

**”Kaikki tämä on ollut eikä tule koskaan enää.
Sitä on vaikea ajatella.”**

Omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi ja moniaikaisuus
kuvataiteilija Elga Sesemannin tuotannossa

Rosa Huupponen
Taidehistorian maisterintutkielma
Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta
Jyväskylän yliopisto
Kevät 2021

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta	Laitos Musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Rosa Huupponen	
Työn nimi ”Kaikki tämä on ollut eikä tule koskaan enää. Sitä on vaikea ajatella.”: Omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi ja moniaikaisuus kuvataiteilija Elga Sesemannin tuotannossa	
Oppiaine Taidehistoria	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Kesäkuu 2021	Sivumäärä 85
Tiivistelmä <p>Maisterintutkielmassani tarkastelen kuvataiteilija Elga Sesemannin tuotantoa omaelämäkerrallisuuden, eksistentialismin ja moniaikaisuuden näkökulmista. Elga Sesemann on pitkään ollut oman viiteryhmänsä marginaalissa ja jäänyt melko tuntemattomaksi taiteilijaksi. Sesemannia on tutkittu varsin vähän, eikä hänen tuotantonsa koko potentiaalia ole vielä hyödynnetty tutkimuksen kentällä suuremmin.</p> <p>Tutkimuksen tavoitteena on tarkastella Elga Sesemannin tuotantoa aiempaa laajemmin ja siten muodostaa tuoreita näkökulmia Sesemannista ja hänen tuotannostaan. Tutkimusaineisto on rajattu Sesemannin 1940-luvun omakuviin (13 kpl) sekä kattavasti 1960–1990-lukujen tuotannon teoksiin (60 kpl). Teosten lopullista rajausta on ohjannut paitsi laadullisen tutkimuksen toteuttamisen periaatteet myös tutkimukseen valikoituneet näkökulmat, jotka yhdessä muodostavat myös tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen. Visuaalisen aineiston ohella tutkimuksen keskeisenä aineistona on myös Sesemannin muistelmaromaani <i>Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaisemaa</i> (1959), jossa taiteilija on palannut käsittelemään lapsuutensa aiheita ja aikaa Viipurissa ennen sieltä pakenemista talvisodan syttymisen vuoksi. Muistelmaromaanin sisällöt ovat osaltaan ohjanneet myös visuaalisen aineiston rajauksessa. Aineiston analyysissa hyödynnän lähilukua sekä visuaalista ja narratiivista analyysia. Tutkimuskysymykset ovat: 1. Mitkä aiheet ja teemat ovat tunnusomaisia Elga Sesemannin taiteelle? Millaista on teemojen suhde menneeseen ja nykyisyyteen? 2. Mitkä lapsuuden ajatukset, kokemukset ja tunteet nousevat esiin Sesemannin muistelmaromaanissa? 3. Miten omaelämäkerrallisuus, eksistentialistinen pohdinta ja moniaikaisuus ilmenevät Sesemannin tuotannossa? 4. Millaisia johtopäätöksiä Sesemannin kokemus- ja tunnemaailmasta sekä hänen maailmankatsomuksestaan voidaan tuotannon pohjalta tehdä?</p> <p>Omakuvien analyysissa keskiöön nousee Sesemannin itsetutkiskelu, tunneilmaisu ja -kontrolli sekä tarve tulla nähdyksi. Samat seikat voidaan nähdä myös muistelmaromaanissa Sesemannin omaelämäkerrallisen minän tarkastelussa. Itsetutkiskelu jatkuu 1960–1990-lukujen tuotannossa kohdistuen lapsuuteen, jonka aiheet toistuvat sekä muistelmaromaanissa ja Sesemannin teoksissa. Aiheista keskiöön nousevat mm. Sesemannin isän kuoleman käsittely, lapsuuden kasvuympäristön elementit sekä menetyksen teema, jotka ilmenevät omaelämäkerrallisuuden lisäksi myös moniaikaisuuden kehyksessä. Olemassaolon ja elämän päättymisen pohdinta toistuu Sesemannin tuotannossa ja määrittää osaltaan taiteilijan henkistä maisemaa, joka paikoin yhdistyy myös Sesemannin lapsuuteen. Omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi ja moniaikaisuus määrittävät yhdessä Sesemannin tuotantoa, jossa nämä piirteet myös limittyvät toisiinsa.</p> <p>Tutkimuksen aineiston, näkökulmien ja menetelmien pohjalta Sesemannin tuotannosta on nähtävissä tuoreita tulkintoja, jotka tuottavat uusia katsontatapoja Sesemannin tuotantoon. Tutkimuksen tulosten kannalta aineistojen limittäinen analyysi on osoittautunut antoisaksi ja tuloksia rikastuttavaksi menettelyksi.</p>	
Asiasanat Elga Sesemann, omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi, temporaalisuus, omakuvat, modernismi	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

Sisällys

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymykset.....	1
1.2 Tutkimusaineisto ja menetelmät	4
1.3 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet.....	8
2 ELGA SESEMANN	15
2.1 Tausta ja keskeiset vaiheet	15
2.2 Kirjallisuudesta ja aiemmasta tutkimuksesta	18
3 KATSE ITSEEN – 1940-LUVUN OMAKUVAT JA OMAELÄMÄKERRALLINEN MINÄ.....	21
3.1 Omakuvien tulkinnan lähtökohtia	21
3.2 Määrätietoinen ja ahdistunut minä.....	25
3.3 Apaattinen, sulkeutunut ja saavuttamaton minä	29
4 MENNYT NYKYHETKESSÄ – LAPSUUS 1960–1990-LUKUJEN TUOTANNOSSA.....	38
4.1 Läheiset ihmissuhteet.....	38
4.1.1 Muistot sukulaisista – albumimaiset teokset	38
4.1.2 Isän kuolema – viulu- ja oviteemat	45
4.2 Viipuri lapsuuden näyttämönä.....	50
4.2.1 Turvaa ja pelkoa – uhkaava sota lapsuuden taustalla.....	50
4.2.2 Veturit ja sähkölinjat toistuvina aiheina	55
4.2.3 Puuttuva koti ja menetetty Viipuri.....	61
4.3 Henkinen maisema	64
4.3.1 Kuoleman, poissaolon ja menetyksen surrealistinen kuvasto.....	64
4.3.2 Lintujen ja tuolien symboliikka osana poissaolon kuvastoa	68
4.3.3 Enkeliteema osana henkistä maisemaa.....	71
5 PÄÄTÄNTÖ.....	77
LÄHTEET	82

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen aihe ja tutkimuskysymykset

Tutkimukseni aiheena on kuvataiteilija Elga Sesemannin (1922–2007) tuotanto, jota tarkastelen omaelämäkerrallisuuden, eksistentialismin ja moniaikaisuuden näkökulmista. Elga Sesemann tunnetaan yhtenä Suomen merkittävimpänä ekspressionistina. Ansioistaan huolimatta hän on pitkään ollut eräänlaisessa suomalaisten naistaiteilijoiden marginaalissa, eikä häntä nähdäkseni ole erityisemmin mielletty merkittävien suomalaisten naistaiteilijoiden joukkoon, vaikka Sesemann ja hänen taiteensa onkin alkanut saada lisää näkyvyyttä eri näyttelyiden ja julkaisujen myötä viime vuosina. Sesemania käsittelevää tutkimusta on toistaiseksi tehty varsin vähän, ja se on pääosin rajautunut Sesemannin 1940–1960-lukujen tuotantoon. Tutkimukseni tavoitteena on omalta osaltani nostaa Sesemann taidehistoriallisen tutkimuksen pariin laajentamalla käsityksiä Sesemannin elämästä ja tuotannosta sekä niiden yhteyksistä toisiinsa.

Elga Sesemann on suomalaisena naistaiteilijana ajankohtainen tutkimuskohde, sillä Suomessa on viime vuosina eletty eräänlaista merkittävien naistaiteilijoiden elämäkertabuumia. Naistaiteilijoiden elämäntarinat ovat päästäneet lukijat tutustumaan muun muassa Ellen Thesleffin (1869–1954), Sigrid Schaumanin (1877–1979) ja Meri Genetzin (1885–1943) elämänvaiheisiin. Tarinat ovat ilahduttaneet katsojia myös valkokankaalla Helene Schjerfbeckin (1862–1946) ja Tove Janssonin (1914–2001) elämäkertaelokuvien myötä, joista kumpikin sai ensi-iltansa vuoden 2020 aikana.¹ Suuret katsojamäärät kertovat, että kiinnostusta merkittävien suomalaisten naistaiteilijoiden elämäntarinoita kohtaan on yleisöstä löytynyt. Elämäkerrallinen kiinnostus on noteerattu myös taidemuseoiden näyttelytarjonnassa, jossa suomalaisten naistaiteilijoiden tuotannot ovat myös viime vuosina loistaneet: Ateneumin Helene Schjerfbeckin tuotantoa laajasti esitellyt näyttely ”Maailmalta löysin itseni”² nousi keskimääräisten päiväkohtaisten yleisömäärien perusteella Ateneumin kaikkien aikojen suosituimmaksi näyttelyksi (Yle 23.1.2020). Samoin Ellen Thesleffin tuotantoa esitellyt näyttely ”Ellen Thesleff – Minä maalaan kuin jumala”³ HAMissa oli selvä yleisön suosikki (HS 14.1.2020).

¹ Antti J. Jokisen ohjaama *Helene* sai ensi-iltansa 17.1.2020, ja Zaida Bergrothin ohjaama *Tove* sai ensi-iltansa 2.10.2020. Kumpikin elokuva oli yleisömenestys. (Ks. esim. HS 20.1.2020 & HS 29.10.2020.)

² Esillä 15.11.2019–26.1.2020.

³ Esillä 26.4.2019–26.1.2020.

Koronapandemiasta huolimatta kevään 2021 aikana yleisön nähtävillä on ollut myös Sigrid Schaumanin teoksia Turun taidemuseossa sekä Tove Janssonin teoksia Didrichsenin taidemuseossa (HS 5.3.2021 & HS 26.3.2021).

