitetaan muotokuvaa, jonka taiteilija tuottaa itsestään (ODE 2015). Varhaisimmat omakuvat syntyivät Italiassa 1400-luvulla, mutta ainoastaan taiteilijan kuvaamisen sijaan renessansitaiteilijat sijoittivat itsensä todistajiksi tai katselijoiksi uskonnollisia aiheita kuvaaviin teoksiin (Shearer 2004, 163–164). Tässä tutkimuksessa *Juhlat maalla* ja erityisesti *Juhlat kaupungissa* -fresko nähdäänkin tällaisena varhaisten renessanssi-omakuvien kaltaisena omakuvana, jossa Tove Jansson on uskonnollisen aiheen sijaan sijoittanut itsensä eräänlaiseen mielikuvitusmaisemaan. Westin (2007b, 9–10) on myös tulkinnut *Juhlat kaupungissa* -freskon edustavan renessanssitäiteelle tyypillisiä omakuvia, joissa Westin näkee taiteilijan kuvaamisen osaksi teoksen tapahtumaa tai maalausta eräänlaisena signeerauksen muotona. Kuusamon (2010, 111) näkemyksen mukaan omakuvissa taiteilija viittaakin itseensä subjektina kahdella signeerauksella yhden sijaan. Omakuvat voidaan nähdä myös eräänlaisina yksityisinä päiväkirjoina, jotka tarjoavat katsojalle taiteilijan näkemyksen omasta persoonallisuudestaan. (Shearer 2004, 163–164.) Kuusamonkin (2010, 107–108) mukaan omakuvien maalaamista voidaan pitää päiväkirjan kirjoittamisen kaltaisena toimena niihin liittyvän autokommunikaation<sup>1</sup> vuoksi. Omakuvien oletetaan myös kertovan taiteilijan elämästä, ja katsojat ovat valmiita näkemään omakuvan takana taiteilijan omakuvaansa vuodattaman identiteetin (Kuusamo 2010, 109).

Esitettyjen seikkojen lisäksi yhtenä ja kenties merkittävimpana perusteluna freskojen käsittelyyn Tove Janssonin omakuvina löytyy kuitenkin taiteilijan omasta näkemyksestä, jonka mukaan jokainen taulu on omakuva. Tämän näkemyksen Jansson on esittänyt ystävälleen Eva Konikoffille osoitetussa kirjeessä vuonna 1945.

Kirjoitat että Dali ”työskentelee vain itselleen”. Kenelle muulle muka maalataan? Kun työskentelee, ei ajattele muita! Silloin yrittää ilmaista itseään, omia aistimuksiaan, tehdä synteetin, selittää, vapauttaa. Jokainen nature morte, jokainen maisema, jokainen taulu on omakuva!! (Westin & Svensson 2014, 192–193.)

Tällä lausunnolla Jansson on todennäköisesti tarkoittanut, että jokainen taiteilijan teos heijastaa jollakin tavalla taiteilijaa itseään, ja siksi jokaista teosta voidaan pitää eräänlaisena omakuvana. Siksi tässä

---

<sup>1</sup> Autokommunikaatio on Juri Lotmanin luoma käsite. Sillä tarkoitetaan subjektin kommunikointia itselleen, jossa normaalin minä–hänelle-kommunikaation korvaa minä–minälle-kommunikaatiomalli. Esimerkiksi päiväkirjan kirjoittamista pidetään tyypillisenä autokommunikaation muotona. (Kuusamo 2010, 107–108.)

tutkimuksessa pyritään Erwin Panofskyn ikonologisen mallin ja narratiivisen analyysi-menetelmän keinoin selvittämään, mitä omakuvallisia piirteitä *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskoista voidaan löytää, ja mitä eri omakuvallisuuden viittaavia narratiiveja freskot sisältävät. Omakuvallisuudella tarkoitetaan tässä tutkimuksessa sellaisia taideteoksista löytyviä piirteitä ja sisältöjä, joiden voidaan katsoa viittaavan taiteilijan henkilökohtaiseen kokemus- ja tunnemaailmaan, jotka ovat voineet heijastua taiteilijan luomaan teokseen tiedostetusti tai tiedostamatta. Tutkimushypoteesina onkin, että Janssonin kokemat tapahtumat, tunteet ja ajatukset ovat freskojen synty aikana vuonna 1947 heijastuneet omakuvallisina piirteinä sekä *Juhlat maalla* että *Juhlat kaupungissa* -freskoon, ja että nämä piirteet ovat löydettävissä teoksista ikonologisen ja narratiivisen analyysin avulla.

Tutkimuksen kirjallisen pääaineiston muodostaa Tuula Karjalaisen kirjoittama elämäkerta *Tove Jansson – tee työtä ja rakasta* (2013), Boel Westinin teos *Tove Jansson – sanat, kuvat, elämä* (2007) ja Boel Westinin ja Helen Svenssonin toimittama teos *Kirjeitä Tove Janssonilta* (2014). Myös muuta Tove Janssonia käsittelevää kirjallisuutta hyödynnetään tutkimuksessa laajasti. Tätä kirjallisuutta hyödynnetään *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskojen analysoinneissa. Teosten ikonologinen analyysi esitetään luvussa 3 ja narratiivinen analyysi luvussa 4. Ennen varsinaista analyysiosuutta tarkastellaan freskojen syntymisen taustaa luvussa 2.

## 2 TAITEILIJAN SUHDE VIVICA BANDLERIIN TEOSTEN TAUSTALLA

Tove Jansson sai tilauksen Helsingin kaupungintalon ruokasalin *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskoista suoraan ilman erillistä kilpailua silloiselta Helsingin kaupungintalon rahoitusjohtajalta Erik von Frenckelliltä. Tilaus annettiin heti uudenvuoden jälkeen vuonna 1947. (Westin 2007a, 196.) Tove Janssonilla oli tällöin suhde Vivica Bandleriin, Erik von Frenckelin tyttäreeseen. Tilauksen suuruusluokka oli aluksi määritelty suhteellisen pieneksi, mutta Jansson halusi tehdä jotain mahtavampaa ja ylitti tilauksen tietoisesti, vaikka valmistusaika mitoitettiin alkuperäisen tilauksen mukaan. Tove Jansson oli kuitenkin nuoresta iästään huolimatta kokenut suurten teosten tekijä. Taiteilijakollegoiden taholla esiintyi kateutta, ja monet ajattelivat Janssonin saaneen tilauksen henkilökohtaisten suhteidensa avulla. (Karjalainen 2013, 105; 110–111.) Kaikki tämä auttoi taiteilijaa yrittämään parhaansa ja ymmärtämään, kuinka tärkeästä työstä oli kyse, mikä ilmenee myös Janssonin osoittamassa kirjeessä Vivica Bandlerille:

Nämä freskot ovat ehkä tärkein työ mitä minulla on koskaan ollut, minun on selvittävä näistä. Asia on tullut julkisuuteen, nyt ollaan vihaisia siitä että sain tilauksen ilman kilpailua, muttei siitä vielä avoimesti riidellä. Minun on näytettävä niille että pystyn tekemään freskon, ja siihen tarvitsen aikaa, rauhaa. (Westin & Svensson 2014, 299.)

Oman taidonnäytteen lisäksi freskoilla oli Janssonille myös henkilökohtaisempi merkitys: hän oli rakastunut ensimmäistä kertaa naiseen, Vivica Bandleriin. Jansson maalasi rakastettunsa *Juhlat kaupungissa* -freskoon rakkaudenosoituksena Bandlerille uhkarohkeasti aikana, jolloin homoseksuaalisuus oli rikos ja luokiteltiin sairaudeksi. Suhteen aikana Tove Jansson eli yhdessä Atos Wirtasen kanssa, ja Vivica Bandler oli naimisissa Kurt Bandlerin kanssa. Freskojen tekoprosessin aikana Bandler oli matkoilla Ruotsissa, Tanskassa ja Pariisissa. (Karjalainen 2013, 105; 109–110; 114.) Janssonille oli välttämätöntä, että Bandler seurasi hänen edistymistään, ja tämä onnistui tiheän kirjeenvaihdon avulla. Vivica Bandlerin lisäksi Jansson maalasi freskoihin myös muita ystäviään. (Westin 2007a, 196–198.)

Vivica Bandlerin ja ystäviensä lisäksi Jansson maalasi myös itsensä *Juhlat kaupungissa* -freskoon. Hän on sijoittanut itsensä teoksen etualalle, ja Bandler on teoksen keskellä tanssiva tummatukkainen nainen keltaisessa mekossa. Jansson maalasi freskoihin myös kaksi pientä muumia, joista toinen on sijoitettu *Juhlat maalla* -freskon vasemmalle puolelle, ja toinen on maalattu aivan Janssonin välittömään läheisyyteen *Juhlat kaupungissa* -freskossa. (Karjalainen 2013, 113.) Teosten valmistumisaikana Jansson

työsti samanaikaisesti myös kolmatta muumikirjaansa Taikurin hattua, jossa uudet hahmot Tiuhti (Tofslan) ja Viuhti (Vifslan) edustavat Tove Janssonia ja Vivica Bandleria. Jansson myös signeerasi teoksiaan Tofslan-nimellä, ja puhutteli Bandleria kirjeissään Vifslaniksi. (Karjalainen 2013, 107.)

Karjalaisen (2013, 107) mukaan Janssonin rakkaus Bandleria kohtaan oli niin vahva, että ensimmäistä kertaa hänen elämässään sydämen halut menivät työn edelle: aiemmin hän ei ollut koskaan luistanut velvollisuuksistaan tai sovitusta aikatauluista. Jansson tiedosti tämän, ja freskojen valmistumiselle määrätyn tiukan aikataulun vuoksi hän kirjoitti Bandlerille uudesta ja epätyypillisestä tilanteestaan:

Minun on alettava olla enemmän maalari nyt – en voi vain ikävöidä ja haaveilla. [--] Minulle ei ole koskaan ennen käynyt niin, että suuri kiinnostava työ jäisi rakkauden varjoon. Tuntuu omituiselta. Mutta ehkä pystyn yhdistämään ne. Silloin isäsi saa varmasti kauniin seinän katseltavakseen! (Westin & Svensson 2014, 295.)

Vaikka rakkauden aiheuttama ikävä Bandleria kohtaan häiritsikin Janssonin työskentelyä ennenkuulumattomalla tavalla, Jansson tunnusti Bandlerille rakkauden myös tehneen hyvää hänelle itselleen ja työskentelylleen. Jansson koki muun muassa työnsä muuttuneen Bandlerin ansiosta runsaammaksi. (Westin & Svensson 2014, 296.) Teokset valmistuivat kuitenkin aikataulun mukaisesti puolessa vuodessa. Tove Jansson aloitti työskentelyn yhdessä konservaattori Niilo Suihkon kanssa, joka toimi Janssonin apulaisena heidän maalatessaan *Juhlat maalla -freskoa*. (Karjalainen 2013, 112.) Työskentelyn aikana Janssonin ja Suihkon välille muodostuneet riidat saivat Janssonin kuitenkin ymmärtämään yksin työskentelyn sopivan hänelle paremmin. Tästä syystä Jansson maalasi *Juhlat kaupungissa -freskon* täysin itsenäisesti. Freskojen maalaamisessa on käytetty al fresco -tekniikkaa, joka ei ollut Janssonille ennestään tuttu. (Westin 2007a, 198.)

Westinin ja Svenssonin (2014, 284) mukaan Tove Janssonin ja Vivica Bandlerin suhde alkoi rakoilla jo maaliskuussa 1947. Tällöin freskot olivat vielä keskeneräiset. Tarkemmat syyt suhteen rikkoutumiseen eivät ole tiedossa, eikä Jansson koskaan selittänyt välirikon todellisia syitä. Heidän rakkautensa on kuitenkin säilynyt *Juhlat kaupungissa -freskossa*. Helsingin kaupungintalon ruokasalin remontin yhteydessä freskot siirrettiin Helsingin ruotsinkieliseen työväenopistoon. (Karjalainen 2013, 113–114.) Nykyään freskot ovat yleisön nähtävillä Helsingin taidemuseo HAMiin vuoden 2016 alussa avatussa Tove Jansson galleriassa (Mahlamäki 2015).

### 3 FRESKOJEN OMAKUVALLISET PIIRTEET

Tässä luvussa *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskoja käsitellään Erwin Panofskyn kolmiportaisen ikonologisen analyysimallin mukaan. Luvussa käsitellään kumpaakin freskoa itsenäisesti aloittaen analyysin ensimmäisestä vaiheesta eli teosten esi-ikonografisesta kuvailusta. Analyysin toisessa vaiheessa eli ikonografisessa analyysissä tunnistetaan kummastakin freskosta vakiintuneita tarinoita, allegorioita ja narratiivisia kuva-aiheita. (Ockenström 2012, 213–214.) Analyysin kolmannessa nämä aiheet pyritään yhdistämään Tove Janssoniin ja mahdollisiin häntä kuvaaviin omakuvallisiin piirteisiin. Nämä kolme vaihetta löytyvät omista luvuistaan kummankin freskon käsittelyluvuissa. Analyysissä hyödynnetään myös narratiivista analyysia, sillä tulkintojen tukena käytetään Tove Janssonin kirjoittamia kirjeitä.

#### 3.1 Juhlat maalla



Kuva 1 Tove Jansson: Juhlat maalla (1947) Kuva: HAM / Hanna Kukorelli

##### 3.1.1 Seurue luontoympäristössä

Tove Janssonin *Juhlat maalla* -fresko (kuva 1) kuvaa kahdeksasta henkilöahmosta muodostuvan ryhmän oleskelua vehreässä luontoympäristössä. Kuvattu ympäristö muistuttaa runsaan ja luonnonmukaisen kasvillisuutensa vuoksi eniten metsää, mutta toisaalta kyseessä voi olla myös hyvin luonnollinen ja luonnonvarainen puutarha. Teoksen kasvillisuus sisältää luonnolle ominaisesti erilaisia puita, pensaita ja kukkia. Teoksessa kuvattu puusto muodostuu pääasiassa lehtipuista, sillä kaikissa puissa on lehvistöt, eikä teoksessa ole havaittavissa yhtäkään havupuuta. Runsaasta kasvillisuuden kuvauksesta johtuen teos täyttyy kokonaisuudessaan luontoaiheisista visuaalisista elementeistä, joiden



vuoksi myös teoksen värimaailmakin on hyvin maanläheinen: runsaan lehvistön vuoksi teosta hallitsevat erilaiset keltaisen ja vihreän sävyt, jotka toistuvat myös maastossa. Freskon harmaat sävyt kohdistuvat kahteen teoksen molemmiin puolin sijaitseviin kallioihin. Freskossa käytetyt ruskeansävyt painottuvat teoksessa kuvattuun maaperään, joka sisältää myös kaksi suurta kiveä, joista toinen on ruskeansävyinen ja toinen sinertävä. Maaperästä nousee niin korkea ruohikko kuin runsasta kukintoakin. Kukkat ovat sävyiltään pääasiassa valkoisia tai kellertäviä, mutta osa kukista on myös sinisiä ja tummanvioletteja. Maasta kasvaa myös vihreitä ja kellertäviä suuria saniaisen lehtiä, sekä pieni punaisen tai oranssinsävyinen pensas. Teoksessa kuvattu vuodenaika on todennäköisimmin keskikesä, sillä kaikki teoksen kasvit ovat runsaassa lehdessä ja kaikki kukat kukkivat täyteläisinä. Kesän ja ilman lämpimyyttä kuvaa myös muutamia puunoksiin kuvatut keltaiset hehkuvat reunukset.

Freskon luontoympäristöön on kuvattu myös jonkin verran eläimistöä: teoksen keskivaiheella sijaitseva kukkien ja kasvillisuuden raosta kurkistava ja suoraan katsojaa kohti tuijottava koira on helposti huomattavissa. Koiran lisäksi teoksessa on myös kaksi piilossa lentävää sudenkorentoa ja perhosta. Sudenkorennot lentävät teoksen oikeassa laidassa sijaitsevan puunrungon ja kallion juurella, ja vaaleankeltaiset perhoset sijaitsevat teoksen vasemmalla laidalla kuvatun kallion ja vihreän lehvistön kohdalla. Perhosten yläpuolella piilossa puiden lehvistön varjossa lentää myös yksi vaalea kyyhky. Freskon vasemmassa alakulmassa vaaleiden kukkien keskellä on myös yksi olento, joka ei varsinaisesti kuulu eläimistöön: se on pieni muumi, joka on ikään kuin astumassa tai saapumassa sisään teoksen tapahtumiin.

Teoksen kahdeksan henkilöahmoa jakautuvat seitsemään aikuiseen ja yhteen lapseen. Vaatetusten ja ruumiinrakenteiden perusteella aikuiset henkilöahmot voidaan jakaa neljään naiseen ja kolmeen mieheen. Lapsen sukupuolta puolestaan on vaikea määrittää, sillä ulkoisen olemuksensa tai vaatetuksensa perusteella hän voi olla kumpi vain. Lapsella on yllään tummansininen pitkähihainen ja –helmainen asu sekä mustat kengät ja pitkät housut. Yksi neljästä naisesta on hieman iäkkäämpi verrattuna muihin aikuisiin henkilöahmoihin. Hän on todennäköisesti teoksessa kuvatun lapsen äiti. Iäkkäämmän naisen vaatetuskin eroaa nuorempien naisten vaatuksesta huomattavasti: siinä missä nuorilla naisilla on yllään pitkähelmaiset ja olkapäät peittävät, yksinkertaiset ja koruttomat hempeän pastellinsävyiset mekot, iäkkäämmällä naisella on samantyylinen, kuitenkin kauttaaltaan kirikkaanpunainen mekko yllään. Hän on myös ruumiinrakenteeltaan hieman pyöreämpi solakoihin

nuoriin naisiin verrattuna. Nuoret miehet ovat puolestaan sonnustautuneet tavallisiin kauluspaitoihin, suoriin housuihin ja liiveihin tai takkiin. Väreiltään nuorten miesten vaateus on sinisen, vihreän ja ruskean sävyjä.

Freskon kahdeksan henkilöahmoa muodostavat sekä eräänlaisen seurueen että teoksen tapahtumat. Kuvatut henkilöt eivät kuitenkaan ole keskinäisessä vuorovaikutuksessa kuin korkeintaan yhden henkilön kanssa. Täten teoksessa olevat ihmishahmot muodostavat neljä eräänlaista paria ja kohtausta, jotka sijoittuvat tasapainoisesti teoksen eri osiin. Yksi pareista muodostuu äidistä ja lapsesta, ja loput kolme paria ovat nuoren miehen ja naisen muodostamia pariskuntia. Yksi näiden pariskuntien muodostamista kohtauksista sijaitsee teoksen vasemmassa laidassa. Pariskunnan nainen näyttää istuvan puunoksalla samalla nojautuen nuorta miestä kohti, joka on ojentanut kätensä naisen kasvojen puoleen kuin tätä syleilläkseen. Naisella on sylissänsä vaaleista kukista koostuva kukkakimppu, ja hänen mieheen päin suunnattujen kasvojensa ilme on lempeän iloitseva. Mies vaikuttaa olevan naiseen päin kurottavan olemuksensa ja ihastelevan ilmeensä perusteella varsin kiintynyt nuoreen naiseen.

Teoksen toinen samankaltainen kohtaus sijaitsee teoksen keskivaiheella, mutta sen muodostavan pariskunnan osapuolet eivät ole ensimmäisen parin tavoin välittömässä vuorovaikutuksessa keskenään. Heidän välilleen syntyy tästä huolimatta eräänlainen jännite, sillä hieman teoksen taka-alalla kukkivan puun lehvistön ympäröimänä oleva kohtauksen nuori mies on suunnannut katseensa kohti teoksen etualalla suuren ruskean kiven päällä istuvaan naiseen, joka on selin miehen suuntaan. Miehellä on viulu, ja hän on asettanut sen valmiiksi leualleen. Hän on nostanut toisella kädellään viulun jousen ilmaan niin, että on ilmeisen valmis aloittamaan soittamisen. Soitto on mitä ilmeisimmin osoitettu kiven päällä istuvalle naiselle, sillä miehen koko olemus on kääntyneenä naisen suuntaan. Hänen kasvoillaan on lempeyttä ja päättäväisyyttä. Kiven päällä istuva nainen peilaa itseään taskupeilistä samalla asetellen päähänsä keltaista seppelettä. Hän on toinen teoksen kahdesta paljasjalkaisesta henkilöstä.

Teoksen kolmas pariskunta sijaitsee freskon oikeassa laidassa. Pariskunnan yläpuolella on puiden oksille osittain ripustettu koristeellinen sini- ja harmaasävyinen lakana. Edellisestä pariskunnasta poiketen tämän parin mies on asettunut istumaan kiven päälle. Hän on suunnannut kasvonsa teoksen keskiöön, ja hänen alaspäin suunnatuissa kasvoissaan on vahvasti aistittavissa jonkinlaista alakuloisuutta ja surua. Hän on myös olemukseltaan melko välinpitämättömän oloinen. Hänen paitansa rinnukseen on asetettu yksi vaalea kukka. Mies ei juuri kiinnitä huomiota takanaan olevaan naishenkilöön. Nainen nojautuu

mieheen päin samalla pitäen toista kättään miehen olkapäällä ja ojentaen tälle hedelmillä ja mahdollisesti viinipullolla täytettyä eväskoria. Osa hedelmistä on miehen jalkojen juuressa kiven päällä. Nainen on suunnannut kasvonsa ja katseensa mieheen päin, ja hänen ilmeessään on rohkeuden vivahteita. Vaikka naisen kasvoilla on pieni varovainen hymy, hän vaikuttaa hieman epäröivältä ojentaessaan miehelle eväskoria.

Aivan teoksen oikeassa reunassa sijaitsee neljästä parista viimeinen, todennäköisesti äidistä ja lapsesta muodostuva pari. Sekä äiti että lapsi ovat asettuneet huolettomasti maahan vaalean lakanan päälle. Äiti pitelee lapsen yläpuolella hedelmää, johon lapsi yrittää tarttua. Heidän kasvoillaan on vilpittömiä iloa ja huolettomuutta. Äiti on suunnannut kasvonsa lasta kohti, ja lapsi puolestaan suuntaa kasvonsa hänen ulottumattomissaan olevaa omenaa kohti. Äiti on teoksen henkilöahmoista toinen, jolla on nähtävästi paljaat jalat.

### **3.1.2 Kristillisen Paratiisi-aiheen perinne**

Tuula Karjalainen (2013, 111) tulkitsee *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* –freskojen olevan suoraa jatkumoa Janssonin 1930-luvun satumaisemille ja paratiisin kuvauksille, joissa *Juhlat maalla* esittää maaseutua sen kaikessa mahdollisessa ihanuudessaan. Myös Erik Kruskopf on huomionnut paratiisikuvauksen Janssonin tuotannossa, ja hänen (2002, 85) mukaansa Jansson kuvasi useissa teoksissa omaa, teologisista tulkinnoista poikkeavaa, maanpäällistä paratiisiaan, joka toimi näyttämönä elämän monimuotoiselle tanssille. Edellisen luvun esi-ikonografisen kuvailun perusteella *Juhlat maalla* –fresko on kuitenkin yhdistettävissä myös taidehistorian kentällä ja kristillisessä kuvastossa tunnettuun Paratiisi-aiheeseen.

Sana *paratiisi* tulee kreikan kielen sanasta *paradeisos*, joka tarkoittaa mielihyvän puutarhaa (Murray, Murray & Devonshire Jones 2014). Paratiisilla ja puutarhalla on yhteys myös Raamatun luomiskertomuksessa: Vanhan testamentin Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa Paratiisilla tarkoitetaan Eedenin puutarhaa eli *maanpäällistä paratiisia*, jonka Jumala luo maan ja ihmisen luomisen jälkeen (Murray ym. 2014, 169, 431). Luomiskertomuksessa Eedenin puutarha on Aatamin ja Eevan alkuperäinen koti. Sanatasolla *Eeden* yhdistetään viattomuuden, ilon ja mielihyvän merkityksiin. (Leeming 2006.) Eedenin puutarhan keskiössä ovat Jumalan luomat elämän ja hyvän ja pahan tiedon puut, joiden lisäksi Jumala loi puutarhaan kaikenlaisia kauniita puita, joiden hedelmät olivat syömäkelpoisia (Murray ym. 2014, 169). Kuvauksen ja määritelmien perusteella maanpäällinen paratiisi

vaikuttaa kaikin puolin yltäkylläiseltä, mielihyvän ja nautinnon täyteiseltä paikalta. Murrayn ym. (2014, 431) mukaan Vanhassa testamentissa Paratiisilla on kuitenkin tarkoitettu myös ihmisen onnellisuutta ennen syntiinlankeemusta ja perisyntiä, joiden jälkeen Paratiisin merkitys kuvaa ihmisen tulevaa, kuolemanjälkeistä Taivaan Paratiisia. Taidehistorian kentällä Paratiisin kuvauksissa esiintyy sekä Aatamia ja Eevaa kuvaavia Eedenin puutarha -aiheisia teoksia että Madonnan ja Jeesus-lasta kauniissa puutarhassa kuvaavia teoksia (Murray ym. 2014, 431). Näin ollen määritelmät kristillisestä Paratiisista jakautuvat Eedenin puutarhaan ennen syntiinlankeemusta ja perisyntiä ja niiden jälkeiseen kuolemanjälkeiseen Taivaan Paratiisiin.

Tove Janssonin *Juhlat maalla* -freskossa yhdistyy nämä kaksi erilaista näkemystä kristillisestä Paratiisista: teoksen nuorten heteronormatiivisten pariskuntien voidaan nähdä edustavan Paratiisi-aiheeltaan Aatamin ja Eevan kokemaa yltäkylläistä onnea Eedenin puutarhassa ennen syntiinlankeemusta ja perisyntiä. Freskon äiti ja lapsi puolestaan viittaavat syntiinlankeemuksen ja perisyntin jälkeiseen Paratiisin kuvausperinteeseen, jossa Aatamin ja Eevan sijasta kauniiseen Taivaan Paratiisia edustavaan puutarhaan on kuvattu Jeesus-lapsi ja hänen äitinsä. Äidin ja lapsen tulkintaa Neitsyt Marian ja Jeesus-lapsen eräänlaiseksi kuvaukseksi korostaa kohtauksessa mukana oleva omena, joka liittyy van Osin (1968, 123) mukaan kristillisen ikonografian perinteessä Mariaan ja lapseen yhdistettyyn symboliikkaan Laulujen laulussa. Omena on nähty myös inhimillisyyden kuvastajana ja taivaallisen kuninkuuden vertauskuvana (van Os 1968, 123).

Myös Eedeniin yhdistetyt merkitykset viattomuudesta, ilosta ja mielihyvystä ilmentyvät freskon henkilöhahmoissa: lähes jokainen näyttää tyytyväiseltä ja vilpittömän iloiselta. Viattomuus korostuu erityisesti freskon nuorissa naishahmoissa, mitä osaltaan korostaa heidän yllään olevat herkän pastellinväriset mekot. Freskon vehreässä luontoympäristössä on läsnä Eedenin puutarhan tapaan hyvin yltäkylläinen, huoleton ja vaaraton ilmapiiri, minkä vuoksi myös teoksen henkilöhahmot voivat nauttia elostaan yhtä huolettomina kuin Aatami ja Eeva Eedenin puutarhassa tai Maria ja Jeesus-lapsi kuolemanjälkeisessä Paratiisissa. *Juhlat maalla* -freskossa korostuu selvästi eräänlainen heteronormatiivinen maailma, millaiseksi myös Raamatun luomiskertomuksen Eedenin puutarha voidaan mieltää. Täten Eedenin puutarhan asukkaat Aatami ja Eeva edustavat perinteistä heteronormatiivista ideaalia. Aatamin ja Eevan tavoin myös freskon pariskunnat esittävät heteroseksuaalisuuden perinteisen luonnollisena seksuaalisuutena.