Näiden nimekkäiden naistaiteilijoiden joukkoon on yhä vahvemmin nousemassa myös Elga Sesemann, jonka tuotannosta Ateneum on seuraavaksi valmistelemaan näyttelyä (ks. Ateneumin tiedote 5.6.2020). Näyttelyn on tiedotettu avautuvan yleisölle syksyllä 2021 (esim. Ruovesi-lehti 18.6.2020). Aiemmin Sesemannin teoksia on ollut esillä esimerkiksi Ateneumin näyttelyissä ”Kohtaamisia kaupungissa”⁴ ja ”Taiteilijoiden Ruovesi”⁵ yhdessä muidenkin taiteilijoiden teosten kanssa. Sesemannin teoksia on ollut myös maailmalla kiertäneessä Ateneumin tuottamassa näyttelyssä ”Modern Women” yhdessä Schjerfbeckin, Thesleffin ja Schaumanin teosten kanssa. (Ks. Ateneum, näyttelyt.) Myös HAMin näyttely ”Mieliala – Helsinki 1939–1945”⁶ sisälsi Sesemannin teoksia (ks. HAM, Mieliala Helsinki). Samoin Tampereen taidemuseon näyttely ”Täältä Tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa”⁷ esitteli Sesemannin teoksia yhdessä monien muiden suomalaisten 1900-luvun alkupuolen naistaiteilijoiden teosten kanssa (ks. Tampereen taidemuseo, menneet näyttelyt). Vaikka Sesemannin teokset ovat aiemmin saaneet näkyvyyttä useissa näyttelyissä, yksin Sesemannin tuotantoa esittelevä tuleva näyttely osoittaa, että Elga Sesemannin potentiaali suomalaisena merkittävänä naistaiteilijana nähdään yhä vahvempana ja tarpeellisena tuoda yhä näkyvämmäksi laajemmalle yleisölle. Aiheena ja tutkimuskohteena Elga Sesemannin tuotanto on siten hyvin ajankohtainen, ja aiemman tutkimuksen vähäisyyden vuoksi tuotannon laajempi tarkastelu on myös tarpeellista.

Edellä mainitut seikat eivät kuitenkaan ole yksin vaikuttaneet aiheen valintaan. Tuleva näyttely ei ollut tiedossani vielä syksyllä 2018, kun Sesemannin elämä ja tuotanto maisterintutkielmani aiheena varmistui. Ennen tuota Sesemann oli jäänyt minullekin valitettavan tuntemattomaksi nimeksi, ja hänen tuotantonsa pariin päädyinkin sattuman ja ohjauksen ansiosta. Kiinnostuin ensin Sesemannin omakuvista, jotka koin heti hyvin puhuttelevina teoksina. Enemmän taiteilijaan tutustuessani löysin Sesemannin sisarentyttärien Helene ja Charlotte Leschen ylläpitämät Elga Sesemannin elämää ja taidetta esittelevät verkkosivut, jonne Leschet ovat koonneet lukuisia kuvia Sesemannin teoksista, piirustuksista ja luonnoksista koko hänen uransa ajalta. Sivuston myötä Sesemannin tuotannon laa-

⁴ Esillä 19.10.2018–20.1.2019.

⁵ Esillä 15.11.2019–26.1.2020.

⁶ Esillä 18.10.2019–1.3.2020.

⁷ Esillä 18.2.–28.5.2017.

juus ja monipuolisuus paljastui kokonaisuudessaan, mikä herätti myös uteliaan mielenkiinnon paitsi Sesemannin teoksia kohtaan myös niiden syntymiseen vaikuttaneisiin tekijöihin teosten taustalla. Tuohon uteliaisuuteen vastasi osaltaan Sesemannin kirjoittama omaelämäkerrallinen muistelmaromaani *Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaisemaa* (1959), jonka luettuani aloin tarkastella Sesemannin teoksia toisin silmin.

Muistelmaromaani yhdessä Sesemannin monipuolisen tuotannon kanssa onkin keskeisesti vaikuttanut siihen, millaiseksi tutkimukseni asetelma on kokonaisuudessaan muodostunut. Tässä tutkimuksessa haluan tuoda esiin Sesemannin tuotannon monipuolisuutta sekä laajentaa käsityksiä Elga Sesemannin tuotannon yhteyksistä henkilökohtaiseen kokemusmaailmaan ja maailmankatsomukseen. Tätä pyrin selvittämään seuraavien tutkimuskysymysten avulla:

1. Mitkä aiheet ja teemat ovat tunnusomaisia Elga Sesemannin taiteelle? Millaista on teemojen suhde menneeseen ja nykyisyyteen?
2. Mitkä lapsuuden ajatukset, kokemukset ja tunteet nousevat esiin Sesemannin muistelmaromaanissa?
3. Miten omaelämäkerrallisuus, eksistentiaalinen pohdinta ja moniaikaisuus ilmenevät Sesemannin tuotannossa?
4. Millaisia johtopäätöksiä Sesemannin kokemus- ja tunnemaailmasta sekä hänen maailmankatsomuksestaan voidaan tuotannon pohjalta tehdä?

Tutkimuksen näkökulmat sekä teoreettinen viitekehys muodostuvat omaelämäkerrallisuuden, eksistentiaalismin ja moniaikaisuuden käsitteiden yhdistelmästä. Nämä teoreettiset käsitteet ovat nousseet tutkimusta ohjaaviksi näkökulmiksi, koska niiden merkitykset nousevat selvästi esiin muistelmaromaanista, ja samat näkyvät toistuvan osaltaan myös Sesemannin kuvataiteellisessa tuotannossa. Näkökulmien rajautuminen omaelämäkerrallisuuteen ja sodan jälkeistä filosofiaa vahvasti värittäneeseen eksistentialismiin on syntynyt tutustumalla paitsi Sesemannin teoksiin ja muistelmaromaaniin myös häntä käsittelevään aiempaan tutkimukseen. Eksistentiaalismin tarttumista on osaltaan innoittanut Lea Keskitalon laaja pro gradu -tutkielma ”Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitykseen” (1997), jossa Keskitalo on tuonut eksistentiaalismin näkökulmaa hieman esiin omassa tarkastelussaan. Keskitalon (1997, 57–58) mukaan kirjallisuudesta kiinnostuneen Sesemannin lukemistoon kuului muun muassa Martin Heideggerin (1889–1976), Jean-Paul Sartren (1905–1980) ja Albert Camus’n (1913–1960) teoksia. Kirjallisuudella on ollut Sesemannille suuri merkitys, ja haastattelun pohjalta Keskitalo (1997, 84) ilmaiseekin kirjallisuuden vaikuttaneen Seseman-

nin taiteelliseen työskentelyyn inspiroivasti, mutta Sesemann ei ole varsinaisesti ”kuvittanut” lukemistaan. Katson tämän seikan antavan perusteen tutkia kirjallisuuden ja taiteen yhteyksiä sekä omaelämäkerrallisuuden ja eksistentialismin piirteiden esiintyvyyttä tuotannossa kokonaisuudessaan.

Omaelämäkerrallisuuden ja eksistentialismin rinnalle on noussut myös moniaikaisuuden eli temporaalisuuden tarkastelu täydentäväksi näkökulmaksi. Muistelmaromaania lukiessani kiinnitin huomiota Sesemannin omaperäiseen tapaan kirjoittaa muistelmateosta, sillä esimerkiksi kertojan suhde aikaan sekä menneenä että läsnäolevana hetkenä herätti kiinnostusta. Moniaikaisuuden tarkastelu tarjoaakin avaimen tekstin ja kuvallisuuden syvällisempään tulkintaan juuri Sesemannin tuotannon kohdalla. Omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi ja moniaikaisuus antavat näkökulmina mahdollisuuden tarkastella Sesemannin tuotantoa aiempaa syvällisemmällä otteella. Asetelma mahdollistaa tuoreella tavalla kirjallisen ja visuaalisen tuotannon välillä olevien yhteyksien tarkastelun, jonka myötä on mahdollista tuottaa uutta tietoa ja tuoda esiin tuoreita näkökulmia Sesemannin tuotannosta. Avaan omaelämäkerrallisuuden, eksistentialismin ja moniaikaisuuden käsitteitä ja teoreettisia lähtökohtia lisää luvussa 1.3. Sitä ennen esittelen tutkimusaineiston ja menetelmät seuraavassa luvussa.

1.2 Tutkimusaineisto ja menetelmät

Elga Sesemannin verkkosivujen⁸ vuoksi taiteilijan hyvin laaja tuotanto on saatavilla ihanteellisen esteettömästi verkossa. Se paitsi helpottaa aineistonkeruuta myös mahdollistaa Sesemannin tuotannon entistä laajemman tarkastelun, sillä toistaiseksi Sesemannin tuotantoa ei ole missään muualla yhtä helposti saatavilla. Sen vuoksi verkkosivuilla on elintärkeä merkitys tutkimukseni kannalta. Olen hyödyntänyt aineistonkeruussa pääsääntöisesti kyseisiä verkkosivuja ja saanut Charlotte Lescheltä sähköpostitse (9.4.2019) luvan sivustolla olevien teoskuvien käyttöön tutkielmassani. Aineiston helppo saatavuus sekä laajuus ovat toisaalta myös haaste aineiston rajauksen kannalta. Sivustolle on koottu kaikkiaan yli 300 teoskuvaa, jotka on ajoituksen perusteella jaettu omiin osastoihin vuosikymmenen tarkkuudella siten, että 1940–1950-lukujen, 1960–1970-lukujen ja 1980–1990-lukujen teokset muodostavat omat ryhmänsä.

⁸ <https://www.elgasesemann.com/en/>

Tutkimusongelman ohjaamana sekä edellä mainittuja ryhmiä hyödyntämällä olen rajannut lopullisen tutkimusaineiston 73 teokseen, jotka ajoittuvat Sesemannin koko uran ajalle aina 1940-luvulta 1990-luvulle saakka. Muistelmaromaani keskeisenä aineistona on osaltaan vaikuttanut visuaalisen aineiston rajaamiseen. Tutkimuksen visuaalinen aineisto koostuu paitsi Sesemannin 1940-luvun omakuvista (13 kpl) myös 1960–1990-luvun monipuolisesta teosten joukosta (60 kpl), jotka aiheiltaan ja teemoiltaan antavat viitteitä yhteyksistä Sesemannin muistelmaromaanin sisältöihin. Aineiston rajauksessa ja tutkimusaineiston lopullisessa koossa olen käyttänyt harkintaa, jota tutkimusongelma ja Sesemannin tuotannon pohjalta poimitut näkökulmat ja teoreettiset kehykset ovat ohjanneet. Aineiston lopullisessa jäsentämisessä olen siten noudattanut harkinnanvaraista, teoreettista ja tarkoituksenmukaista poimintaa, jotka tyypillisesti yhdistetään laadulliseen tutkimukseen (Eskola & Suoranta 1998, 61). Laajasta tuotannosta olen pyrkinyt valitsemaan aineistoon mukaan sellaisia teoksia, jotka aiheen kannalta ovat osoittautuneet välttämättömiksi ottaa osaksi tutkimusaineistoa. Aineiston riittävyys ja kylläytyminen perustuvat niin ikään Sesemannin tuotannon pohjalta muodostettuihin teoreettisiin kehyksiin, mikä on edellyttänyt syvää perehtyneisyyttä Sesemannin muistelmaromaaniin ja taiteelliseen tuotantoon sellaisella laajuudella, jonka Sesemannin verkkosivut ovat mahdollistaneet. Tämäkin noudattaa sellaisia periaatteita, jotka laadullisen tutkimuksen aineiston koon määräytymiseen tyypillisesti vaikuttavat (ks. mts. 62–63.) Lopullinen määrä ja tutkimuskohtainen aineiston riittävyys ei kuitenkaan osoita, etteikö vieläkin laajemmalla aineistolla voitaisi vastata tutkimusongelmaan yhä kattavammin ja tuottaa Sesemannin tuotannosta valittujen näkökulmien osalta yhä enemmän uutta tietoa. Vaikka kiinnostusta ja uteliaisuutta riittäisikin suuremman aineiston tarkasteluun, on aineistoa ollut pakko rajata tutkimusongelman kannalta maisterintutkielman laajuuteen sopivaksi.

Visuaalisen aineiston rinnalla myös muistelmaromaanilla *Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaise-
maa* (1959) on omaelämäkerrallisuutensa vuoksi keskeinen rooli tutkimuksen aineistossa. Viipurista lähtöisin ollut ja talvisodan vuoksi sieltä paennut Sesemann palaa muistelmaromaanissa lapsuutensa Viipuriin, perheeseen ja tapahtumiin. Sesemann piti 1950-luvun puolivälissä viiden vuoden näyttelytauon ja julkaisi muistelmateoksen vuosikymmenen lopulla (Keskitalo 1997, 66). Kirjan takakannessa teosta on kuvailtu ylistävästi.

Elga Sesemann on sodanjälkeisen maalaripolvemme huomatuimpia edustajia, joka jo ensimmäisiä kertoja julkisuudessa esiintyessään sai arvostelijain varauksettoman tunnustuksen omintakeisen ekspressiivisestä ilmaisustaan. Nyt taiteilijatar on ryhtynyt käsittelemään 'varhaisempia aiheitaan' – kuten hän on itse lausunut – sanan siveltimellä, ja tulos on yhtä onnistunut. (Sesemannin verkkosivut, SV.)

Sesemann ei muistelmaromaanissaan mukaile perinteistä muistelmakirjoittamista, vaan romaani on kirjoitettu persoonallisella taiteilijan otteella, ”sanan siveltimellä”. Kerrontaan heijastuu Sesemannin visuaalinen tapa tarkkailla maailmaa, ihmisiä, ilmiöitä ja ympäristöä, jotka kirjoitetussa tekstissä ilmenevät usein moniaistisina kuvauksina. Sesemann on muuttanut henkilöiden todelliset nimet toisiksi mukaan lukien myös itsensä, joka romaanin päähenkilönä esiintyy Elgan sijaan nimellä Katarina. Lukijalle paljastuu vähitellen Sesemannin lapsuuden ja nuoruuden kokemuksia, elämyksiä, ajatuksia ja tunteita, joiden myötä myös Sesemannin sisäinen maailma ja maailmankatsomus hahmottuvat. Nimensä mukaiseksi teos muodostaa Sesemannin taustamaiseman. Muistelmaromaani kuuluu kokonaisuudessaan tutkimusaineistoon, mutta analyysiin nousevien katkelmien kohdalla käytän vastaanlaista harkintaa ja poimintaa kuin visuaalisen aineiston rajaamisen kohdalla. Muistelmaromaanin nimen innoittamana visuaalisen aineiston rajaaminen juuri omakuviin sekä Sesemannin muistelmiin pohjautuviin teoksiin on maisterintutkielman aiheeseen ja laajuuteen nähden sopiva ja riittävä ratkaisu.

Aineiston analyysimenetelminä hyödynnän visuaalista ja narratiivista analyysia sekä lähilukua. Visuaalinen analyysi kohdistuu menetelmänä ensisijaisesti Sesemannin taiteeseen, mutta koska muistelmaromaani on kuvataiteilijan ottein kirjoitettu paikoin hyvin visuaalisesti, menetelmää voisi kokeellisesti soveltaa myös muistelmaromaanin analyysissa. Visuaalinen analyysi menetelmänä soveltuu käytettäväksi valitun aineiston kohdalla, sillä Valliuksen (2021, 165) mukaan visuaalinen analyysi voidaan ymmärtää heuristisena kehyksenä, joka mahdollistaa erilaisten menetelmällisten otteiden käyttämisen. Menetelmä tuleekin ymmärtää tutkimusotteena, jonka sisältö rakentuu tapauskohtaisesti erilaisten teoreettisten käsitteiden, näkökulmien sekä tutkimustraditioiden ja -kysymysten pohjalta, eikä se siten tutkimusmenetelmänä ole sitoutunut yhteen malliin. (Mp.) Tässä tutkimuksessa tällaisia ohjaavia käsitteitä ja näkökulmia ovat omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi ja moniaikaisuus. Narratiivinen analyysi yhdessä lähiluvun menetelmän kanssa kohdistuvat lähtökohtaisesti muistelmaromaanin analyysiin. Narratiivinen analyysi soveltuu muistelmaromaanin analyysiin, sillä Heikkisen mukaan (2018) sitä hyödyntämällä muodostetaan aineiston pohjalta uusi kertomus, jolla pyritään tuomaan esiin aineiston kannalta keskeisiä teemoja. Nämä keskeiset teemat muodostavat eräänlaisen synteesin, jossa osista muodostuu kokonaisuus. (Mp.) Narratiivista analyysia on mahdollista soveltaa tutkimuskohtaisesti monenlaiseen aineistoon ja se soveltuukin hyvin omaelämäkerrallisiin kirjoituksiin niiden kertomusmuotoisuuden vuoksi (ks. Hänninen 2018). Lähiluku täydentää sekä vi-

suaalista että narratiivista analyysia, sillä sen avulla on mahdollista pureutua yhä syvemmälle aineiston yksityiskohtiin (ks. esim. Pirinen 2012, 283–284).

Visuaalisen aineiston analyysin osalta haasteita aiheuttaa se, että osalla teoksista tietoa nimestä tai ajoituksesta ei ole saatavilla. Analyysissa käytettyjen kuvien kuvateksteissä hyödynnän niitä tietoja, joita tutkielman tekemisen aikana on Sesemannin verkkosivuilla ollut saatavilla. Mahdollisuuksien mukaan hyödynnän myös Sesemanniä käsittelevän kirjallisuuden perusteella saatavia tietoja esimerkiksi yksittäisten teosten ajoituksesta. Mikäli tarkempaa tietoa ei ole saatavilla, käytettyjen teoskuvien yhteyteen kirjattu ajoitus perustuu Sesemannin verkkosivuille vuosikymmenten mukaan tehtyihin ajoituksiin. Analyysissa nimettömiin teoksiin viitataan kunkin kuvan omalla numeroinnilla. Tällaisten teosten kohdalla on tyydyttävä tarkastelemaan teosta nimettömänä ja ajoittamaan teos sivuston vuosikymmenjaottelun mukaan.

Edellä mainittuja analyysimenetelmiä käyttämällä pyrin tekemään syvällisen katsauksen Sesemannin tuotantoon. Analyysin tavoitteena on paitsi havaita erilaisia yhteyksiä kuvataiteellisen ja kirjallisen aineiston välillä myös muodostaa tuoreita näkökulmia Sesemannin tuotannosta, joka on erityisesti Sesemannin uran myöhempien vuosikymmenien osalta jäänyt toistaiseksi vaille laajempaa tutkimusta. Myös muistelmaromaanin kohdalla syvällisempi analyysi on tarpeen, sillä sekin on aiemmassa tutkimuksessa jäänyt valitettavan vähälle huomiolle siihen nähden, millainen potentiaali romaanilla on Sesemannista muodostuvan henkilökuvan kannalta. Muistelmaromaanin analyysin tavoitteena onkin nostaa aiempaa laajemmin esiin sellaisia muistelmaromaanissa esiintyviä aiheita, teemoja ja tapahtumia, jotka kertovat Sesemannin kokemus- ja tunnemaailmasta ja jotka siten syventävät kuvaa Sesemannista ja hänen taiteestaan.

Aineiston analyysia ohjaa myös tutkimuksen teorettinen viitekehys, jota avaan seuraavaksi omaelämäkerrallisuuden, eksistentialismin ja moniaikaisuuden käsitteiden kautta. Teorettisen viitekehysten jälkeen esittelen Elga Sesemannin keskeisimpiä vaiheita sekä häntä käsittelevää aiempaa tutkimusta luvussa 2, jonka jälkeen etenen kohti aineiston analyysia ensin Sesemannin 1940-luvun omakuvien osalta luvussa 3 sekä myöhempien 1960–1990-lukujen tuotannon osalta luvussa 4.