### 3.1.3 Luonnollinen homoseksuaalisuus ja lämmin äitisuhte

Koska luvun 2 perusteella tiedetään Tove Janssonin kokeneen ensimmäisen suhteensa naiseen freskojen luomisajankohtana, *Juhlat maalla* -freskossa vahvasti korostunut heteronormatiivisuus näyttää olevan ristiriidassa taiteilijan henkilökohtaisen kokemusmaailman kanssa. Kuitenkin, koska homoseksuaalisuus oli rikos vuoteen 1971 ja sairaus vuoteen 1981 saakka, ja sitä pidettiin aikansa yhtenä suurimmista synneistä (Karjalainen 2013, 109), olisi selvästi homoseksuaalisuuteen viittaavien vihjeiden maalaaminen freskoon ollut suuri riski teoksen valmistumisajankohtana. Tästä huolimatta heteronormatiivisuuden painotukselle on löydettävissä erinäiset syynsä, jotka paljastuvat Tove Janssonin osoittamissa kirjeissä ystävälleen Eva Konikoffille. Suhteen alussa joulukuussa 1946 Jansson avautuu uusista kokemuksistaan ystävälleen ja ilmaisee kokevansa suhteen Vivica Bandleriin täysin luonnolliseksi:

Mutta minulle on nyt käynyt niin, että olen mielettömästi rakastunut naiseen. Ja se tuntuu minusta täysin luonnolliselta ja aidolta – ei mitään ongelmia. Minulla on pelkästään ylpeä ja hillittömän hilpeä olo. Viime viikot ovat olleet silkkaa rikkaiden kokemusten, hellyyden ja intensiteetin tanssia – löytöretki valtaisan yksinkertaisuuden ja kauneuden uudelle maaperälle. (Westin & Svensson 2014, 203.)

Homoseksuaalisen suhteen kokemisen täysin luonnolliseksi ja aidoksi voidaan tulkita merkitsevän, että homoseksuaalisuus oli Janssonille suhteen myötä muodostunut yhtä luonnolliseksi asiaksi kuin heteroseksuaalisuus enemmistölle. Täten *Juhlat maalla* -freskossa esitetty heteronormatiivisen rakkauden luonnollinen ja paratiisimainen ympäristö voi viitata Janssonin henkilökohtaiseen kokemusmaailmaan, jossa homoseksuaalisuus koetaan yhtä luonnolliseksi kuin Aatamin ja Eevan perinteistä heteronormatiivista idylliä kuvastava suhde. Suhteen luonnollisuus ja sen kuvaaminen löytöretkeksi ”valtaisan yksinkertaisuuden ja kauneuden uudelle maaperälle” on nähtävissä myös *Juhlat maalla* -freskon paratiisimaisessa ympäristössä, sen henkilöhahmoissa ja heidän kohtauksissaan. Fresko esittäneekin kokonaisuudessaan Janssonin kokemaa luonnollista rakkautta, jonka suhde Bandleriin teki mahdolliseksi.

Toisaalta Tove Jansson ei suhteen myötä uskonut olevansa täysin homoseksuaali. Suhteen ja roihuavan rakkauden vuoksi Jansson koki, ettei muita naisia voisi olla kuin Vivica Bandler, ja vaikka rakkaus Bandleriin sammutti rakkauden Janssonin silloiseen kumppaniin Atos Wirtaseen, jäljellä oli yhä kunnioitus ja ystävyys miestä kohtaan. (Karjalainen 2013, 106.) Jansson koki myös suhteensa miehiin pysyneen ennallaan tai jopa parantuneen.

En usko, että olen täysin lesbiaaninen, tunnen hyvin kirkkaasti ettei muita naisia voi olla kuin Vi, että suhteeni miehiin ei ole muuttunut. Ehkä parantunut. Yksinkertaisempi, iloisempi, vähemmän kireä. (Westin & Svensson 2014, 204.)

Freskossa äidin ja lapsen esittämistä voidaan pitää yhtenä selvänä omakuvallisena piirteenä luonnolliseksi koetun homoseksuaalisuuden rinnalla. Tove Janssonilla ja hänen äidillään Signe ”Ham” Hammersten-Janssonilla oli hyvin läheiset välit toisiinsa; Ham oli Janssonin ”elämän keskipiste ja suurin rakkaus”, eikä yksikään toinen koskaan yltänyt samaan (Karjalainen 2013, 22). *Juhlat maalla* -freskossa kuvatus äidin ja lapsen voidaan nähdä Marian ja Jeesus-lapsen rinnalla kuvaavan symbolisesti Janssonin lämmintä suhdetta omaan äitiinsä. Teoksen äiti ja lapsi muodostavat oman kohtauksensa, jossa he eivät kiinnitä huomiota muihin teoksen henkilöihin, eikä kukaan häiritse heitä. Karjalainen (2013, 22) on kirjoittanut Janssonin ja Hamin ”hitsautuneen yhteen” jo varhain Janssonin ja tämän äidin totuttua viettämään hyvin paljon aikaa kaksin. Jansson on myös itse kertonut eläneensä äitinsä kanssa kuin lasikuvun alla, jonka sisäpuolella olivat vain hän ja hänen äitinsä ja kaikki muut sen ulkopuolella (Karjalainen 2013, 22 & Caperlan 2002, 231). Samanlaista omassa yksityisessä ja suljetussa maailmassa elämistä äidin kanssa Jansson on kuvannut myös *Kuvanveistäjän tyttären* novellissa Lumi, jota tarkastellaan tarkemmin *Juhlat maalla* -freskon narratiivisen analyysin yhteydessä luvussa 4.1.2.

### 3.2 Juhlat kaupungissa



Kuva 2 Tove Jansson: Juhlat kaupungissa (1947) Kuva: HAM / Hanna Kukorelli

#### 3.2.1 Juhlijat ylellisessä kaupunkiympäristössä

Tove Janssonin *Juhlat kaupungissa* -fresko (kuva 2) kuvaa 11 henkilöhahmon juhlia suurella koristeellisella parvekkeella kaupunkiympäristössä. Parvekettä reunustavat puiden oksat ja niiden

lehvistöt. Teoksessa kuvattu muu kasvisto painottuu parvekkeen juhlia koristaviin leikkokukkisiin, jotka on aseteltu kahteen valkoiseen vaasiin. Teoksen värimaailma on kokonaisvaltaisesti melko kylmä: kasvillisuuden ja muiden visuaalisten elementtien sävyt ovat viileitä valkoisen ja harmaan, sinisen ja vihreän sekä keltaisen ja oranssin sävyjä. Teoksen vaaleat ja harmaat sävyt korostuvat erityisesti teoksessa kuvatuissa koristeellisissa, osittain jopa antiikkiin viittaavissa rakenteissa eli parvekkeen aidassa, suuressa korinttilaisessa pylväässä ja sivummalla seisovassa seinärakenteessa. Myös teoksen vasempaan laitaan kuvattu suuri, vahvasti laskostuva valkoinen verho sekä teoksen oikeassa yläkulmassa liihottava valkoinen kevyempi verho korostavat teoksen vaaleiden sävyjen hallitsevuutta. Vaikka oranssi lattia vie teoksen alasta suhteellisen suuren osan, se ei värinsä puolesta onnistu luomaan lämpimämpää vaikutelmaa teokseen. Kylmään vaikutelmaan vaikuttavat osaltaan osan puiden lehvistöistä ympärille kuvatut vaaleana hehkuvat reunukset. Toisaalta kylmää vaikutelmaa voi korostaa myös teoksessa kuvattu vuodenaika, joka lehvistöjen kellastumisesta ja puista putoavista keltaisista lehdistä päätellen on kääntymässä kesästä kohti syksyä.

Teoksessa on *Juhlat maalla* -freskon tavoin kuvattu myös eläimistöä, mutta hieman pienemmässä mittakaavassa. Freskon oikeassa alakulmassa on samanlainen mäyräkoiraa muistuttava koira kuin *Juhlat maalla* -freskossakin. Teoksessa on myös kuvattu kolme valkoista kyyhkyä, jotka ovat jakautuneet teoksen eri osiin niin, että kaksi kyyhkyistä muodostavat lentävän parin teoksen oikeassa ylälaidassa, ja yksi on asettunut parvekkeen aidalle teoksen keskivaiheella. *Juhlat maalla* -freskon tavoin teoksessa on myös pieni muumi, joka tällä kertaa on osittain piilossa pöydällä olevan vaasin leikkokukkien takana.

Freskon henkilöhahmot jakautuvat neljään mieheen ja seitsemään naiseen. Henkilöhahmot juhlivat parvekkeella varsin hienostuneissa juhlissa, joissa jokainen osanottaja on pukeutunut hyvin juhlallisesti. Miehet ovat pukeutuneet frakkeihin, jotka väreiltään jakautuvat kahteen mustaan, yhteen vihertävään ja yhteen ruskeaan frakkiin. Mustafrakkisilla miehillä ei ole rintataskussaan koristeita, mutta kahdella muulla miehellä on rinnassaan kultainen koriste. Teoksen jokaisella naisella puolestaan on yllään pitkähelmainen ja näyttävä iltapuku, jotka eivät kuitenkaan tyylillisesti tai väriensä puolesta ole täysin yhteneviä. Osa iltapuvuista on täysin olkaimettomia ja paljastaa täten kantajansa olkapäät. Osassa taas on olkaimet, ja vain yhdessä iltapuvussa on olkapäät peittävät lyhyet hihat. Väreiltään kaksi iltapuvuista on ruskeita, yksi on täysin valkoinen, kolme taas keltaisen eri sävyjä, ja yksi hailakan vaaleansininen. Yksi keltaisista iltapuvuista poikkeaa selvästi muista: se on sävyltään huomattavasti hohtavampi kuin

muut iltapuvut, ja se on myös kauttaaltaan vaaleansinisten kukkakuvioinnin koristama. Naishahmojen iltapukujen ohella juhlien hienostuneisuuteen viittaavat myös heidän moninaiset asusteensa, joihin kuuluu esimerkiksi valkoinen turkisstooli, kirkkaanpunainen ja musta koristeellinen hartiahuivi, kultainen seppelä ja pitkä valkoinen helminauha. Yhdellä naisista on myös viuhka.

*Juhlat kaupungissa* -freskon henkilöhahmot eivät *Juhlat maalla* -freskosta poiketen ole välttämättä suorassa vuorovaikutuksessa toisen freskossa olevan henkilöhahmon kanssa. Tästä huolimatta heistä on mahdollista muodostaa erilaisia kohtauksia ja pareja. Kolme teoksen varsinaisista pareista muodostuu kolmesta miehestä ja naisesta, ja he sijaitsevat teoksen keskivaiheella. Yksi näistä pareista on teoksen etualalla sijaitsevan pöydän vieressä, viinipullojen ja hedelmien läheisyydessä. Parin nainen on asettunut istumaan pöydän ääressä olevalle tuolille, ja mies ojentaa hymyillen naisen ylle mustaa hartiahuivia. Nainen ottaa hartiahuivin vastaan tyytyväisesti hymyillen ja olkansa yli mieheen päin kurkkien. Naisella on yllään ruskea iltapuku ja hänen päätänsä koristaa kultainen seppelä. Miehellä puolestaan on yllään yksi teoksen mustista frakeista.

Kaksi muuta paria ovat teoksen keskivaiheella, ja he tanssivat perinteistä paritanssia. Toinen pareista tanssii enemmän teoksen etualalla ja toinen hieman taaempaan. Etualalla tanssivan parin osapuolet tanssivat hyvin lähellä toisiaan. He katsovat kiinteästi toisiaan, mutta heidän kasvoillaan on vakavammat ilmeet. Miehellä on yllään vihreä frakki. Naisella on yllään hohtavan keltainen iltapuku, joka on kauttaaltaan vaaleansinisten kukkakuvioinnin koristama. Hänellä on myös täysin mustat hiukset. Parin vauhdikasta tanssia kuvaavat naisen iltapuvun helman hulmuava liike ja hänen kirkkaanpunaisen hartiahuivinsa voimakas kaarre. Toinen tanssiva pari puolestaan ei katso lainkaan toisiinsa tanssiessaan, vaan heidän katseensa kohdistuvat teoksen etualalla pöydän ääressä yksin istuvaan naiseen ja osittain myös toiseen tanssivan parin naiseen. Heidän ilmeissään on eräänlaista salamyhkäisyyttä ja tirkistelevyyttä. Naisella on yllään valkoinen iltapuku ja miehellä ruskea frakki.

Muut teoksen henkilöhahmoista eivät ole yhtä selvässä ja suoranaيسessa vuorovaikutuksessa toisen henkilöhahmon kanssa. Yksi näistä henkilöhahmoista on teoksen etualalla pöydän ääressä yksin istuva nainen, joka kääntää selkensä muihin juhlijoihin – erityisesti tanssiviin pareihin. Naisen ulospäin suunnatussa katseessaan on poissaolevuutta aivan kuin hän ei kiinnittäisi tai haluaisi kiinnittää huomiota muihin juhlijoihin. Nainen nojaa kyynärpäillään välinpitämättömästi pöytää vasten samalla



tupakoiden ja viuhkaa pidellen. Hän on osittain piilossa pöydällä olevien leikkokukkien takana. Hänen edessään on viinilasi ja pieni muumi, joka jää osittain pöydällä olevien leikkokukkien taakse piiloon.

Teoksen loput neljä henkilöahmoa jakautuvat teoksen vasemmalle ja oikealla laidalle. Vasemmalla laidalla sijaitsevasta kahdesta henkilöstä toinen on tuolilla istuva nainen ruskeassa iltapuvussa. Hän kääntää selkensä niin katsojaa kuin pöydässä yksin istuvaa naistakin kohti. Tuolin selkänojalla on ilmeisesti naisen asuun kuuluva valkoinen turkisstooli. Nainen ojentaa kätensä jopa dramaattisesti kohti niskaansa asetellakseen hiuksiaan. Naisen vasemmalla puolella on toinen teoksen vasemman laidan henkilöahmoista. Hän on selvästi vanhempi mies, sillä hänen hiuksensa ja partansa ovat täysin valkoiset. Miehellä on silmällään monokkeli, ja hän on pukeutunut mustaan frakkiin. Mies seisoo raamikkaasti toinen käsi housujensa taskussa, täysin kääntyneenä katsojaa kohti. Osa hänen olemuksestaan jää kuitenkin teoksen kuva-alan ulkopuolelle. Teoksen vasenta laitaa koristava valkoinen suuri ja raskas verho on miehen oikealla puolella, ja sen nyöristä roikkuu avain aivan miehen kasvojen vieressä. Mies katsoo ankaran ilmeettömillä kasvoillaan juhlijoiden lävitse kohti teoksen oikeaa laitaa kuin valvoen ja vahtien juhliä ja sen osanottajia.