1.3 Teoreettinen viitekehys ja keskeiset käsitteet

Tutkimukseni teoreettinen viitekehys muodostuu omaelämäkerrallisuuden, eksistentialismin ja moniaikaisuuden yhdistelmästä. Tässä luvussa kukin teoreettiseen viitekehykseen kuuluva käsite määritellään erikseen. Aloitan katsauksen omaelämäkerrallisuudesta, jonka jälkeen etenen moniaikaisuuden ja eksistentialismin esittelyyn.

Omaelämäkerrallisuus

Ennen *omaelämäkerrallisuuden* määrittelemistä on ensin tarkasteltava, millaisia määritelmiä *omaelämäkerralle* ylipäätään annetaan. Omaelämäkerta on vuosisatoja vanha kirjallisuuden genre, jota kirjoittaessaan tekijä joutuu eksistentiaalisten kysymysten äärelle: Kuka minä olen ja miten minusta tuli minä? (Saresma 2007, 15). Omaelämäkerran ajatellaan olevan nimensä mukaisesti oman elämän kertomista, vaikka sitä ei pidetäkään pääsyyntä kirjoittajan elämään tai henkilökohtaiseen kokemukseen. Minä, elämäkokemus ja kerronta ovat omaelämäkerran kolme keskeistä aspektia, jotka ovat keskenään kompleksisessa suhteessa. Minän elämän kirjoittamisen teko on siten kuviteltua monimutkaisempi tapahtuma. Omaelämäkertaa onkin kuvailtu genrenä monimutkaiseksi ja vaikeaksi. (Mts. 62.)

Tutkijoiden parissa kiistaa on aiheuttanut *omaelämäkerrallisen minän* määritelmä. Yhtäältä *minä* nähdään yhtenä ja samana henkilönä, joka on kokenut ne tapahtumat, joista omaelämäkerrassaan kertoo. Tämä on Philippe Lejeunen määritelmä, johon käsite *omaelämäkerrallinen sopimus* (1989) liittyy keskeisesti: sillä tarkoitetaan omaelämäkerran kirjoittajan ja lukijan välistä sopimusta, jonka mukaan omaelämäkertaa luetaan ajatellen kirjoittajaminän ja tekstin minän (kirjoittajan, kertojan ja päähenkilön) olevan sama henkilö, jonka vahvistaa kirjoittajan ja päähenkilön sama nimi. Toisaalta ajatus omaelämäkerran tekijän, kertojan ja päähenkilön samuudesta on kyseenalaistettu ja omaelämäkerrallisen minän todettu olevan monikerroksinen: se jakautuu tekijään, päähenkilöön ja kertojaan, ja omaelämäkerran subjekti voi vielä jakautua kertovaan ja kerrottuun minään. Omaelämäkerrallinen minä nähdäänkin monimutkaisena käsitteiden verkostona. Kuitenkin minämuotoisessa omaelämäkerrassa pidetään luontevampana ajatella kertojan ja päähenkilön olevan sama, sillä omaelämäkertaa on kutsuttu myös ”minän kirjoitukseksi”, joka pyrkii vastaamaan minuutta koskeviin kysymyksiin. (Mts. 62–63.)

Monimutkaisuutta aiheuttaa myös se, miten elämäntapahtumat ja kokemukset kerrotaan omaelämäkerrassa. Vaikka elämän tapahtumat esitetään dokumentaarisesti, kokemusten täydellinen taltiointi kirjoittamalla ei ole mahdollista. Kerronta ei myöskään ole läpinäkyvää, sillä se sisältää aina valintoja, jotka voivat sisältää esimerkiksi sensurointia tai kärjistämistä. Kokemukset ja minä luodaan kerronnan hetkellä uudelleen. (Mts. 63–64.)

Omaelämäkertaa voidaan lähestyä myös ajan näkökulmasta. Esimerkiksi Sääskilahti (2011, 56) on soveltanut Lejeunen omaelämäkertateoriaa ja omaelämäkerrallisen minän määritelmää muodostamalla sen pohjalta käsitteen *omaelämäkerrallinen aika*, joka jakautuu tekijän, kertojan ja päähenkilön ajaksi omaelämäkerrallisessa tekstissä. Vaikka Lejeune ei varsinaisesti ole kehittänyt laajempaa omaelämäkerrallisen ajan teoriaa tai analyysitapaa, hän on nostanut aikatematiikan esiin päiväkirjatutkimusta käsittelevissä artikkeleissaan. Sääskilahden (mts. 56–57) mukaan Lejeune vertaileekin päiväkirjaa ja omaelämäkertaa keskusteluissaan ja antaa kummallekin oman määritelmänsä⁹, joiden pohjalta Sääskilahti toteaa omaelämäkerran ja päiväkirjan keskeisten erojen liittyvän aikaan, mutta kokee samalla oman jaottelunsa riittämättömäksi huomioimaan juuri päiväkirjan omaelämäkerrallisen ajan moninaisuutta.

Vaikka eri määritelmien pohjalta Elga Sesemannin muistelmaromaania ei voida pitää puhtaasti omaelämäkertana, omaelämäkerrallisuutensa vuoksi sen tarkastelussa voidaan hyvin hyödyntää omaelämäkerrallisen minän ja omaelämäkerrallisen ajan käsitteitä sekä muita genren erityispiirteitä. Ajallisen ja paikallisen etäisyyden vuoksi Sesemann on teosta kirjoittaessaan joutunut luomaan itsensä ja kokemuksensa uudelleen ja palaamaan niihin. Tämä tapahtuu asettamalla aikuinen kuvataiteilijaminä (tekijä ja kertova minä) Viipurissa kasvaneen lapsiminän (kerrottu minä) rooliin. Omaelämäkerrallinen aika jakautuu myös näiden roolien mukaan. Lejeunen määritelmästä poiketen Sesemannin ratkaisu omaelämäkerrallisen minän suhteen on kuitenkin poikkeava, sillä Sesemann ei ole nimennyt päähenkilöä omalla nimellään, vaan Elgan sijaan päähenkilö on nimetty Katarinaksi. Sama koskee myös muita romaanin henkilöitä. Sesemann on tavallaan etäännyttänyt itsensä muistoistaan ja kokemuksistaan nimeämällä henkilöt uudelleen. Teoksessa on muutenkin otettu taiteellisia vapauksia, sillä

⁹ Lejeune määrittelee omaelämäkerran olevan ”retrospektiivinen proosamuotoinen kertomus, jonka todellinen henkilö kertoo omasta elämästään painottaen yksilöllistä elämäntapaa ja oman persoonallisuutensa historiaa.” Päiväkirja puolestaan ”muodostuu sarjasta päivättyjä merkintöjä, merkintä on yleensä tekstimuotoinen, mutta se voi olla myös kuva, esine tai muisto. Merkintöjen sarja pyrkii ottamaan haltuun ajan liikkeen pikemminkin kuin jähmettämään jonkin oman elämän keskeistapahtuman.” (Ks. Sääskilahti 2011, 56.)

se on kirjoitettu hyvin omaperäisesti ja on siten ennen kaikkea omaelämäkerrallinen taiteellinen tuotos, joka antaa vapauksia laajemmalle tulkinnalle siitäkin huolimatta, että teos on osaltaan dokumentaarinen.

Vaikka omaelämäkerta lajityyppinä ja omaelämäkerrallisuus käsitteenä ovat kuuluneet enemmän kirjallisuuden alaan, katson omaelämäkerrallisuuden tarkastelun soveltuvan yhtä lailla Sesemannin kuvataiteellisen tuotannon tarkasteluun. Omaelämäkerrallisen minän ja omaelämäkerrallisen ajan käsitteet soveltuvat tavallaan myös Sesemannin taiteelliseen tuotantoon. Siten moniaikaisuuden tarkastelu soveltuu paitsi muistelmaromaaniin myös tutkimuksen visuaaliseen aineistoon. Ajan moninaisuuden tarkastelua kuvataiteessa tarkastelen seuraavaksi.

Moniaikaisuus

Taidehistorian kentällä moniaikaisuutta eli temporaalisuutta on tarkastellut muun muassa taidehistorioitsija Keith Moxey, joka lähestyy temporaalisuutta heterokronian (*heterochrony*) ja anakronian (*anachrony*) käsitteiden kautta. Heterokronialla tarkoitetaan, että ajalla on monia muotoja ja se on täynnä eri aikojen partikkeleita, jotka toisaalta kuuluvat menneisyyteen mutta myös ennakoivat tulevaisuutta. Aika nähdään moninaisena, mutta se ei kuitenkaan kuulu yhteenkään tiettyyn hetkeen eikä siten ole olemassa mitään yksittäistä nykyhetkeä. Anakronisella ajalla puolestaan viitataan esineiden synnynnäiseen voimaan ylittää niiden kronologisten olosuhteiden rajat. Anakroninen aika on riippuvainen kronologisesta ajasta, mutta ei kuitenkaan ole osa sitä. Moxey katsookin taideteosten olevan luonteeltaan anakronisia. (Moxey 2018, 27.) Anakronisuus liittyy taideteoksen kokemiseen, jolloin omassa ajassaan luotu teos voi vaikuttaa voimakkaasti nykyhetkessä. Historiallisen ajan katsotaan universaalisuuden sijaan olevan heterokronista. (Moxey 2013, 1.)

Altti Kuusamo (2008, 126) tuo kuvallisen kerronnan aikatasoja käsittelevässä julkaisussaan esiin ranskalaisen filosofi Henri Bergsonin, joka siirsi huomion ajan fyysikaalisesta aspektista ajan kokemiseen. Bergsonin mukaan henkilökohtaiselle ajalle on annettava samanlainen rooli humanistisissa tieteissä kuin mitattavalle ajalle luonnontieteissä. Bergson näki oikean ajan luonteen psykologisena. Se oli tavoitettavissa vain muistin avulla, sillä jokainen kokemuksen hetki kantaa mukanaan muistin virtaa. Bergsonin mukaan jokainen havainnon akti herättää useita muistin eri tasoja. Bergsonin määrittelyssä aika (kesto, *durée*) on moninaista ja pluraalia. Moninaisuuden

(*multiplicité*) käsitteen Bergsonilta on omaksunut myös Gilles Deleuze. Keston nähdään olevan riippuvainen yhteisön tai yksilön ajan koetuista olemistavoista, jolloin muisti on läsnä koettuna ja representoituna nykyhetkenä. Deleuzen pohdinnassa ajan kestoa ei palauteta lineaariseen aikaan, vaan sitä pidetään mielen tapahtumana. (Mp.)

Elga Sesemannin tuotannon temporaalisuutta voidaankin lähestyä paitsi ajan anakronisuuden ja heterokronisuuden myös ajan psykologisen luonteen, moninaisuuden ja pluraalisuuden sekä muistin kautta. Temporaalisuus kietoutuu siten myös omaelämäkerrallisuuden tarkasteluun, sillä Sesemannin voidaan katsoa tavallaan matkanneen monitasoisesti ajassa (historiallisessa ja omassa henkilökohtaisessa nykyisyydessään) mielen, taiteen ja kirjoittamisen keinoin. Näiden seikkojen lisäksi tuotannon tarkastelussa on tärkeää huomioida myös eksistentialismi, sillä kyseisellä filosofialla tiedetään mahdollisesti olleen oma vaikutuksensa Elga Sesemannin tapaan katsoa maailmaa (ks. luku 1.1).

Eksistentialismi

Eksistentialismi on eksistenssifilosofian suuntaus, joka on saanut alkunsa maailmansotien välisessä Ranskassa. Käsitteenä eksistentialismi kuitenkin eroaa *eksistenssifilosofiasta*, jolla tarkoitetaan filosofiaa, jonka mielenkiinto kohdistuu ihmisenä olemiseen. Eksistentialismin katsotaan olleen aina olemassa elämän perustuntona, eikä sitä siten ole luonut kukaan yksittäinen filosofi. Eksistentialistisia kysymyksiä on pohdittu kirjallisuudessa läpi aikojen, ja sitä esiintyy Vanhan testamentin Saarnaajan kirjasta aina Dostojevskiin ja Kafkaan saakka. (Lehtinen 2013, 14–15.)

Eksistentialismin taustalla on kahden maailmansodan tuhot sekä sotia edeltänyt 1800-luvun darwinilainen usko kehitykseen ja suurempaan kukoistukseen sekä hegeliläinen historiakäsityksen kehitysoptimismi, jonka mukaan ihmiskunnan uskottiin kulkevat tieteellisin ja yhteiskunnallisin kehityskaskelin kohti parempia aikoja. 1900-luvun kriisit koettelivat optimistista ajattelua, ja sodan ja keskitysleirien kauheuksien myötä edistysusko ja usko Jumalaan koettiin monen taholta mahdottomaksi. Tulevaisuuden uskon syrjäytti kokemus ihmisen kodittomuudesta absurdissa maailmassa. Usko suuresta tulevaisuudesta vaihtui kasvaneeseen ahdistukseen ja maailmantuskaan. Eksistentialististen ajatusten suosio kasvoi etenkin toisen maailmansodan aikana epävarmoissa oloissa. (Mts. 15–17.)

Eksistentialistien joukko on monenkirjava, ja näkemykset eri ajattelijoiden välillä voivat erota paljonkin toisistaan. He kaikki kuitenkin hylkäävät tieteelliset teoriat ihmisyydestä ja kiinnittävät huomiota yksittäisen ihmisen maailmassa olemisen aineellisuuteen. Heitä yhdistää myös intohimoinen yksilökeskeinen ajattelu. (Mts. 15.) Esimerkiksi eksistentialismin edelläkävijät Søren Kierkegaard ja Friedrich Nietzsche ovat tunnettuja yksilökeskeisyydestään, ja heitä kumpaakin kiinnosti enemmän henkilökohtainen kuin tieteellinen totuus. Heidän näkemyksensä erosivat kuitenkin toisistaan uskontoon ja Jumalaan liittyen: Nietzsche ennakoi ateistista eksistentialismia pitämällä ihmisen kehitystä yliihmiseksi välttämättömänä ja julistamalla Jumalan kuolleeksi. Hänellä onkin paljon henkisiä perillisiä. (Mts. 20.) Kierkegaard puolestaan vaikutti ajatussuuntaan, joka kehitteli eksistentialismia uskonnolliselta pohjalta (mts. 66).

Eksistentialistinen elämänasenne yhdistetään yleisesti ateismiin. Ateistiset eksistentialistit pitävät uskonnollista uskoa raukkamaisena ja korostavat elämän mielettömyyttä. Epätoivoisuudestaan huolimatta ihminen ei voi älyllistä rehellisyyttään uhraamatta turvautua ahdistuksessaan korkeampiin voimiin. Elämä on absurdia syntymästä kuolemaan, ja ihminen on heitetty maailmaan taistelemaan tarkoituksetta olemassaolostaan. Vaikka elämällä tai kuolemalla ei useinkaan ajatella olevan mitään merkitystä, eksistentialistit pitävät tietoisuutta kuolemasta tehokkaana voimana, joka kannustaa aitoon ihmisyyteen. Kuoleman edessä ihminen havahtuu ymmärtämään vapautensa: hän ei voi paeta kuolemaansa, mutta voi vapaasti päättää, kuinka elää elämänsä. Ateistiseen eksistentialismiin liitetään erityisesti Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ja Albert Camus, jotka kielsivät jumalan olemassaolon. (Mts. 61–62.)

Usein eksistentialismi yhdistetään nimenomaan Jean-Paul Sartreen. Hänen luomansa ajatusrakennelma pohjautuu Hegelin, Husserlin ja Heideggerin ideoihin, mutta myös Karl Jaspersin ja Max Schelerin vaikutukset näkyvät Sartren ajattelussa. (Mts. 201). Sartren filosofiassa korostuvat vapaus, valinta ja vastuu. Jumalalle tai Jumalan luomalle ihmisen olemukselle, jota yksilön tulisi toteuttaa toiminnassaan, ei ole sijaa. Ihminen on täysin vapaa ja siten myös ehdottomassa vastuussa niistä valinnoista, joita elämässään tekee. Yksilö ei kuitenkaan voi välttää valintaa, sillä valitsematta jättäminenkin on valinta. Vapaus edellyttää sitoutumista omiin valintoihin ja vastuunottoa niistä. Valintoihin liittyvät riskit tulee hyväksyä, ja sitoumuksista on pidettävä kiinni riippumatta siitä, mihin lopputulokseen ne johtavat. (Mts. 62.) Vapaus liittyy kiinteästi *ahdistukseen*, joka on yksi Sartren eksistentialistisista peruskokemuksista. Ahdistus eroaa *pelosta*, joka kohdistuu johonkin *itsen ulkopuoli-*

seen, kun taas ahdistus on omaan itseän kohdistuvaa epävarmuutta: tietoisuutta siitä, että mikään nyt olemassa oleva ei määrää sitä mitä (yksilö) on hetken päästä. Ahdistus on oman vapauden kokemista, Sartren sanoin: ”Oma vapauteni ilmenee minulle ahdistuksena.” Ahdistus ilmenee myös siinä, ettei tietoisuus voi löytää mitään perustetta valinnoilleen *itsensä ulkopuolelta*, sillä mitään lopullista tietoisuuden ulkopuolista perustaa valinnoille ei ole. Valinnat tehdään vapaasti itse ja niistä kannetaan itse vastuu. (Saarinen 1983, 182–184, 186, 188–189.)

Kirjassaan *Eksistentiaalimikin on humanismia (L’Existentialisme est un humanisme, 1946)* Sartre ilmaisee käsityksensä ihmisen olemuksen laadusta, jonka mukaan ”olemassaolo edeltää olemusta”. Käsitteeseen sisältyy ajatus siitä, että muilla maailman olioilla on lajityypillinen ennalta annettu olemus ja idea, jota ne olemassaolollaan toteuttavat. Ihmisellä puolestaan ei sellaista ole, vaan ihmisellä on vain olemassaolonsa (eksistenssinsä), ja hänen on itse päätettävä, mitä hän olemassaolollaan tekee ja millaiseksi hän tulee. Ihmisen eksistenssi edeltää olemusta, ja vasta elämällä maailmassa hän luo itsensä ja olemuksensa tulematta kuitenkaan koskaan valmiiksi. Ihmistä ei voi lopullisesti määritellä ennen kuin tämä on elänyt elämänsä loppuun. Siinä missä esineet ja luontokappaleet ovat alusta asti sitä mitä ne ovat, ihminen joutuu aloittamaan olemuksensa luomisen tyhjästä ja määrittelemään itsensä elämällä. Toisin kuin eläimet, ihminen ei elä ainoastaan eläimellisten vaistojensa varassa, vaan ihmisellä on kyky ajatella, ja se antaa ihmiselle vapaan tahdon ja vapauden. (Lehtinen 2013, 210–211.)

Eksistentiaalismin määritelmää pohtiessaan Lehtinen (mts. 29) toteaa sanan ahtaimmassa merkityksessä ainoaksi vartenotettavaksi eksistentiaalistiksi juuri Jean-Paul Sartren, ja lisää, että 1960-luvun Helsingissä eksistentiaalistin onkin tunnistanut siitä, että tämä kantaa mukanaan Sartren *Inhoa* tai Camus’n *Sivullista*. Niitä pidetäänkin kahtena kenties tunnetuimpana eksistentiaalistisina romaanina (Saarinen 1983, 178). Kumpikin romaani on tietävästi kuulunut myös Elga Sesemannin lukemistoon (ks. luku 1.1). Sartren tuotannosta tunnetaan usein parhaiten hänen näytelmänsä ja kaunokirjalliset teoksensa, joissa Sartren eksistentiaalistinen elämäkäsitys tuleekin selvästi esiin. Sartren ihminen elää absurdissa maailmassa vailla Jumalaa ja toivoa, ja oman vapautensa varassa hänen on määriteltävä olemuksensa ja olemassaolonsa tarkoitus. Nämä seikat herättävät ihmisessä ahdistuksen ja inhon tunteita. Sartren esikoisromaanissa *Inho* päähenkilö Roquentin kuvaa päiväkirjamerkinnoissään tunteensa vastenmielisyyttä ja kuvotusta, jota hän kokee kohdatessaan ulkoisen maailman. Ulkoisen maailman ja toisten ihmisten lisäksi päähenkilö kokee inhoa ennen kaikkea tullessaan tietoiseksi

omasta ruumiillisuudestaan. Läpi teoksen päähenkilö yrittää ymmärtää omaa olemassaoloaan ja olemustaan. (Lehtinen 2013, 225–227.)