Vanhan miehen katse näyttää kuitenkin kohdistuvan tarkemmin teoksen oikeassa laidassa oleviin kahteen naishahmoon, jotka vaikuttavat muita teoksen naishahmoja nuoremmilta. Toinen naisista nojaa toisella kädellään parvekkeen aitaan pidellen kädessään viinilasia. Naisen tummat hiukset ovat nutturalla, ja hänen yllään oleva keltainen iltapuku on hieman läpikuultava. Naisen kaulaa koristaa pitkä valkoinen helminauha. Hän seisoo paino asetettuna toiselle jalalleen samalla katsellen edessään olevaa punatukkaista naista. Punatukkaisella naisella on yllään hailakan vaaleansininen, teoksen ainoa olkapäät peittävä iltapuku. Naisen liikkeessä on vapautunutta heittäytymistä, jonka johdosta hänen avonaiset hiuksensa ja iltapukunsa helma hulmuavat voimakkaasti. Nainen näyttää heittäytyvän kohti kahta valkoista kyyhkyä, jotka lentävät viistosti hänen yläpuolelleen. Nainen kurottaa myös kummallakin kädellään kyyhkyä kohti. Hänen kyyhkyihin suunnatut kasvonsa hohtavat iloa ja vapautta. Punatukkainen nainen näyttää olevan paljon vapautuneempi kuin yksikään muu teoksen henkilöahmoista. Tätä vapautuneisuutta korostaa naisen jalkojen juuresta parvekkeen lattialle kohdistuva kaareutuva valoisampi kohta - aivan kuin nainen hohtaisi valoa. Näiden kahden naishahmon jalkojen juuressa teoksen oikeassa alakulmassa on myös aiemmin mainittu koira.

### 3.2.2 Antiikin ja renessanssin perinne – Venuksen ja Sulottaren personifikaatiot

Karjalainen (2013, 111) tulkitsee *Juhlat kaupungissa* -freskon olevan yksi Janssonin satumaisemista ja kuvaavan ”urbaanin kulttuurin leimaamaa juhlimista”. *Juhlat maalla* -freskoon verrattuna *Juhlat kaupungissa* -freskossa kuvataan huomattavasti urbaanimpaa ympäristöä, jossa juhlatkin ovat yleisemmät. Edellisen luvun esi-ikonografisen kuvailun perusteella teoksen sekundaarinen aihe on osaltaan yhdistettävissä antiikin mytologiaan teoksen oikeassa laidassa sijaitsevien kahden nuoren naishahmon myötä. Heidät on mahdollista tulkita *Venuksen* ja yhden *Sulottaren* personifikaatioiksi.

Teoksen oikeassa laidassa vapautuvasti heittäytyvä punatukkainen nainen voidaan nähdä Venuksen personifikaationa. Antiikin mytologiassa Venus on roomalaisten rakkauden jumalatar (Castrén & Pietilä-Castrén 2000, 621), jonka kreikkalainen vastine on Afrodite (Earls 1987, 296). Venuksen attribuuteiksi mielletään muun muassa kaksi kyyhkyä (Earls 1987, 296), joita freskon punatukkainen nainenkin tavoittelee. Tämän vuoksi nainen on tulkittavissa Venuksen personifikaatioksi, mutta antiikin kuvausperinteestä kielivät myös naisen liikkeestä johtuvat hulmuavat hiukset ja lepattava iltapuvun helma – eli *pathosformel*, jota Petri Vuojala on käsitellyt väitöskirjassaan vuonna 1997. Pathosformel on Aby Warburgin (1866–1929) luoma käsite, jota Warburg käytti analysoidessaan erilaisia antiikin perinteen vaikutuksia eurooppalaisessa taiteessa (Vuojala 1997, 23). Käsitteellä tarkoitetaan antiikin aikana luotua ja historiassa toistuvasti käytettyä intohimon eli ilmeiden, eleiden ja dramaattisten toimintojen kuvakaaviota, jonka käytöllä on pyritty lisäämään taideteoksen emotionaalista ilmaisuvoimaa ja visuaalista tehoa (Vuojala 1997, 23–24). Warburgin Botticelli-tutkimuksessa (1893) todetaan, että nopean, kiihtyvän ja ulkoisen ruumiinliikkeen kuvaaminen oli *quattrocenton*<sup>2</sup> taiteilijoille osoittautunut ongelmaksi, ja tästä syystä he kääntyivät antiikin esikuvien puoleen aina, kun tarkoituksena oli ulkoisesti liikkuvien koristeiden eli liikkuvien kankaiden ja hiusten esittäminen. Quattrocenton taiteilijat olivat kiinnostuneita nimenomaan sellaisista antiikin taiteen aiheista, joissa liikevaikutus luotiin vartalot verhoilluilla tuulella liihottavilla kankailla, nauhoilla ja hiussuortuvilla eli ”liikkuvilla koristeilla”, joita taiteilijat käyttivät elävöittämään monumentaalitöitään. (Vuojala 1997, 89, 91.) Warburg tulkitsee myös, ettei pathosformeiden käyttö rajoittunut ainoastaan Italian renessanssiin, vaan arveli niiden käytön ulottuvan myös nykyaikaan saakka (Vuojala 1997, 24).

---

<sup>2</sup> Quattrocento: taidehistorian käsite, jolla tarkoitetaan 1400-luvun Italian renessanssia (OWE 2014).

*Juhlat kaupungissa* -freskon punatukkainen nainen voidaan siis Venuksen kyyhkyspari-attribuutin ja hulmuavien hiusten sekä lepattavan iltapuvun helman vuoksi mieltää rakkauden jumalatar Venuksen personifikaatioksi, jonka vuoksi teos voidaan liittää niin antiikin kuin renessanssin taiteen kuvausperinteeseen. Myös teoksen punatukkaisen naisen vieressä sijaitseva nuori naishahmo keltaisessa ja hieman läpikuultavassa iltapuvussa on yhdistettävissä antiikin mytologiaan, sillä hänet voidaan tulkita yhdeksi kolmesta Sulottaresta. Antiikin mytologiassa Sulottaret eli *Graatit* (lat. *Gratiae*; kr. *Kharites*) ovat Zeuksen tyttäret Aglaia (Kirkkaus), Eufrosyne (Ilo) ja Thaleia (Kukoistus), ja heidät kuvataan taiteessa usein Venuksen palvelijattarina (Earls 1987, 279). He edustavat fyysistä, älyllistä ja moraalista kauneutta (Castén & Pietilä-Castrén 2000, 194), ja heitä pidetään myös siveyden, kauneuden ja rakkauden personifikaatioina. Heidät kuvataan usein alastomina tai paljastaviin ja läpikuultaviin kankaisiin pukeutuneina (Earls 1987, 279), kuten *Juhlat kaupungissa* -freskon Sulottaren personifikaatioksi tulkittava naishahmokin on pukeutunut. 1400-luvun firenzeläiset humanisti-filosofit näkivät Sulotarten kuvaavan myös rakkauden kolmea vaihetta, jotka etenivät kauneudesta kohti intohimoa ja täyttymystä (Earls 1987, 278). Naishahmon läpikuultavan iltapuvun lisäksi nainen on yhdistettävissä antiikin perinteeseen myös hänen kontraposto-asentonsa vuoksi.

Näiden kahden personifikaation myötä teos on osaltaan liitettävissä sekä antiikin että renessanssin kuvausperinteeseen. Antiikkiin viittaavat visuaaliset elementit ovat muutenkin läsnä muun muassa teoksessa kuvatun korinttilaisen pylvään muodossa. Seuraavassa luvussa Venuksen ja Sulottaren merkitykset yhdistetään Tove Janssonin kokemusmaailmaan freskojen valmistumisajankohtana vuonna 1947. Tarkoituksena on löytää ja paljastaa personifikaatioiden takana piileviä taiteilijaan liitettäviä omakuvallisia piirteitä ja merkityksiä.

### **3.2.3 Taiteilijan rakkaudenosoitus freskossa**

Kuten luvussa 2 on todettu, Tove Jansson maalasi Vivica Bandlerin kuvan *Juhlat kaupungissa* -freskoon rakkaudenosoituksena rakastetulleen. Bandlerin kuvan ohella Venuksen ja Sulottaren personifikaatiot freskossa voidaan myös nähdä eräänlaisena piilotettuna rakkaudenosoituksena, sillä rakkauden jumalatar Venus edustaa rakkautta itsessään ja Sulottareenkin yhdistetään rakkauden personifikaatio. Myös Sulottariin yhdistetty kauneuden personifikaatio on tarkemmin yhdistettävissä Tove Janssonin näkemyksiin Vivica Bandlerista ja heidän rakkaudestaan. Jansson kuvailee rakastettuaan kirjeessä Eva Konikoffille muun muassa ”ihastuttavan naiselliseksi” (Westin & Svensson 2014, 203). Kirjeissään Vivica

Bandlerille Jansson puolestaan yhdistää kauneuden myös heidän suhteeseensa – se on kauneinta mitä Jansson on koskaan kohdannut ja siksi vaalimisen arvoista.

Juuri nyt uskon voivani rakastaa sinua elämäni loppuun asti, mutta minun on jo nyt alettava rakentaa puolustuksia niille vuosille jotka ehkä saamme viettää yhdessä. [--] En pelkää ketään, mutta haluan vaalia sitä mitä meillä on. Olen nyt rakentamassa ja suojelemassa kauneinta mitä olen koskaan kohdannut. (Westin & Svensson 2014, 291.)

Jansson kuvailee kirjeissä suhdetta myös lahjaksi, jota on kannettava varoen. Taiteilijan kokema rakkaus Bandleria kohtaan oli niin suurta, että se vain kasvoi, vaikka osapuolet olivat erossa toisistaan.

Rakkaimpani, keksin niin vähän kirjoitettavaa tänä iltana, vain sen että rakastan sinua enemmän kuin silloin kun lähdit, enemmän kuin ehkä koskaan olen rakastanut ketään. Olen saanut kaikkein suurimman lahjan ja kannan sitä mukanani niin varovaisesti kuin vain voin. (Westin & Svensson 2014, 298.)

Venuksen ja Sulottaren personifikaatioiden tarjoamat rakkauden ja kauneuden aspektit ovat siis yhdistettävissä Janssonin kokemusmaailmaan ja hänen ja Bandlerin suhteeseen. Niiden lisäksi Sulottariin myös liitetty älyllisen kauneuden merkitykset sekä 1400-luvun humanisti-filosofien rakkauden kolmen vaiheen yhdistäminen Sulottarien merkityksiin on yhdistettävissä Janssonin ja Bandlerin suhteeseen. Karjalaisen (2013, 106) mukaan Janssonin ja Bandlerin suhde oli hyvin intohimoinen ja fyysinen sekä älyllisellä tasolla syvä. Jansson koki heidän rakkautensa täydelliseksi, sillä hänen älynsä rakasti Bandlerin älyä ja hänen sydämensä ja kehonsa rakasti Bandlerin sydäntä ja kehoa. Myös Vivica Bandler koki heidän välisen rakkautensa ainutlaatuiseksi juuri sen älyllisen puolen vuoksi. Vaikka heidän suhteessaan älyllisellä rakkaudella olikin suuri rooli, sydämen rakkaus oli kuitenkin suurinta. (Karjalainen 2013, 107.)

Näin ollen Venus rakkauden edustajana ja näkemykset Sulotarten monista merkityksistä ovat läsnä *Juhlat kaupungissa* -freskossa. Tove Janssonin omakuvallisten piirteiden sijaan Venuksen ja Sulottaren personifikaatiot viittaavat teoksessa enemmän Janssonin rakkaudenosoitukseen sekä taiteilijan ja Bandlerin näkemyksiin ja kokemuksiin heidän rakkaudestaan ja suhteestaan. Teoksen nuoren punatukkaisen naisen edustaviin omakuvallisiin merkityksiin palataan *Juhlat kaupungissa* -freskon narratiivisen analyysin osalta luvussa 4.2.2.

## 4 FRESKOJEN OMAKUVALLISET NARRATIIVIT

Tässä luvussa tarkastellaan *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskojen sisältämiä omakuvallisuuteen viittaavia narratiiveja. Tarkoituksena on löytää teoksista Tove Janssoniin liittyviä omakuvallisia piirteitä tarkastelemalla teoksen ikonologisessa analyysissä havaittuja kohtauksia ja erinäisiä symbolisia elementtejä. Freskojen kohtauksista pyritään löytämään narratiivisia sisältöjä muodostamalla yhteyksiä kohtausten ja Tove Janssonista kertovan kirjallisuuden sekä hänen kirjoittamiensa kirjeiden välille. Freskoja käsitellään omissa luvuissaan, ja analyysissä yhdistetään sekä ikonologista että narratiivista analyysimenetelmää. Vaikka muumihahmo esiintyy kummassakin freskossa, sitä käsitellään molempien freskojen osalta *Juhlat kaupungissa* -freskon narratiivisessa analyysissä, sillä tutkimuksen kannalta ei ole merkityksellistä käsitellä niitä erikseen.

### 4.1 Juhlat maalla

#### 4.1.1 Taiteilijan ihastuminen ja rakastuminen

*Juhlat maalla* -freskossa ei kuvata selvästi järjestettyjä juhlia, vaikka teoksen nimen perusteella niin voisikin olettaa. Teoksessa kuvatut juhlat tarkoittaneekin enemmän arjen, yksinkertaisuuden ja huolettomuuden juhlaa, jota teoksessa vahvasti esillä oleva nuori lempi, ihastuminen ja rakastuminen kehystävät. Niin teoksessa kuvattu luonto kuin sen henkilöhahmotkin puhkeavat kukkaan. Yksi teoksen vahvoista teemoista on heteronormatiivinen rakkaus, joka ilmenee eräänlaisena miehen ja naisen välisenä soidinmenona, heidän ihastumisenaan ja rakastumisenaan. Nämä ihastumisen ja rakastumisen teemat heijastuvat omakuvallisina narratiiveina myös Tove Janssonin kirjoittamista kirjeistä.