Sartren tavoin elämän absurdiutta korostaa myös Albert Camus. Hänet luokitellaan eksistentiaalistiksi, vaikka hän itse torjuikin tällaisen luokittelun. Camus esitteli eksistentiaalistiset ajatuksensa kaunokirjallisessa muodossa, ja kirjoitustensa myötä hänestä tuli 1950-luvulla sukupolvensa johtava moraalinen vaikuttaja. Hän kuului aluksi Sartren lähipiiriin, mutta he ajautuivat myöhemmin välirikoon. Camus'n ja Sartren lähtökohdat olivat yhtäläiset, mutta Camus pyrki ylittämään ajattelussaan eksistentiaalismin kapinoimalla elämän absurdiutta vastaan viimeiseen asti sen sijaan että lanistuisi sen edessä. Camus käsittelee koko tuotannossaan ristiriitaa, joka syntyy ihmisjärjen kohdassa elämän absurdiuden. Ihmiselämä on pohjimmiltaan turhaa ja mieletöntä, eikä se johda lopulta muuhun kuin kuolemaan. *Sivullinen* on Camus'n ensimmäinen romaani, joka kuvaa elämän absurdiutta. Se käsittelee myös 1900-luvulle tyypillistä vieraantuneisuuden ja ulkopuolisuuden teemaa. (Mts. 237–238, 248–250.)

Sesemannin lukemiston perusteella eksistentiaalismin näkökulma on aiheellinen tuotannon tarkastelussa, ja siksi onkin kiinnostavaa suunnata näkökulma sekä visuaaliseen että kirjalliseen tuotantoon.

2 ELGA SESEMANN

2.1 Tausta ja keskeiset vaiheet

Elga Charlotte Sesemann syntyi Viipurissa 28. maaliskuuta 1922. Hän oli isänsä Edgar Sesemannin ja äitinsä Olga Sesemannin ensimmäinen lapsi. Kaksi vuotta myöhemmin vuonna 1924 perheeseen syntyi pikkusisko Nelly. Isä Edgar oli ammatiltaan insinööri ja toimi Tienhaaran Öljytehtaan johtajana. Vanhemmat olivat syntyneet Kaukasuksella ja avioituneet Viipurissa, jonne suku oli asettunut. (Keskitalo 1997, 5–6.) Sesemannien suku oli balttialais-venäläis-suomalaista kauppiassukua, jonka juuret ulottuvat 1660-luvun Lyypekkiin. Sukupiiri oli osaltaan myös suomenruotsalainen, sillä siihen kuuluivat myös Parlandit, joista kirjailija Oscar Parland oli Elga Sesemannin pikkuserkku. (Konttinen 2017, 238–239.)

Keskitalon (1997, 7) mukaan Sesemannien ja Parlandien yhteys Suomeen muodostui Viipurin lähellä sijaitsevan sukukartanon Tikkalan hovin kautta. Kartanoa asuttivat vanhat sukulaiset, ja siellä vierailtiin kesäisin. Se sijaitsi Tikkalanjärven rannalla, jonka luontoa vuonomaisine järvinäkymineen on kuvattu yleväksi. Tienhaara sekä Tikkalan hovin tilukset muodostavat Elga Sesemannin keskeisimmän lapsuudenmiljöön. (Konttinen 2017, 239.) Sesemann on itse korostanut kasvuympäristönsä merkitystä, jota hän on kuvannut omalaatuiseksi: ”Erilaisuus johtui miljööstä, joka oli pietarilais-kannakselais-viipurilainen kielisekoituksineen ja omine atmosfääreineen, mutta suku oli protestanttinen eikä ylläpitänyt mitään ortodoksisia perinteitä” (Keskitalo 1997, 7.) Kielisekoitus todella oli kirjava, sillä Sesemann hallitsi niin saksan, venäjän, ruotsin kuin suomenkin kielen. Venäjää Sesemann puhui isänsä kanssa ja saksaa äitinsä kanssa. Suomea Sesemann oppi aloitettuaan koulun. Myöhemmin suomesta tuli Sesemannin ensisijainen kieli, jota hän puhui aviomiehensä Seppo Näätäsen (1920–1964) kanssa. (Sesemannin verkkosivut.)

Sesemannin taiteelliset ominaisuudet tulivat ilmi jo murrosiässä kouluaikoina, jolloin piirtäminen ja kertomusten kirjoittaminen kiinnostivat häntä koulunkäyntiä enemmän (Keskitalo 1997, 6). Sesemann kävi Viipurin vanhaa suomalaista yhteiskoulua. Sesemannin koti oli porvarillinen ja taiteellinen, ja varsinkin musiikki oli perheessä vahvasti läsnä. Äiti Olga soitti pianoa ja piti erityisesti Beethovenista ja Brahmsista. Isällä oli myös taiteellisia taipumuksia, sillä hän valokuvasi, leikkasi siluetteja, rakensi viuluja ja korjasi selloja. Sesemannin isä menehtyi keväällä 1939, minkä vuoksi

Sesemannit joutuivat muuttamaan tehtaanjohtajan asunnosta vaatimattomampaan asumukseen. Sesemannin koulukäynti päättyi kuudenteen luokkaan talvisodan alkamisen vuoksi. Perhe pakeni Viipurista Nakkilan kautta Helsinkiin ja asettui asumaan Puistokadulle Kaivopuistoon. Äiti Olga ryhtyi elättämään perhettä ompelemalla. Puistokadun kotiin muutti myös muita sukulaisia. (Konttinen 2017, 240–242.)

Helsingissä Sesemann ei enää jatkanut koulua, vaan pääsi aloittamaan taideopinnot Taideteollisuuskorkeakoulun iltatunneilla, jonka opettajana oli tuolloin Werner von Essen. Sesemann pyrki graafiselle linjalle, mutta ei päässyt. Sesemann aloitti Suomen Taideakatemia koulun valmistavalla luokalla syksyllä 1940 ja siirtyi keväällä 1942 malliluokalle opiskelemaan piirustusta ja kuvanveistoa. Taideyhdistyksen piirustuskoulun opettajana toiminut Åke Lauren oli kehottanut Sesemania pyrkiään Taideakatemia koulun (ent. Taideyhdistyksen piirustuskoulu) ja toimi Sesemannin opettajana yhdessä William Lönnbergin, Aale Hakavan ja rehtori Aarre Heinosen kanssa. Syyslukukaudella 1943 Sesemann pääsi maalausluokalle. Koulun ollessa suljettuna talvella 1942 Sesemann työskenteli mainospiirtäjänä. Sesemann opiskeli myös Vapaassa Taidekoulussa vuosina 1943–1944 opettajinaan Yngve Bäck ja Sam Vanni. (Keskitalo 1997, 10–11.)

Sesemannilla oli jo opiskeluaikanaan oma tyyli sekä näkemys siitä, miten hän halusi maalata. Hän on kertonut välirauhan ja jatkosodan aikana akatemian hengen olleen ”melko harmaa ja opetus sen mukainen eikä innoittanut yhtään”. Silti Sesemann arvosti Taideakatemia koulun antamaa perusopetusta. Klassisen perusopetuksen jälkeen Taideakatemia koulun vanhoillinen opetus ei kuitenkaan enää tyydyttänyt Sesemania. Hän päätyikin eroamaan koulusta vanhoillisuuden lisäksi osaltaan myös rehtori Aarre Heinosen toiminnan vuoksi, sillä tämä oli opastanut Sesemania maalamalla hänen työnsä päälle. Sesemann siirtyi vuonna 1943 Vapaaseen Taidekouluun, joka oli tunnettu vapaamielisemmästä opetuksestaan sekä liberaalista, modernista hengestä. Sesemannin kanssa yhtä aikaa Vapaaseen Taidekouluun siirtyi myös hänen tuleva aviomiehensä Seppo Näätänen. (Mts. 32.)

Sesemann ja Näätänen tapasivat Taideyhdistyksen piirustuskoulun kipsiluokalla. Näätänen oli aloittanut opintonsa syksyllä 1939, mutta opinnot jouduttiin keskeyttämään talvisodan vuoksi. Pari avioitui 7.7.1945. (Mts. 10–11.) Samana vuonna oli myös Sesemannin ensimmäinen yksityisnäyttely, joka järjestettiin Bäcksbäckan taidesalongissa. Näyttelyssä oli esillä muun muassa monia omakuvia. (Palin 2007, 137.) Sesemann oli debytoinut paria vuotta aiemmin, martikkelitietojen mukaan 1943, mutta Konttisen mukaan Sesemannin töitä olisi ensimmäisen kerran ollut esillä vuonna 1942 (Kont-

tinen 2017, 243). Varhaisimpien näyttelyiden ja töiden osalta Sesemann sai ylistävää arvostelua erityisesti taidekriitikko Antero Rinteeltä, joka yhdisti Sesemannin tyylin muun muassa Vincent van Goghiin ja Edvard Munchiin. Sesemannin ensimmäinen yksityisnäyttely niin ikään sai Rinteeltä hyvän vastaanoton. Näiden vuosien jälkeen tuuli kuitenkin kääntyi, ja Sesemann alkoi saada kriittisempää palautetta. Kovasanaisena kriitikkona toimi erityisesti E. J. Vehmas, joka totesi Sesemannin tunteen olevan ”liiaksi itseensä vajoavaa ja muodotonta, dramaattisuudestaan huolimatta vailla todellista voimaa ja intohimoa”. (Mts. 243; 245–246.)

Vuonna 1950 Sesemann ja Näätänen muuttivat Helsingistä Ruovedelle Helvetinjärvelle rakentamaansa taiteilijahuvila Elkalaan. Tätä ennen parilla oli ateljee Kulosaassa. Ruovedelle muutettuaan Sesemann ja Näätänen järjestivät näyttelynsä Tampereella taidekoti Husassa. Eristäytymistä Ruoveden erämaahan ei kuitenkaan katsottu hyvällä, ja erityisesti Vehmas katsoi Helsingin taide-elämästä ja taiteellisten tapahtumisen keskuksesta vetäytymisen olleen Sesemannille epäedullista ja vaikuttaneen taiteilijan taitojen ruostumiseen. (Mts. 245–246.)

Vuonna 1959 Sesemann julkaisi omaelämäkerrallisen muistelmaromaaninsa *Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaisema*. Sesemann oli pitänyt 1950-luvun puolivälissä viiden vuoden näyttelytauon. (Keskitalo 1997, 66). 1950-luvun alkupuolella Sesemann teki myös ulkomaanmatkoja. Ensimmäinen matka kohdistui Tukholmaan, missä hänen siskonsa Nelly Sesemann avioitui Carl Leschen kanssa vuonna 1951. Tukholmaan Sesemann palasi myöhemmin syksyllä 1952, josta matka jatkui Kööpenhaminaan ja Pariisiin, missä Sesemann ja Näätänen viettivät pari kuukautta kierrellen näyttelyitä. Seppo Näätäsen sairastuttua syöpään pari matkusti vielä Kairon kautta Etelä-Intian Bangaloreen, missä Näätänen menehtyi elokuussa 1964. (Mts. 11.)

Sesemann työskenteli taiteilijana koko elämänsä, mutta vuoden 1995 jälkeen maalaaminen vähentyi silmäsairauden vuoksi. Hän julkaisi runoteoksen 80-vuotiaana vuonna 2002. Sesemann menehtyi keuhokuumeeseen Helsingissä 21.1.2007, ja hänet on haudattu Hietaniemen hautausmaalle Helsinkiin. (Sesemannin verkkosivut.)

2.2 Kirjallisuudesta ja aiemmasta tutkimuksesta

Elga Sesemannia on tutkittu varsin vähän ja toistaiseksi esiintyvyys myös taidehistorian kirjallisuudessa on jäänyt melko niukaksi. Tilanne johtuu varmasti monesta tekijästä. Yhtäältä asiaan on voinut vaikuttaa se, että suomalaisia naistaiteilijoita käsittelevä tutkimus on käynnistynyt Suomessa vasta 1980-luvun puolivälistä lähtien (Konttinen 2008, 10). Tutkimuksen lisääntyessä Sesemann on silti pitkään jäänyt vaille suurempaa huomiota. Esimerkiksi Riitta Konttisen laajassa teoksessa *Naistaiteilijat Suomessa: keskiajalta modernin murrokseen* (2008) Sesemannia ei ole mainittu lainkaan, vaikka teoksen tarkoituksena onkin ollut nostaa tunnetumpien suomalaisten naistaiteilijoiden ohella esiin myös tuntemattomampia ja unohdettuja naistaiteilijoita (ks. Konttinen 2008, 10). Tähän joukkoon Sesemann ei vielä mahtunut, mutta tilanne on vuosien aikana kehittynyt Sesemannin kannalta suotuisampaan suuntaan. Itse asiassa jo samana vuonna Sesemannin tarinaa ja taidetta on tuonut esiin Tutta Palin teoksessaan *Modernin muotokuvan merkit: kuvia 1800- ja 1900-luvuilta taidekoti Kirpilässä* (2007), mutta katsaus jää varsin kapeaksi. Kymmenisen vuotta myöhemmin myös Konttinen nostaa Sesemannin esiin kirjassaan *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa* (2017), ja tällä kertaa katsaus on huomattavan laaja: lukijan tietoisuuteen nostetaan nyt tarkemmin Sesemannin viipurilais- ja sukutaustaa, vaiheita, muistelmaromaania sekä Sesemannin uran ensimmäisten vuosikymmenten ajan taidetta ja hänen saamaansa kritiikkiä. Kirjassaan Konttinen on halunnut tarkastella naistaiteilijoiden näkymättömyyttä ja ulkopuolisuutta, ja hän onkin valinnut mukaan sellaisia taiteilijoita, jotka ovat jääneet pelkiksi nimiksi vaille tutkimusta (ks. Konttinen 2017, 6–7). Tähän joukkoon Sesemann on nyt päässyt mukaan.

Sesemannin noususta voisi kertoa myös se, että kummankin viimeksi mainitun teoksen kannessa on Elga Sesemannin 1940-luvun omakuva. Sesemannin kohdalla kirjallisuudessa nostetaankin usein esiin juuri 1940-luvun ekspressionismi ja hänen omakuvansa. Esimerkiksi Soili Sinisalo (2003, 37–38) on todennut 1940-luvun puolivälin olleen ekspressionistisen suuntauksen huipennuksen aikaa, ja hän on nostanut Sesemannin vuonna 1945 taiteellisen läpimurron tehneiden ekspressionistien joukkoon, johon kuuluvat muun muassa Aimo Kanerva, Yrjö Saarinen, Helge Dahlman ja Mauno Markkula. Tässä yhteydessä Sinisalo tuo esiin myös Sesemannin taustaa ja luonnehtii Sesemannin 1940-luvun tuotantoa seuraavasti:

Sota-ajan ihmisten tunnot ilmenivät hänen kuolemaa, kipua ja ahdistusta käsittelevissä aiheissaan, jotka on maalattu paletinveistä käyttäen, tasoittelematta. Maalauksissa on erityinen, itseensä sulkeu-

tuva ilme. Se näkyy hyvin sielukkaista *Omakuvista*, joita Sesemannilta syntyi alusta alkaen. Hänen kaupunkiaiheensa ovat saman yksinäisyudentunnon värittämiä. Olemassaolon ja tulevaisuuden epävarmuus on maalauksissa aistittavissa. Väri ja tunne ovat yhtä, mutta rajua kiihkeyttä ei kuulu hänen taiteensa laatuun. (Sinisalo 2003, 38.)

Kiinnostus juuri Sesemannin 1940-luvun ekspressionismiin ja omakuviin tulee esiin myös häntä käsittelevissä opinnäytetöissä, joita on toistaiseksi tehty vain kaksi kappaletta, kumpikin Helsingin yliopistosta. Viimeisin on Kirsi Hyvärisen proseminariesitelmä ”Elvi Maarni ja Elga Sesemann: Kahden naistaiteilijan ensiesiintyminen 1940-luvulla ja Romanttis-mystinen taide” (2000). Työn aineisto on Sesemannin osalta rajautunut uran alkuvuosien keskeisimpiin ekspressionistisiin teoksiin, joista jokainen on maalattu paletinveitsiteknikalla, ja joissa Sinisalonkin mainitsemat aiheet korostuvat. Hyvärinen nostaa esiin myös Sesemannin töiden vahvan psykologisen sisällön. (Ks. Hyvärinen 2000, 25.)

Toinen ja samalla varhaisin Sesemanniä käsittelevä opinnäyte työ on Lea Keskitalon pro gradu -tutkielma ”Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitykseen” (1997). Työ on myös toistaiseksi laajin Sesemannista ja tämän taiteesta tehty tutkielma ja julkaisu. Tutkimuksen tarkoituksena on ollut kartoittaa Sesemannin tuotantoa sekä hänen taidekäsitystään (ks. Keskitalo 1997, 1). Keskitalo on käsitellyt aihettaan monipuolisesti ja laajasti, minkä on osaltaan mahdollistanut hänen tekemänsä haastattelu Sesemannin kanssa. Keskitalo lähtee liikkeelle Sesemannin taustasta, taideopinnoista ja matkoista edeten tarkastelussaan kohti Suomen taide-elämää 1930–1940-luvuilla ja modernismin maskuliinista traditiota sekä lopulta Sesemannin tuotannon analyysia. Analyysissa tarkastelu jakautuu tuotannon osalta vuosikymmenten mukaan: ensimmäinen yksityisnäyttely ja Sesemannin omakuvat korostuvat 1940-luvun tuotannon tarkastelussa, 1950-luku näyttäytyy puolestaan kokeilujen jaksona, ja 1960-luvulla korostuu Intian-matka. Lisäksi Keskitalo nostaa hieman esiin myös enkeliteemaa Sesemannin 1950–1960-lukujen tuotannossa. Keskitalo on selvittänyt myös Sesemannin kuvataiteellisia ja henkisiä vaikuttajia¹⁰ sekä Sesemannin suhdetta surrealismiin. Tutkielman varsinainen aine, Sesemannin suhde vitalistiseen taidekäsitykseen, tulee käsittelyyn lopuksi. Tutkielman laajuus paljastuu myös itse sisältöä lukiessa, sillä Keskitalo näkee Sesemannin teoksissa yh-

¹⁰ Elga Sesemannin ihailemia suomalaisia taiteilijoita ovat olleet mm. Hugo Simberg, Akseli Gallen-Kallela, Jalmari Ruokokoski, Juho Rissanen, Helene Schjerfbeck, Tyko Sallinen ja Mauno Markkula. Ulkomaista taiteilijoista on nimetty Edvard Munch, Carl Kylberg, Edgar Degas, Georges Braque, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec, Marc Chagall, Henri Rousseau. Kirjallisuuden puolelta on mainittu mm. Edith Södergran, Rainer Maria Rilke, Fjodor Dostojevski, Johann Wolfgang von Goethe, Anton Tšehov, Franz Kafka, Thomas Mann, Dylan Thomas, Paul Celan, Christian Morgenstern ja T. S. Eliot. Sesemann oli innostunut myös Sigmund Freudin ja Carl Gustav Jungin ajatuksista ja psykoanalyyseista. Myös psykoanalytikko Carl Lesche, Sesemannin sisaren Nellyn aviomies, on mainittu ja samalla todettu tämän ajattelun yhtenevän myös Henri Bergsonin ajatteluun. Sesemann oli myös kiinnostunut intialaisesta filosofiasta. (Ks. Keskitalo 1997, 83–85.)

teyksiä paitsi suomalaiseseen myös kansainväliseen ekspressionismiin ja surrealismiin sekä erinäisiin kaunokirjallisiin teksteihin. Analyysinsa tueksi Keskitalo on paikoitellen ottanut myös otteita Sesemannin muistelmaromaanista, mutta niiden osuus tarkastelussa jää lopulta valitettavan niukaksi.