Kuten luvussa 3.1.3 on todettu, Jansson koki ensimmäisen suhteensa naiseen täysin luonnollisena, ja freskossa teoksen pariskuntien myötä painottunut heteronormatiivisuuskin on tämän vuoksi tulkittavissa eräänlaiseksi omakuvalliseksi, taiteilijan henkilökohtaiseen kokemusmaailmaan viittaavaksi piirteeksi. Taiteilija kuvaa suhdetta ”täysin luonnolliseksi ja aidoksi” sekä ”löytöretkeksi yksinkertaisuuden ja kauneuden uudelle maaperälle” (Westin & Svensson 2014, 203), ja freskon paratiisimaisen ympäristön kuvauksessa luonnollisuus, aitous sekä kauneuden maaperä näyttävätkin heijastavan Janssonin kokemia rakkauden tunteita teoksen valmistumisajankohtana. Janssonin kirjeet

Eva Konikoffille osoittavat, että luonnollisuuden ja aitouden lisäksi taiteilija sai suhteen ansiosta tuntea itsensä vapautuneeksi ja onnelliseksi ja ensimmäistä kertaa rakkaudessa naiseksi.

Mitä keskusteluja, Eva! Kuin löytäisi itsestään kaiken parhaan hienostuneena ja kirkastuneena. [--] Ja tiedätkö, koen itseni vihdoinkin naiseksi rakkaudessa, se suo minulle ensimmäistä kertaa rauhan ja hurmion. Ja nyt tiedän että voin edetä entistä suurempaan ihanuuteen. [--] Olen läpikotaisin uusi, vapautunut, onnellinen ja vailla syyllisyydentuntoa. (Westin & Svensson 2014, 204.)

Suhteen ansiosta Jansson tuntuu kuin syntyvän uudestaan, paremmaksi versioksi itsestään. Vivica Bandlerille osoitetuista kirjeistä taiteilijan kokemat rakastumisen tunteet ovat kuitenkin parhaiten aistittavissa. Janssonin tunteiden suuruudesta kertoo muun muassa se, että hän pohti lähtevänsä ulkomaille Bandlerin perässä senkin uhalla, että joutuisi hylkäämään freskotilauksen (Westin & Svensson 2014, 291). Kirjeissä Jansson myös kuvaa Bandlerille ihastumisen tunteitaan ja kaipaustaan, eikä tunnu pystyvän iloitsemaan mistään ilman rakastettuaan.

Rakkaani – tuntuu kuin en oikein voisi iloita mistään ennen kuin sinä olet taas täällä. [--] Silloin oli toisenlaista kun oli hyvin nuori ja hyvin rakastunut. [--] Nyt tuntuu kuin olisin palannut lumottujen palavahenkisten piiriin jossa ei kysellä – ja samalla olisin saanut tietoisuuteni takaisin. Tämä tekee kipeää! Olen tulvillani onnea – se on totta, mutta yksinäisyys räjäyttää minut kappaleiksi. (Westin & Svensson 2014, 287.)

*Juhlat maalla* -freskossa ei kuitenkaan ole kuvattu taiteilijan kaipauksen tai yksinäisyyden tunteita, vaan teokseen on heijastettu lähinnä suhteesta johtuvia myönteisiä tunteita. Bandlerille osoitetuista kirjeistä paljastuu Janssonin myös pohtineen heidän tulevaisuuttaan, eikä taiteilija uskonut vahvojen tunteiden vuoksi minkään pystyvän erottamaan heitä.

Rakastammeko me joskus toisella tavalla, kun emme ole enää niin kireitä väsymyksestä ja ajan niukkuudesta ja ensimmäisestä toistemme löytämisen huumasta. Tuleeko väliimme ihmisiä ja tapahtumia jotka voivat muuttaa jotakin. Aika? Välimatka? En usko sitä. Luotan sinuun rajattomasti. (Westin & Svensson 2014, 287.)

Tove Janssonin kirjeet kertovat siis vahvasta ihastumisesta ja rakkaudenhuumasta, jota mikään ei pysty pysäyttämään. Nämä tunteet näyttävät heijastuvan *Juhlat maalla* -freskoon suoraan Janssonin kokemusmaailmasta, ja siksi ne on mahdollista mieltää taiteilijan omakuvallisiksi piirteiksi teoksessa. Näitä piirteitä korostavat edelleen Janssonin kirjeistä löytyvät narratiivit, jotka puoltavat teoksen omakuvallisuutta.

#### 4.1.2 Lämmin suhde äidin ja taiteilijan välillä

Tove Janssonin ja hänen äitinsä Signe Hammersten-Janssonin suhdetta on avattu jo aikaisemmin luvussa 3.1.3, jossa *Juhlat maalla* -freskon äiti- ja lapsihahmon tulkittiin kuvastavan Janssonin ja hänen äitinsä lämmintä ja läheistä suhdetta. Karjalaisen (2013, 22) mukaan Tove Jansson oppi piirtämään äitinsä sylissä, ja äidillä oli suuri vaikutus Janssonin elämään ja uraan. Jansson vertasi lapsuuttaan äitinsä kanssa lasikuvun alla elämiseen: ”Asuin, lasikuvun alla, yhdessä Hamin kanssa. Kaikki muut olivat ulkopuolella.” (Caperlan 2002, 231). Tällä vertauksella Jansson on mahdollisesti viitannut sekä turvallisuuden tunteeseen äidin kanssa että ulkopuolisen maailman uhkaan, jolta yhdessä äidin kanssa pystytään pakenemaan. Jansson on kuvannut tätä kuvainnollista yhteisen lasikuvun alla elämistä äitinsä kanssa novellissa *Lumi*, joka osa Janssonin omaelämäkerrallista *Kuvanveistäjän tytär* -teosta (1968). Novelli perustuu todelliseen tapahtumaan, jossa Jansson vietti äitinsä kanssa viikon lumen saartamassa talossa piirtäen. Jansson oli tuolloin kuitenkin jo 30-vuotias. (Ørjasæter 2002, 173.)

Novellissa äiti ja tytär saapuvat vieraaseen taloon, josta tytär ei pidä lainkaan. Äiti puolestaan on iloinen, hän alkaa piirtää eikä kiinnitä huomiota ympäristöönsä, joka lapsen näkökulmasta on vieras, epämääräinen ja vaarallinen. Talon ympärillä lakkaamatta satava lumi tekee ympäristöstä vaarallisen.

Äiti kantoi matkalaukut sisään, kopisti jalkojaan ovimatolla ja jutteli koko ajan, hänestä oli hauskaa että kaikki oli niin toisenlaista. Mutta minä en sanonut mitään, sillä minä en pitänyt siitä vieraasta talosta. Seisoin ikkunassa ja katselin lumen putoamista ja se putosi väärin. Toisella tavalla kuin kaupungissa. [--] Maisemakin oli täällä vaarallinen. (Jansson 1968, 104.)

Lapsesta ”mikään ei ollut niin kuin kotona, tai niin kuin yleensä missään” (Jansson 1968, 107). Ympäristö ja siellä jatkuvasti satava lumi kuvataan uhkaavana, vaarallisena ja jopa surrealistisena: ”Minä kuulin lumen. Se putoili koko ajan, pehmeästi ja uhkaavasti, itsekseen kuiskaten ja kahisten, ja yhdessä nurkassa se oli ryöminyt sisään lattialle. (Jansson 1968, 106.) Ainoastaan lapsi tarkkailee satavaa lunta, eikä hän ei pysty ajattelemaan muuta sen lisäksi: ”Minä menin vinttiin ja kuulin kuinka se tuli, kuinka se imeytyi kiinni ja asettui aloilleen ja kasvoi. Äiti piirsi.” (Jansson 1968, 107.) Äidin piirtäessä vain lapsi tunnistaa lumesta aiheutuvan vaaran:

Menin siihen kauimmaiseen huoneeseen ja aloin vahtia lunta. Minulla oli suuri vastuu, minun täytyi pitää silmällä mitä se teki. Se oli noussut eilisestä. Tuhat tonnia märkää lunta oli valahtanut alas ruutuja pitkin, täytyi kavuta tuolille jos halusi nähdä sen pitkän harmaan maiseman. Sielläkin lumi oli noussut. [--] Minä katselin tätä kaikkea kunnes tiesin että kohta me olisimme hukassa. Tämä lumi oli päättänyt sataa niin kauan että kaikki olisi yhtä ainoata märkää kinosta eikä kukaan muistaisi mitä sen alla oli.

Kaikki puut vajoaisivat maahan, ja talot. Ei missään teitä eikä jalanjälkiä, ei muuta kuin lunta joka sataa ja sataa ja sataa. (Jansson 1968, 107.)

Eräänä aamuna lunta on satanut niin paljon, että se saartaa alleen koko äidin ja lapsen asuttaman talon. Ikkunat peittävä lumi luo taloon vedenalaisen vihreän valon. Lapsi kertoo äidilleen, miten vakavassa tilanteessa he ovat, mutta äiti kääntääkin tilanteen heidän edukseen: ”Itseasiassa, hän sanoi hetken päästä, meillä on tässä talvipesä. Kukaan ei pääse sisään eikä kukaan pääse ulos!” (Jansson 1968, 110.) Lapsikin ymmärtää nyt olevansa äitinsä kanssa täysin kahdestaan, turvassa ulkopuolella olevalta uhkaavalta ja vaaralliselta maailmalta. Lapsi kokee lumen saartaman talon turvapaikaksi, jossa he ovat turvassa kaikilta ulkopuolisilta uhilta:

Minä katsoin häntä tarkkaan ja ymmärsin että olimme pelastuneet. Vihdoinkin meillä oli ehdottoman varma turva. Uhkaavan näköinen lumi oli kätkenyt meidät ainiaaksi lämmön sisään, meidän ei lainkaan tarvinnut välittää siitä mitä ulkona tapahtui. Minut valtasi suunnaton huojennuksen tunne, minä huusin minäarakastansinua, minäarakastansinua  
[--]. (Jansson 1968, 110.)

Talon turvallisuutta korostaa se, että äiti ja lapsi ovat siellä kahdestaan, erossa ulkopuolisen maailman vaarallisuudesta, joka jäi nyt oman onnensa nojaan: ”Vaarallinen maailma sai jäädä oman onnensa nojaan, se oli kuollut, se oli pudonnut avaruuteen. Vain äiti ja minä olimme jäljellä.” (Jansson 1968, 110.) Novellissa äidin ja lapsen turvapaikkana toimiva talo kuvastaa toisaalta myös hyvin Janssonin käyttämää ilmaisua lasikuvun alla elämisestä viitatessaan hänen ja äitinsä suhteeseen. Vain yhdessä muiden ulottumattomissa he ovat täysin turvassa.

*Juhlat maalla* –freskossakin äiti ja lapsi ovat kaksin, he eivät kiinnitä huomiota muihin teoksen henkilöihämiin, eikä kukaan häiritse heidän keskinäistä olemistaan. Novellissa talo muuntuu äidin ja lapsen väliseksi turvapaikaksi ja eräänlaiseksi heidän välisekseen paratiisiksi, jossa ei ole ulkopuolisia vaaroja. Täten Lumi-novellinkin kautta narratiivisesti avautuva Janssonin läheinen ja lämmin suhde äitiinsä muodostuu yhdeksi vahvaksi omakuvalliseksi piirteeksi *Juhlat maalla* –freskossa.

#### **4.1.3 Sodan jäljet ja perinteinen naiskuva**

Vaikka *Juhlat maalla* –freskon on aiemmin tulkittu kuvaavan teemoiltaan pääasiassa nuorta ihastumista ja rakastumista sekä äidin ja lapsen välistä lämmintä suhdetta, kuvastaa yksi teoksen pariskunnista ja kohtauksista varsin erilaista tunnelmaa, jonka pariskunnan alakuloinen ja apaattinen mieshahmo saa teoksessa aikaan. Kyseessä on pariskunta, jonka mies istuu sinertävän kiven päällä ja katsoo surullisen



oloisesti eteensä. Nainen kumartuu kohtauksessa miehen puoleen ja tarjoaa tälle eväskoria samalla varovasti hymyillen. Kun kohtauksen yhdistää Tove Janssonin henkilökohtaiseen tilanteeseen vuonna 1947, ei sillä tunnu olevan suurta yhteyttä Janssonin yhdessä Bandlerin kanssa kokeman suuren rakkauden kanssa. Tämän kohtauksen osalta onkin oleellista tarkastella teosta ja sen valmistumisajankohtaa laajemmassa kontekstissa: Suomi oli vasta selvinnyt Jatkosodasta (1941–1944), joka Karjalaisen (2013, 69) mukaan rikkoi henkisesti monet nuoret miehet jopa parantumattomasti. Jansson oli kokenut tämän ensin lapsuudessaan isänsä kautta. Janssonin isä, Viktor ”Faffan” Jansson, osallistui Suomen sisällissotaan (1918), ja oli Janssonin äidin mukaan saanut sodassa sieluunsa parantumattomia säröjä. (Karjalainen 2013, 15, 69.)

Toisen kerran Jansson koki sodan vaikutukset Jatkosodan aikana, johon hänen silloinen seurustelukumppaninsa Tapio Tapiovaara eli ”Tapsa” osallistui. Jansson toivoi, että sota säästäisi Tapiovaaran ja halusi pitää tämän itsellään, mutta uskoi tämän elämän jäävän sodan vuoksi lyhyeksi. (Karjalainen 2013, 68–69.) Eva Konikoffille osoitetussa kirjeessä elokuussa 1941 Jansson kertoo olleensa valmis kestävään suhteeseen Tapiovaaran kanssa, ja jos tämä selviäisi sodasta, hän yrittäisi myös auttaa tätä unohtamaan sodan kauheet.

Haluan pitää Tapsan, ellei sota vie häntä. Sisimmässäni on herännyt uusi kaipuu johonkin kestävään ja lujaan, johonkin lämpimään mihin voi luottaa, olen kyllästynyt lyhyisiin rakkausjuttuihin ja nopeisiin rakastumisiin. [--] Hän on opettanut minulle ettei elämää saa pelätä. Jos hän tulee takaisin, niin sitten minun (meidän kaikkien täällä kotona) on oltava rohkea ja iloinen ja yritettävä saada hänet unohtamaan ”se mitä ihmisen ei pitäisi nähdä”. (Westin & Svensson 2014, 124–125.)

Freskon apaattisen mieshahmon voidaan nähdä kuvaavan sodasta selviytyneitä mutta henkisesti rikkoutunutta miestä, jota nainen yrittää piristää ja rohkaista roolissa, johon Janssonkin kirjeen perusteella oli valmis ryhtymään. Tapiovaaralla oli kuitenkin muitakin naissuhteita Janssonin lisäksi, jotka Jansson oli valmis sietämään, koska ei halunnut järjestää Tapiovaaralle onnettomia hetkiä sinä lyhyenä aikana, jonka tämä ehkä saisi vielä elää. (Karjalainen 2013, 71, Westin & Svensson 2014, 141). Tärkeintä oli lohduttaa ja antaa anteeksi, minkä Jansson koki naisen tehtäväksi.

Odotin kolmena iltana koska hän oli sanonut rakastavansa minua ja koska päätin etten yrittäisi ymmärtää tuota merkittävää miesten lajia, vaan ainoastaan lohduttaa ja antaa anteeksi, koska se oli vielä merkittävämpi laji, naisten, tehtävä. (Westin & Svensson 2014, 142.)

Freskossakin nainen näyttää ilmentävän tällaista perinteistä naiskuvaa miehen tukena olevana lohduttajana. Kohtauksen ei kuitenkaan voida nähdä täysin kuvaavan Janssonin kokemusmaailmaa, sillä sodan ja suhteen vuoksi taiteilija ymmärsi, ettei halunnut itselleen mitään, mikä liittyisi perinteiseen naisen rooliin silloisessa yhteiskunnassa:

Minulla ei ole varaa, aikaa eikä halua mennä naimisiin! En minä ehdi ihaila ja lohduttaa ja teeskennellä että kaikki on pelkkää teatteria. [--] Näen miten Maalaamiseni käy, jos menen naimisiin. Sillä kaikesta huolimatta minulla on kaikki naisten perityt taipumukset lohduttaa, ihaila, alistua, luopua omasta elämästä. Joko huono maalari tai huono vaimo. Ja jos minusta tulee ”hyvä” vaimo, silloin miehen työ on tärkeämpää kuin minun, minun älyni vähäisempää kuin hänen, silloin synnyttän hänelle lapsia, joita murhataan jossakin tulevassa sodassa! Mutta samalla olisin nähnyt kaiken lävitse ja tiennyt että toimin vastoin kaikkea mihin uskon. (Westin & Svensson 2014, 146.)

Vaikka kohtaaminen eroaa tunnelmaltaan selvästi teoksen muista kohtauksista, sillä on kirjeiden tarjoaminen narratiivien perusteella Janssonin kokemusmaailmaan viittaavia merkityksiä. Silti kohtaaminen edustaa niitä naiseen liitettyjä rooleja, joita Jansson ei itselleen halunnut. Kohtausta ei siis voida täysin mieltää Janssonista omakuvallisesti kertovaksi piirteeksi.

#### **4.1.4 Vihjeet tapahtuvasta muutoksesta**

*Juhlat maalla* -freskossa on piilossa myös muutokseen viittaavaa symboliikkaa. Tapahtuvan muutoksen teemat eivät ole niinkään nähtävissä teoksen kohtauksissa, vaan sen lähes huomaamattomissa freskon perhosissa ja sudenkorennoissa ja niiden kätkemässä symboliikassa. Perhonen on tavallisesti nähty ylösnousun tai henkiin heräämisen symbolina, jossa kotelo merkitsee kuolemaa ja kuoriutunut perhonen uutta elämää (Murray, Murray & Jones 2014, 75). 1600-luvun hollantilaisissa maalauksissa perhonen symboloi usein ihmiselämän muutosta (Murray ym. 2014, 75), ja kokonaisuudessaan perhosen muutosprosessin on nähty symboloivan elämän kiertokulkua – syntymää, kuolemaa ja ylösnousemista (Hall 1974, 54). Sudenkorennoille ei ole löydettävissä samankaltaista vakiintunutta symbolista merkitystä, mutta koska niillä ja perhosilla on melko yhtenevät muutosprosessit, voidaan niidenkin tulkita edustavan teoksessa muutoksen symboliikkaa.

Muutoksen ja henkiin heräämisen teemat onkin mahdollista yhdistää omakuvallisina piirteinä Tove Janssoniin, joka koki Bandlerin ja heidän suhteensa ansiosta muuttuneen ja tulleen vasta omaksi itsekseen (Westin & Svensson 2014, 291). Toisaalta ne voivat kertoa myös muista muutoksista, joita Janssonissa tapahtui suhteen myötä. Nämä narratiivien kautta paljastuvat Janssonissa tapahtuneet

muutokset ovat kuitenkin vahvemmin esillä *Juhlat kaupungissa* -freskoa, ja siksi niitä käsitelläänkin tarkemmin *Juhlat kaupungissa* -freskon narratiivisen analyysin osiossa luvussa 4.2.2.

## 4.2 Juhlat kaupungissa

### 4.2.1 Suhteen muuttuminen – pettymys ja yksinäisyys

*Juhlat maalla* -freskosta poiketen *Juhlat kaupungissa* -freskossa kuvataan järjestettyjä juhlia, jotka huokuvat ylellisyyttä niin teoksessa kuvatun ympäristön kuin juhlijoiden vaatetuksenkin osalta. Tarkastellessa teoksen sisältäviä kohtauksia on kuitenkin huomioitava, että vaikka juhlat kuvataan ylellisinä, niissä on melko synkkä sävy. Huomion kiinnittää erityisesti teoksen etualalla pöydän ääressä yksin istuva nainen, joka ei tunnu olevan lainkaan läsnä juhlissa. Karjalaisen (2013, 113) mukaan pöydän ääressä yksin tupakoiva nainen on Tove Janssonin maalaama kuva itsestään. Hänen poissaolevuuttaan ja eristäytyneisyyttään korostaa naisen asemoitunut muihin teoksen henkilöihahmoin nähden: Jansson kääntää teoksessa selkänsä muille juhlijolle, erityisesti kahdelle teoksen keskiosassa tanssivalle parille. Aivan teoksen keskellä tanssivan parin tummatukkainen nainen vaaleankeltaisessa sinisin kukkakuvioin koristellussa iltapuvussa on Janssonin maalaama kuva rakastetustaan Vivica Bandlerista (Karjalainen 2013, 113). Tämä henkilöiden asettelu teoksessa näyttää kertovan Tove Janssonin ja Vivica Bandlerin suhteen vaiheesta maaliskuussa 1947: tuolloin heidän suhteensa alkoi rakoilla Bandlerin saavuttua takaisin Helsinkiin (Westin & Svensson 2014, 284). Karjalaisen (2013, 110) mukaan Bandler oli löytänyt uuden rakkauden ensin matkoiltaan ja palattuaan myös Suomesta. Jansson avautui kirjeessään Eva Konikoffille tilanteesta ja tunteistaan:

Kun Vi tuli takaisin, oli hänen ensimmäinen raju rakastumisensa ohi, hänellä oli ollut Pariisissa eräs kokemus, joka on nyt ollut välissämme. Se hiipuu vähitellen, se on epäolennainen – mutta se on olemassa. Ensin olin häkeltynyt, pettynyt – se loi kaikelle uudet, pelottavat ja rumat kasvot. (Westin & Svensson 2014, 207.)

Koska Jansson on heijastanut *Juhlat maalla* -freskoon rakastumisen tunteitaan, on mahdollista, että taiteilija on heijastanut ja prosessoinut suhteen muuttumisen herättämiä tunteitaan *Juhlat kaupungissa* -freskoon. Teoksen synkkä ja kylmä värimaailma sekä henkilöihahmojen asettelu näyttävät heijastavan taiteilijan kokemia suhteen muuttumisesta johtuneita pettymyksen ja surun tunteita, joita Jansson on ilmaissut myös kirjeissään. Janssonin kirjeessä Konikoffille käy ilmi, että taiteilijan onnettomuus vaikutti toisen freskon lopputulokseen. Kirjeestä ei kuitenkaan täysin selviä, kumpaa freskoa Jansson tarkoittaa.

Lähetän sinulle valokuvia freskoistani. Ne on maalattu helvetinmoisella vimmallalla mutta luulen että ne ovat hyviä. Etenkin se toinen jonka tein kun en ollut onnellinen. Se missä on puu. (Westin & Svensson 2014, 213.)

Koska kummassakin freskossa on kuvattu puustoa, on tulkittavissa, ettei Jansson ollut ehkä täysin onnellinen kummankaan freskon maalaamisen aikana. *Juhlat maalla* -freskon perhoset ja sudenkorennot voivat näin ollen kuvata myös suhteessa tapahtunutta muutosta, joka rikkoo särkymättömän rakkauden idyllin. Näiden tunteiden käsittely näyttää kuitenkin olevan enemmän läsnä *Juhlat kaupungissa* -freskossa. Freskojen lisäksi Jansson käsitteli kokemuksiaan ja tunteitaan myös kirjoittamalla runoja Bandlerille, joista Eva Konikoffin kirjeeseen jäljennetty runo "Al fresco" (Westin 2007a, 200) maalaa sanoin niin *Juhlat kaupungissa* -freskoa kuin siihen kuvattuja surun ja pettymyksen sekä yksinäisyyden ja onnettomuudenkin tunteita:

*Ken tanssii hymy huulillaan  
keltaiset ruusut helmassaan?  
Rakkaani hymy huulillaan  
vähäisen hymyn vain minä saan.*

*On pukunsa maalattu kauniiksi niin  
kuin onnemme aika mennyt.  
Vaan taustan varjot tummentuu  
ja mustaksi maalaan sen nyt.*

*Voi loistaa päivä kirkaammin  
kun yö on väistynyt pois.  
Olen kiitollinen että yönkin koin  
että molemmat saada voin.*

Sekä Al fresco -runo että *Juhlat kaupungissa* -fresko kertovat taiteilijan kokemasta pettymyksestä suhteessa ja siitä johtuneesta yksinäisyydestä. Janssonin rakkaus Bandleria kohtaan ei kuitenkaan ollut sammunut, ja suhde oli jollakin tavalla elossa koko freskojen työprosessin ajan, sillä Jansson päätti suhteen kirjeellä vasta kesäkuun lopulla vuonna 1947, kun freskot olivat jo valmistuneet.

Eilen sain päähäni etten rakasta sinua enää ja kävelin Huvilakatua pitkin nähdäkseni oliko se totta. Valitettavasti ei ollut. Ehdotan että päätämme seurustelumme, tällä kertaa lopullisesti. On surullista myöntää tappio niin suuren työn jälkeen, mutta sille ei voi mitään. [--] Asia on niin, etten jaksakaan enää olla onneton ja taistella sinusta ilolla jota minulla ei ole. (Westin & Svensson 2014, 304.)

Runon ja kirjeiden tarjoamat narratiivit osoittavat, että Jansson on suhteen muuttumisen vuoksi ollut pettynyt ja onneton, ja näin ollen taiteilijan kokemat suhteen muuttumisesta johtuneet kielteiset tunteet heijastuvat omakuvallisina piirteinä *Juhlat kaupungissa* -freskoon. Vaikka suhteella ei ollutkaan

tulevaisuutta, sai se Janssonissa aikaan monia muutoksia. Näitä muutoksia käsitellään narratiivien muodossa seuraavassa luvussa.

#### **4.2.2 Rive Gauche – muutos seksuaalisuudessa, itsessä ja taiteessa**

Luvuissa 3.2.2 ja 3.2.3 osoitettiin *Juhlat kaupungissa* -freskon oikeassa laidassa sijaitsevan kahden nuoren naisen edustavan Venuksen ja yhden Sulottaren personifikaatioita sekä taiteilijan teokseen piilottamaa rakkaudenosoitusta Vivica Bandlerille. Koska Tove Jansson kääntää teoksessa selkensä Bandlerin lisäksi myös toiselle tanssiparille, voidaan taiteilijan tulkita kääntävän selkensä myös heteronormatiivisuudelle. Taiteilija valitsee siis lesbouden, jota Jansson Karjalaisen (2013, 110) mukaan kutsui *Rive Gaucheksi* Pariisin Seinen vasemman rannan mukaan. Aiemmin Venukseksi ja Sulottareksi tulkitut teoksen kaksi nuorta naista on siis mahdollista nähdä edustavan symbolisesti myös Rive Gauchea eli naisten välistä rakkautta. Näin ollen teos on tulkittavissa myös eräänlaiseksi hiljaiseksi julistukseksi taiteilijan muuttuneesta seksuaalisesta suuntautumisesta, jota uskollisuutta symboloiva koira (esim. Hall 1974, 105) naisten jalkojen juuressa vahvistaa tulkinnallisesti. Koiran voidaan nähdä symboloivan myös Janssonin uskollisuutta hänen ja Bandlerin suhdetta kohtaan, joka symbolisesti on vielä piilossa *Juhlat maalla* -freskossa.

Rive Gauchen lisäksi teoksen kahden nuoren naisen voidaan ajatella kuvastavan myös Janssonia ja Bandleria heidän suhteensa kukoistuksen vaiheessa. Tove Janssonin kirjoittamien kirjeiden perusteella erityisesti teoksen punatukkaisen naisen voidaan katsoa edustavan kaikkia niitä myönteisiä muutoksia, joita Vivica Bandler ja heidän suhteensa sai Janssonissa aikaan. Keväällä 1947 kirjoitetussa kirjeessään Bandlerille taiteilija kuvailee, kuinka oli muuttunut ihmisenä Bandlerin ansiosta:

Olen koko ikäni unelmoinut, suunnitellut, odottanut ja toivonut erinäisiä asioita, mutta harvoin kyennyt iloitsemaan niistä mikäli olen sitten saanut ne. Iloitseminen hetkestä taitaa olla yksi lahjoistasi minulle. Ja se että olen tullut rohkeammaksi. (Westin & Svensson 2014, 302.)

Janssonin kuvailema hetkestä iloitseminen ja rohkeammaksi tuleminen näyttävät ilmentyvän freskon punatukkaisessa naisessa; hän heittäytyy rohkeasti ja vapautuneesti kyyhkyä kohti hetkessä eläen ja siitä iloiten, ja siksi tämä naishahmo eroaa merkittävästi teoksen muista henkilöihahmoista. Näiden muutosten lisäksi Jansson myöntää kirjeessä, että Bandlerilla ja suhteella oli myönteisiä vaikutuksia myös valmistuvaan freskoon:

Vivica, et saa unohtaa että elämäni on muuttunut paljon rikkaammaksi ja kiihkeämmäksi sen jälkeen kun astuit elämäni. [--] Minä tiedän eläväni juuri nyt vahvemmin kuin koskaan ja ehkä tämä viimeisin freskoni on parasta mitä olen tehnyt, niin raskas kuin se olikin – tai ehkä juuri siksi? (Westin & Svensson 2014, 303.)

Kirjeen perusteella on tulkittavissa, että *Juhlat kaupungissa* -freskon maalaaminen oli Janssonille vaikeaa juuri suhteen muuttumisen vuoksi, mutta ehkä juuri siitä syystä taiteilija oli tyytyväinen lopputulokseen ja piti sitä mahdollisesti parhaimpana työnään. Kirjeessään Jansson näki muutoksen vaikuttavan myös hänen tuleviin töihinsä, ja tämän taiteilija koki myös Bandlerin ansioksi.

Tiedän että maalaamiseni on kokonaan muuttumassa juuri nyt, siitä tulee vahvempaa ja elävämpää, ja siitä saan kiittää sinua. [--] Siksi et saa olla suruissasi freskojen vuoksi, rakkaani. Ne molemmat olet sinä – eikä ole lainkaan varmaa, että paras mitä olet antanut minulle on siinä ensimmäisessä. (Westin & Svensson 2014, 303.)

Yllä olevan lainauksen viimeinen virke kertoo Janssonin olleen kiitollinen suhteesta ja sen myötä tapahtuneista muutoksista. Näin ollen teoksen punatukkaisen naisen voidaan tulkita edustavan rakkaudenosoituksen ja taiteilijassa tapahtuneiden myönteisten muutosten lisäksi myös taiteilijan tuntemaa kiitollisuutta suhteesta, vaikka sillä ei ollutkaan tulevaisuutta. Kiitollisuus niin suhteen hyvistä kuin huonoistakin puolista on narratiivina edustettuna myös *Al fresco* -runon (ks. 26) viimeisessä säkeistössä.

Tarkastellessa kirjeiden ja *Al fresco* -runon tarjoamia narratiiveja teoksen kahdelle nuorelle naishahmolle ja erityisesti freskon punatukkaiselle naiselle on ikonologisessa analyysissä tehdyn tulkinnan lisäksi löydettävissä laajempia omakuvallisia merkityksiä. Seuraavassa luvussa tarkastellaan, mitä omakuvallisia piirteitä teoksen muista henkilöahmoista ja asetelmista voidaan vielä löytää yhdessä narratiivien kanssa.

#### **4.2.3 Taiteilijan välinpitämättömyys tuomitsevasta yhteiskunnasta**

Teoksen yhtenä vahvana teemana voidaan pitää tuomitsevuutta, jota erityisesti *Juhlat kaupungissa* -freskon vanha mieshahmo näyttää edustavan. Kuten luvussa 3.1.3 on todettu, homoseksuaalisuus oli rikos vuoteen 1971 ja sairaus vuoteen 1981 saakka, joten teoksen valmistumisajankohtana vuonna 1947 yhteiskunta on vahvasti tuominnut homoseksuaalisuuden. Freskon vanha mieshahmo edustaneekin teoksessa ajalle tyypillistä konservatiivisuutta ja tuomitsevaa suhtautumista homoseksuaalisuutta kohtaan. Tätä tulkintaa korostaa myös se, että mies suuntaa tuomitsevan, tarkkailevan ja arvostelevan

katseensa kohti teoksen oikeassa laidassa olevaa nuorta naisparia, jonka on aiemmin tulkittu edustavan *Rive Gauche*. Vanhan miehen edustamasta konservatiivisemmasta arvomaailmasta kertoo myös hänen lähellä sijaitseva suuri ja raskas verho, kun taas vapaasti liihottava kevyt verho teoksen oikeassa laidassa kuvastaa vapaampaa arvomaailmaa, jota kaksi nuorta naista edustavat. Vanhan miehen lähellä sijaitsevassa suuren verhon nyörissä roikkuva avain on tavallisesti nähty Pietarin attribuuttina (esim. Hall 1974, 184), mutta tässä teoksessa sen voidaan katsoa kuvastavan valtaa, joka yhteiskunnalla on suhteessa seksuaaliseen vähemmistöön.

Karjalaisen (2013, 109) mukaan homoseksuaalit joutuivat tuolloin panettelun ja juoruilun kohteiksi ja heitä pyrittiin leimaamaan negatiivisesti myös työelämässä. Teokseen kuvatun tanssiparin voidaan katsoa edustavan kyseistä juoruilevaa ja panettelevaa yhteisöä, sillä parin mies ja nainen kohdistavat salamyhkäiset ja tirkistelevät kasteensa teoksessa tanssivaan Vivica Bandleriin ja pöydän ääressä istuvaan Tove Janssoniin kuin tietäen heidän suhteestaan. Tuolloin Janssonin ja Bandlerin täytyi olla varovaisia, mitä Bandler erityisesti painotti (Karjalainen 2013, 109). Homoseksuaalisuuden vuoksi oli vielä muutama vuosi aikaisemmin joutunut kaasukammioon, ja Bandler pelkäsi juutalaisena olleensa yhä Gestapon listoilla, ja että hänen puhelujaan kuunneltaisiin. (Karjalainen 2013, 109). Myös freskossa vanhan miehen luona tuolilla istuva nainen kääntää selkensä Janssonille kuin tuomiten ja torjuen tämän. Teoksessa Jansson ei kuitenkaan kiinnitä huomiota niin vanhaan mieheen, tuolilla istuvaan naiseen kuin tirkistelevään tanssipariinkaan osoittaen näin ollen välinpitämättömyyttä muiden mielipiteitä kohtaan. Kirjeessään Eva Konikoffille Jansson kertookin, että vaikka tilanne oli vaikea, hän ei lainkaan välittänyt muiden mielipiteistä.

Tulevaisuutemme saattaa muodostua hyvin vaikeaksi. Muut eivät pysty ymmärtämään – he eivät ole kokeneet. Panettelu on jo alkanut. Mutta minä en välitä. Voin menettää jopa Atoksen. (Westin & Svensson 2014, 204.)

Tove Janssonin välinpitämättömyys tuomitsevaa yhteiskuntaa kohtaan on näin ollen omakuvallisesti edustettuna *Juhlat kaupungissa* -freskon henkilöihahmoissa ja heidän sijainneissaan. Tälle omakuvalliselle piirteelle löytyy heijastuspintaa myös Janssonin omista ajatuksista, jotka paljastuvat hänen kirjoittamastaan kirjeestä Eva Konikoffille.

#### 4.2.4 Taiteilijan vaikea isäsuhde

Teoksen vanhan mieshahmon voidaan toisaalta tulkita kuvastavan tuomitsevan yhteiskunnan allegorian lisäksi myös taiteilijan suhdetta omaan isäänsä Viktor Janssoniin. Jansson kääntää selkensä teoksessa miehelle, jonka olemus, harmaat hiukset ja silmälle asetettu monokkeli viestivät miehen konservatiivisesta arvomaailmasta, jota Viktor Janssonkin edusti; hänen oli esimerkiksi vaikea hyväksyä tyttärensä miesystäviä ja vapaita suhteita, joita ei muutenkaan laajalti suvaittu (Karjalainen 2013, 17). Janssonin miesystävistä Tapio Tapiovaara ja Atos Wirtanen edustivat aatteiltaan vasemmistolaisuutta, jota saksalaismyönteinen Viktor Jansson oli jyrkästi vastaan. Viktor Jansson oli myös vahvasti juutalaisvastainen, mikä loukkasi Tove Janssonia, sillä monet hänet ystävästään olivat juutalaisia. (Karjalainen 2013, 16–17). Jansson kirjoitti ystävälleen Konikoffille elokuussa 1941, että hän joutui kätkemään muun muassa Tapio Tapiovaaran rintamalta lähettämiä kirjeitä, ettei hänen isänsä näkisi niitä.

Hän kirjoittaa minulle melkein joka päivä (elleivät taistelut estä) ihastuttavia, rohkeita ja helliä kirjeitä. Ham lähettää ne minulle ateljeesta niin ettei Faffan näe niitä. Se on ikävää, mutta nykyään minun on kätkevä häneltä kaikki mikä liittyy yksityiselämäni ja ystäviini. Meillä ei ole mitään sanottavaa toisillemme. (Westin & Svensson 2014, 124.)

Ristiriitoja isän ja tyttären välille aiheuttivat myös eriävät mielipiteet yhteiskunnallisista ja poliittisista asioista. Isä ja tytär eivät pystyneet ymmärtämään toistensa arvomaailmoja, sillä heidän mielipiteensä olivat kaukana toisistaan. Viktor Janssonin oli esimerkiksi vaikea hyväksyä tyttärensä *Garmiin*<sup>3</sup> piirtämiä kuvia, joissa Jansson otti voimakkaasti kantaa Hitleriä ja Saksaa vastaan. Isän ja tyttären välillä oli monia ristiriitoja, mutta heidän välinsä eivät koskaan katkenneet. (Karjalainen 2013, 15–17.)

Karjalaisen mukaan (2013, 15) Viktor Jansson oli aikansa tyyppinen patriootti, joka oli jäänyt henkisesti kiinni sotaan. Ennen sotaan Viktor Jansson oli ollut valoisa, leikkisä ja hauska mies, joka sodan kokemusten myötä muuttui ankaraksi, katkeroituneeksi ja jyrkäksi. Miehen oli vaikeaa ilmaista tunteitaan ja hän hymyili vain harvoin. Viktor Jansson jäi etäiseksi perheessään, jonka ytimen muodostivat äiti Signe Hammersten-Jansson ja perheen lapset. (Karjalainen 2013, 15.) Teoksessakin vanha mieshahmo vaikuttaa jyrkältä, ankaralta ja etäiseltä, jotka voivat piirteinä viitata Viktor Janssoniin. Isän ja tyttären etäisyyttä korostaa myös heidän asemointinsa teoksessa. Teoksen voidaan täten katsoa kertovan omakuvallisesti myös taiteilijan ja hänen isänsä välisestä vaikeasta suhteesta.

---

<sup>3</sup> Ruotsinkielinen poliittinen pilalehti, jonka kuvittajana Tove Jansson toimi lähes 15 vuoden ajan (Westin 2007a, 96, 98–99).



#### 4.2.5 Muumipeikko freskoissa – taiteilijan alter ego ja signeeraus

Kuten ensimmäisessä luvussa on kerrottu, omakuvilla voidaan nähdä olevan yhden signeerauksen sijaan kaksi signeerausta. Tove Janssonin *Juhlat kaupungissa* -freskossa voidaan kuitenkin katsoa olevan jopa kolme signeerausta, sillä freskoon maalattu Muumipeikko voidaan mieltää eräänlaiseksi signeerauksen muodoksi. Täten myös *Juhlat maalla* -freskossa on kaksi Tove Janssonin signeerausta, vaikka taiteilijan varsinaista omakuvaa ei freskossa olekaan.

Muumihahmon käyttäminen signeerauksena oli Tove Janssonille tyypillistä erityisesti hänen kuvitustöissään Garmissa, jossa ensimmäinen muumihahmo julkaistiin vuonna 1943 Niisku-nimisenä hahmona (Westin 2007a, 99–100). Niiskusta tuli 1940-luvulla osa Garmin ja Janssonin profiilia, ja ensimmäisen muumikirjan julkaisemisen jälkeen hahmo oli jatkuvasti Garmin kuvissa. Hahmosta tuli Janssonin signeeraus ja kuvien tunnusmerkki, joka ilmestyi myös taiteilijan maalauksiin. (Westin 2007a, 99–100). Garmin kuvitusten lisäksi Jansson piirsi muumihahmon usein myös kirjeidensä signeerauksen yhteyteen. Jansson on myös maalannut Muumipeikon moniin monumentaalimaalauksiin. (Karjalainen 2013, 156). Näin ollen *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskoissa olevat pienet muumit ovat jatkoa Janssonin muumisigneerauksen käytölle. Freskoissa olevat muumit muistuttavatkin Garmin kuvituksissa olleita varhaisia muumihahmoja, joiden kuonot olivat vielä kapeat.

Vaikka muumihahmot esiintyvätkin Janssonin teoksissa signeerauksina, on niillä myös teosten omakuvallisuutta vahvistavaa merkitystä. Tove Jansson on myöntänyt Muumipeikon alter egokseen (Karjalainen 2013, 156), mikä korostaa freskoissa olevien muumien omakuvallista merkitystä. Muumipeikkojen voidaan signeerauksen ja taiteilijan alter egon lisäksi katsoa symboloivan myös Janssonin alkanutta identiteettiä muumikirjailijana. Tove Janssonin ensimmäiset muumikirjat *Muumit ja suuri tuhotulva* ja *Muumipeikko ja pyrstötähti* julkaistiin vuosina 1945 ja 1946 (Westin 2007a, 146–147, 175). Muumien ja Janssonin kansainvälinen suosio alkoi kuitenkin 1950-luvulla Moomin-sarjakuvan myötä, jota vuoteen 1956 mennessä julkaistiin jo 20 maassa (Westin 2007a, 248). Täten *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskojen Muumipeikot edustavat omakuvallisuuden näkökulmasta enemmän Janssonia henkilökohtaisesti ja aikaa, jolloin muumien suuri suosio ei ollut vielä alkanut, eivätkä muumit siten vielä määrittäneet Janssonin taiteilijanuraa.

## PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkimuksessa pyrittiin selvittämään, mitä omakuvallisia piirteitä Tove Janssonin *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskoista voidaan löytää, ja mitä eri omakuvallisuuteen viittaavia narratiiveja freskot sisältävät. Freskoja käsiteltiin eräänlaisina taiteilijaomakuvina, ja ne yhdistettiin varhaisimpiin omakuviin, joissa taiteilija on sijoittanut itsensä osaksi uskonnollista aihetta kuvaavan teoksen tapahtumiin. Uskonnollisen aiheen sijaan Tove Janssonin katsottiin sijoittaneen itsensä eräänlaiseen mielikuvitusmaisemaan. Kumpaakin freskoa analysoitiin itsenäisesti käyttämällä Panofskyn kolmiportaista ikonologista mallia ja narratiivista analyysimenetelmää. Menetelmien avulla pyrittiin vastaamaan tutkimuskysymyksiin, ja tutkimushypoteesina olikin, että Jansson on heijastanut freskoihin omia tunteitaan ja kokemusmaailmaansa, jotka muodostuvat teosten omakuvallisiksi piirteiksi.

Käyttämällä ikonologista ja narratiivista analyysimenetelmää teoksista saatiin selville laajasti taiteilijaan viittaavia omakuvallisia piirteitä. Ikonologisen analyysin ensimmäisen vaiheen kautta päästiin käsiksi freskojen sisältämiin kohtauksiin, jotka tarjosivat tässä tutkimuksessa merkittävimmän väylän omakuvallisten piirteiden löytämiseksi. Esi-ikonografisen kuvailun ja sen avulla havaittujen kohtausten kautta saatiin selville, että *Juhlat maalla* -fresko on mahdollista yhdistää kristilliseen Paratiisi-aiheen perinteeseen, johon voitiin omakuvallisesti yhdistää Janssonin näkemykseen hänen ja Vivica Bandlerin välisen suhteen luonnollisuudesta sekä taiteilijan ja hänen äitinsä väliseen lämpimään suhteeseen. *Juhlat kaupungissa* -freskon ikonologisen analyysin myötä freskon kaksi naishahmoa yhdistettiin antiikin ja renessanssin perinteeseen ja tarkemmin Venuksen ja Sulottaren personifikaatioihin, joiden tutkittiin kuvaavan omakuvallisten piirteiden sijaan vahvemmin taiteilijan piilotettua rakkaudenosoitusta Bandlerille. Tämä poikkeaa esimerkiksi Karjalaisen näkemyksistä, joiden mukaan Vivica Bandlerin kuvan maalaamista freskoon on pidetty Janssonin rakkaudenosoituksena, ja tässä tutkimuksessa Venuksen ja Sulottaren personifikaatioihin liitetty rakkaudenosoitus näyttäytyy uutena tulkintana aikaisempiin verrattuna.

Omakuvallisia piirteitä olisi tässä tutkimuksessa mahdollisesti saatu riittävästi selville käyttämällä ainoastaan ikonologista analyysimenetelmää. Narratiivisen analyysin myötä oli kuitenkin mahdollista löytää teoksista laajemmin Tove Janssoniin ja hänen kokemusmaailmaansa viittaavia omakuvallisia piirteitä. Narratiivisessa analyysissa hyödynnettiin myös teosten kohtauksia, jotka havaittiin teosten ikonologisen analyysin myötä. Kohtaukset yhdistettiin Janssonin kirjoittamiin kirjeisiin ja muihin

kirjallisiin lähteisiin. *Juhlat maalla* -freskosta löydettiin narratiivisen analyysin myötä taiteilijan ihastumiseen ja rakastumiseen liittyviä narratiiveja. Myös taiteilijan lämpimään äitisuhteeseen teoksen omakuvallisena piirteenä saatiin myös vahvistusta. Teoksen katsottiin heijastavan osaltaan myös sota-aikaa ja perinteistä naiskuvaa, johon taiteilija ei halunnut kirjeiden perusteella asettua. Omakuvallisena piirteenä tämä näyttäytyi kuitenkin varsin erilaisena teoksen muuhun sisältöön nähden, eikä sitä mielletty täysin omakuvalliseksi piirteeksi, vaikka se heijastaakin Tove Janssonin kokemusmaailmaa. Teoksen perhosten ja sudenkorentojen katsottiin viestivän muutosta, jonka suhde Bandleriin sai taiteilijassa aikaan. Narratiivisen analyysin myötä saatiin selville, että Janssonin kokemat muutokset itsessään, hänen taiteessaan ja seksuaalisuudessaan ovat osana *Juhlat kaupungissa* -freskon kohtauksia, jotka heijastavat selvästi taiteilijan kokemusmaailmaa ja ovat täten luokiteltavissa teoksen omakuvallisiksi piirteiksi. Myös taiteilijan ja Bandlerin välisen suhteen muuttumisesta johtunut pettymys on omakuvallisesti teoksessa läsnä. Teoksen vanhan mieshahmon katsottiin edustavan tuomitsevan yhteiskunnan ja taiteilijan siihen suhtautumisen lisäksi myös Tove Janssonia ja erityisesti tyttären ja isän vaikeaa suhdetta.

Vaikka tutkimuksen tavoitteena oli nostaa esiin Tove Janssonin kuvataidetta ajalta, jolloin muumit eivät vielä määrittäneet taiteilijaa niin voimakkaasti, muodostuivat freskoihin maalatut Muumipeikot yhdeksi vahvaksi omakuvalliseksi piirteeksi. Näin ollen tämän tutkimuksen kohdalla muumien erottaminen tai sivuuttaminen Tove Janssonista osoittautui mahdottomaksi. Muumit olivat olemassa osana Janssonin identiteettiä jo ennen niiden suurta suosiota, ja siksi freskojen muumihahmot tulkittiin Janssonin signeeraukseksi ja henkilökohtaiseksi alter egoksi.

Tove Janssonin näkemys jokaisesta maalauksesta omakuvana tarjosi mielenkiintoisen näkökulman tälle tutkimukselle. Freskoista löytyneiden lukuisten omakuvallisten piirteiden vuoksi teokset voidaan mieltää eräänlaisiksi taiteilijaomakuviksi. Tutkimustulokset osoittavat kuitenkin, ettei teoksia voida mieltää ainoastaan Tove Janssonin omakuviksi, vaan taiteilijan rakkaudenosoitus ja suhde Vivica Bandleriin on yhtäläillä osa teoksia niiden sisällössä ja niiden taustalla olevassa tarinassa. Vaikka Jansson onkin painottanut taiteilijan maalaavan itselleen ja jokaisen teoksen olevan omakuva, on *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskot selvästi osoitettu Bandlerille ja heidän suhteelleen, ja luvussa 4.2.2 Janssonin kirjeestä poimittu lainaus ”Ne molemmat olet sinä” (Westin & Svensson 2014, 303) osoittaaakin freskojen

kuvaavan myös Bandleria. Freskot ovatkin täten poikkeus Janssonin omasta näkemyksestä, jonka mukaan taiteilija maalaa vain itselleen (Westin & Svensson 2014, 192–193).

Tulevaisuudessa tämän tutkimuksen aihetta olisi mielenkiintoista käsitellä myös monitieteisesti ottamalla lisäaineistoksi Tove Janssonin *Taikurin hatun* (1948), sillä Jansson aloitti teoksen kirjoittamisen hänen ja Bandlerin suhteen ja freskojen valmistumisen aikana. Koska Jansson on löytänyt niin kuvataiteellisten kuin kirjallistenkin teostensa aiheet itsestään ja kokemuksistaan, on mahdollista, että samat kokemukset ja omakuvalliset piirteet, jotka taiteilija on heijastanut *Juhlat maalla* ja *Juhlat kaupungissa* -freskoihin, ovat löydettävissä myös *Taikurin hattu* -teoksesta. Tämä tarjoaisi mielenkiintoisen tutkimuskohteen, jossa Tove Janssonin kaksi taiteentuottamisen päämuotoa yhdistyisivät.

# LÄHTEET

## Painetut lähteet:

- Bernard, Hilkka. (2008) *Kuvan ja sanan dialogi Tove Janssonin muumikirjoissa*. Pro gradu -tutkielma. Turun yliopisto, saksan kielen kääntäminen ja tulkkaus.
- Caperlan, Bo. (2004) ”Hedelmällinen epävarmuus.” Teoksessa *Toven matkassa – Muistoja Tove Janssonista*. (toim. Helen Svensson.) Suom. Outi Menna. WSOY: Helsinki. Ruotsinkielinen alkuteos *Resa med Tove – En minnesbok om Tove Jansson*.
- Happonen, Sirke. (2007) *Viljonkka ikkunassa: Tove Janssonin muumiteosten kuva, sana ja liike*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. WSOY: Helsinki.
- Jansson, Tove. (1968) *Kuvanveistäjän tytär*. Suom. Kristiina Kivivuori. WSOY: Helsinki. 9. painos. Ruotsinkielinen alkuteos *Bildhuggarens dotter*.
- Karjalainen, Tuula. (2013) *Tove Jansson – tee työtä ja rakasta*. Tammi: Helsinki.
- Kruskopf, Erik. (2002) ”Elämän tanssi ja maanpäällinen paratiisi.” Teoksessa *Toven matkassa – Muistoja Tove Janssonista*. (toim. Helen Svensson.) Suom. Outi Menna. WSOY: Helsinki. Ruotsinkielinen alkuteos *Resa med Tove – En minnesbok om Tove Jansson*.
- Kuusamo, Altti. (2010) ”Omakuva ja autokommunikaation ulottuvuudet. Merkityksen muodostumisen itseviittaavat elementit omakuvan lajissa”. Teoksessa *Kuinka tehdä taidehistoriaa?* (toim. Minna Ijäs, Altti Kuusamo & Riikka Niemelä). Utukirjat: Turun yliopisto.
- Mahlamäki, Hanna. (2015) ”Tove Janssonin taiteelle pysyvä galleria uuteen Helsingin Taidemuseoon.” *Helsingin Sanomat*. 12.8.2015. Saatavilla: <http://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002844390.html> (Viitattu 15.5.2017.)
- Ockenström, Lauri. (2012) ”Erwin Panofskyn ikonologia ja sen perintö.” Teoksessa *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia*. (toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen.) Kampus kustannus: Jyväskylä.
- Rahunen, Suvi. (2007) *Om översättning av kulturbundna element från svenska till finska och franska i två mumimböcker av Tove Jansson*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston kielten laitos. Jyväskylä.
- Vuojala, Petri. (1997) *Pathosformel – Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Gummerus.
- West, Shearer. (2004) *Portraiture*. Oxford University Press: New York.
- Westin, Boel. (2007a) *Tove Jansson – Sanat, kuvat, elämä*. Suom. Jaana Nikula. Schildts: Tukholma. Ruotsinkielinen alkuteos *Tove Jansson – Ord, bild, liv*.
- Westin, Boel. (2007b) ”Painters reflection: The Self-Representational Art of Tove Jansson.” Teoksessa *Tove Jansson rediscovered*. (toim. Kate McLoughlin & Malin Lidström Brock) Cambridge Scholars Publishing: Newcastle.
- Westin, Boel & Svensson, Helen. (toim.) (2014) *Kirjeitä Tove Janssonilta*. Suom. Jaana Nikula & Tuula Kojo. Schildts & Söderströms: Helsinki. Ruotsinkielinen alkuteos *Brev från Tove Jansson*.
- Ørjasæter, Tordis. (2002) ”Kultaisessa vasikassa on totta kaikki muu paitsi vasikka.” Teoksessa *Toven matkassa – Muistoja Tove Janssonista*. (toim. Helen Svensson.) Suom. Outi Menna. WSOY: Helsinki. Ruotsinkielinen alkuteos *Resa med Tove – En minnesbok om Tove Jansson*.

## Sanakirjalähteet:

- Castrén, Paavo & Pietilä-Castrén, Leena. (2000) ”Venus.” Teoksessa *Antiikin käsikirja*. Otava: Helsinki.
- Earls, Irene. (1987) ”Birth of Venus.” Teoksessa *Renaissance Art: A Topical Dictionary*. Greenwood Press: Westport, Connecticut.
- ”Three Graces.” Teoksessa *Renaissance Art: A Topical Dictionary*. Greenwood Press: Westport, Connecticut.
- ”Venus.” Teoksessa *Renaissance Art: A Topical Dictionary*. Greenwood Press: Westport, Connecticut.
- Hall, James. (1974) ”Butterfly.” Teoksessa *Dictionary of Subjects and Symbols in art*. (toim. John Murray.) Fakenham and Reading: London.
- ”Dog.” Teoksessa *Dictionary of Subjects and Symbols in art*. (toim. John Murray.) Fakenham and Reading: London.
- ”Key.” Teoksessa *Dictionary of Subjects and Symbols in art*. (toim. John Murray.) Fakenham and Reading: London.
- Leeming, David. (2006) ”Garden of Eden.” Teoksessa *The Oxford Companion to World Mythology*. Oxford University Press. Oxford Reference. Saatavilla:  
<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780195156690.001.0001/acref-9780195156690-e-592?rskey=zbdg69&result=1> (Viitattu 15.5.2017.)
- Murray, Peter, Murray, Linda & Devonshire Jones, Tom. (2004) ”Eden, Garden of.” Teoksessa *Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*. Oxford University Press: Oxford.
- ”butterfly.” Teoksessa *Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*. Oxford University Press: Oxford.
- ”Paradise.” Teoksessa *Oxford Dictionary of Christian Art & Architecture*. Oxford University Press: Oxford.
- ODE = *Oxford Dictionary of English* (2015) ”Self-portrait.” (toim. Angus Stevenson) Oxford University Press. 3. painos. Oxford Reference. Saatavilla:  
[http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m\\_en\\_gbo752230?rskey=TLAoD4&result=5](http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780199571123.001.0001/m_en_gbo752230?rskey=TLAoD4&result=5) (Viitattu 15.5.2017.)
- OWE = *Oxford World Encyclopedia* (2014) ”quattrocento.” Oxford Reference. Saatavilla:  
<http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780199546091.001.0001/acref-9780199546091-e-9577?rskey=MONONT&result=7> (Viitattu 15.5.2017.)
- van Os, H. W. (1968) ”Apfel.” Teoksessa *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*. Band 1. Hrsg von Engelbert Kirschbaum. Herder: Freiburg im Breisgau.

## Kuvalähteet:

Kuva 1 ja Kuva 2 saatavilla: <https://www.hamhelsinki.fi/exhibition/tove-jansson/> (Viitattu 15.5.2017.)