Keskitalon pro gradu -tutkielma on yksi tärkeimmistä lähteistäni. Sen merkitystä lisää vielä se, että Keskitalo on sisällyttänyt tutkielmaansa Elga Sesemannin omaa ääntä haastattelun ja kirjeenvaihdon muodossa. Keskitalo on saanut selville joukon taiteellisia ja henkisiä vaikuttajia, joiden tunteminen voi olla avuksi tuotannon visuaalisessa analyysissä. Haastatteluun perehtymisen olen joutunut rajaamaan omassa työssäni aineiston ulkopuolelle aikataulun ja käytännön seikkojen vuoksi.

Aiempi tutkimus on Sesemannin tuotannon osalta keskittynyt hänen uransa ensimmäisiin vuosikymmeniin eli 1940–1960-lukujen tuotantoon, ja kiinnostus erityisesti Sesemannin ekspressionismiin ja 1940-luvun omakuviin on näyttäytynyt tutkimuksessa ja eri julkaisuissa vahvana. Analyysin ensimmäisessä osassa luvussa 3 tartun itsekin Sesemannin 1940-luvun omakuviin. Tavoitteenani on muodostaa niistä aiempaa syvempiä tulkintoja ottamalla visuaalisen analyysin rinnalle myös muistelmaromaanin narratiivista analyysia ja kiinnittämällä huomiota erityisesti Sesemannin omaelämäkerralliseen minään. Omakuvien analyysin jälkeen etenen analyysin toisessa osassa luvussa 4 kohti Sesemannin uran myöhempien vuosikymmenten tuotannon tarkastelua lapsuuden kokemusten näkökulmista, jossa muistelmaromaanin analyysi on myös keskeisessä osassa.

3 KATSE ITSEEN – 1940-LUVUN OMAKUVAT JA OMAEELÄMÄKERRALLINEN MINÄ

Elga Sesemannin taiteilijanuran ensimmäisten vuosikymmenten tuotanto edustaa pääosin ekspresionismia. 1940-luvun teokset jakautuvat lukuisiin asetelmiin, erilaisiin maisema- ja sisäkuviin sekä ihmiskuvauksiin, jotka muodostuvat muotokuvista ja kasvottomista henkilökuvista sekä lukuisista omakuvista. (Konttinen 2017, 242–243.) 1940–1950-lukuen tuotannon laajuuden vuoksi tarkastelen tutkielmani ensimmäisessä analyysiluvussa Sesemannin 1940-luvun omakuvia, jotka herättävät huomion Sesemannin varhaisinta tuotantoa tarkastellessa huomattavan suurella osuudellaan: Sesemannin sisarentyttärien ylläpitämien kotisivujen kuvakokoelmaan on toukokuuhun 2021 mennessä kerätty kaikkiaan 27 omakuvaa tai omakuvamaista teosta, jotka ajoittuvat vuosien 1943–1950 välille. Omakuvista on muodostettavissa erilaisia ryhmiä, joita käsittelen omina kokonaisuuksinaan seuraavissa alaluvuissa. Kuljetan omakuvien visuaalisen analyysin rinnalla sellaisia katkelmia Sesemannin muistelmaromaanista *Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaisemaa* (1959), jotka valottavat näkökulmaa omaelämäkerrallisesta minästä, ja joiden uskon osaltaan syventävän omakuvista tehtäviä tulkintoja. Ennen varsinaista analyysia tuon esiin omakuvien tulkinnan teoreettisia lähtökohtia sekä Sesemannin omakuvien erityispiirteitä aiempaan tutkimukseen pohjaten.

3.1 Omakuvien tulkinnan lähtökohtia

Elga Sesemannin varhaisinta tuotantoa tarkastellessa huomio kiinnittyy ensimmäisenä lukuisten omakuvien osuuteen 1940-luvun tuotannossa. Sesemannin kotisivuille kerätyt 27 omakuvaa ja omakuvamaista teosta on valmistettu vuosien 1943–1950 aikana. Tuottoisimmat omakuvavuodet ajoittuvat tarkemmin vuosille 1944–1946, jolloin omakuvia on syntynyt ainakin 13 kappaletta.¹¹ Määrien yhdistäminen lukuisiin muihinkin teoksiin, joita Sesemann on uransa alkuvuosina valmistanut, osoittaa nuoren taiteilijan työskentelytahdin olleen hyvin nopea. Sesemannin

¹¹ Omakuvien lukumäärä ja ajoitus perustuu Sesemannin kotisivuille toukokuuhun 2021 mennessä kerättyihin teoskuviin sekä niiden yhteydessä oleviin tietoihin. Huomioitavaa on, että kaikista omakuvista tietoja ei ole systemaattisesti saatavilla ja uusia teoskuvia lisätään sivustolle aika-ajoin, joten omakuvien lukumäärät sekä tiedot niiden ajoituksista eivät välttämättä ole vakiintuneet.

taiteilijanuran alkuvuosista erityisesti vuosi 1945 korostuu merkittävänä: Tuolloin ensimmäinen yksityisnäyttely kyseisen vuoden maaliskuussa Bäcksbäckan Taidesalongissa sai hyvän vastaanoton ja teki Sesemannista tunnetun taiteilijan. Teoksia syntyi tämän vuoden aikana runsaasti ja hyvin nopeasti sisältäen myös omakuvien sarjan (Keskitalo 1997, 39).

Sesemannin 1940-luvun omakuvat edustavat ekspressionismia, ja ne on valmistettu öljyväreillä, pastelleilla ja guassilla (Konttinen 2017, 243). Teoksissa on voimakas ilmaisu, ja niiden värimaailma muodostuu pääosin erilaisista vihertävistä, sinisistä ja keltaisista sävyistä, mutta niiden ohella esiintyy myös esimerkiksi oranssin ja punaisen sävyjä. Keskitalo (1997, 46) on todennut Sesemannin ensimmäisten omakuvien olevan ekspressiivisiä ja ruskeanvihertävän sävyisiä, joissa on rauhallinen tunnelma mutta tuovat esiin vakavan luonteen. Näissä seikoissa Keskitalo (mp.) on nähnyt yhdistäviä tekijöitä muun muassa Sigrid Schaumanin omakuviin. Sesemannin uran alkuvuosien teoksia on luonnehdittu värimaailmaltaan myös vihertävänharmaiksi, joka kuitenkin väistyy vuoden 1945 läpimurron ja kirkkaamman paletin myötä (mts. 48). Ensimmäisen yksityisnäyttelyn jälkeen Sesemannin omakuvia luonnehdittiin hienoiksi sielu- ja väritutkielmiksi (Rinne 1945, 164). Konttinen (2017, 243) on puolestaan kuvaillut Sesemannin 1940-luvun maalausten tunnelatausta intensiiviseksi ja pohtinut niiden alakulun yhteyttä sota- ja evakkovuosiin sekä kotiseudun menetykseen liittyviin tunteisiin.

Sesemannin omakuvissa omakuvan hahmo on tyypillisesti sijoitettu joko enemmän teoksen kuva-alan oikealle tai vasemmalle puolelle. Hahmo täyttää kuva-alaa useimmin pään ja ylävartalon verran, eli omakuvat noudattavat perinteistä rintakuvaformaattia. Omakuvan hahmo on usein asetettu hieman viistottain katsojaan kasvot kääntyneenä katsojaa kohti. Toisinaan Sesemann esiintyy omakuvissaan frontaalisesti katsojaan nähden. Mukana voi olla taiteilijaidentiteettiä viittaavaa rekvisiittaa, kuten taiteilijatakki, maalauspaletti ja baskeri. Teoksen taustalla on toisinaan elementtejä tilasta, kuten ikkuna tai sisätilan seiniä. Tilakuvausta tyypillisempää Sesemannille on omakuvan taustan täyttäminen joko ainoastaan yhtä väriä käyttäen tai tilan jakaminen kahdella eri värillä, jolloin huomio teoksissa keskittyy yksinomaan omakuvan minään, Sesemanniin itseensä. Sesemann on itse luonnehtinut omakuvia seuraavasti:

Omakuvat on ihan omaa luokkaansa, ne ovat nimittäin hirveän tosikkomaisia, ne kattoo aina jotenkin itseään, ne erottuvat portreteista, jotka on tehty jostain toisesta, siinä on tietysti se katse, se voi olla parannettu, voi olla että se on myös tehty karrikoiden, se minä itte on kuitenkin se tärkein.” (Keskitalo 1997, 46.)

Sesemann tuo ajatuksessaan esiin eron muotokuvien ja omakuvien tekemisen välillä. Tässä vertailussa oleellista on tekijän ja muotokuvan kohteen roolilliset erot. Palinin (2007, 117) mukaan omaa itseä suuremmin taiteilija näkee toisen ihmisen. Tällöin kohteen tarkastelu on välittömämpää kuin omakuvassa, jossa teoksen tekeminen vaatii tekijän ja kohteen välille peilin tai valokuvan, sillä omakuvan tilaaja, malli ja tekijä ovat yksi ja sama henkilö (mp.). Myös Lahdelma (2014, 81) on todennut roolituksen olevan monella tavalla hämmentävä omakuvan tekijälle.

In self-portraiture, the subject and object become confused in multiple ways. The artist is also the model; the subject of the artwork is also its object. When the viewer takes her place in front of the canvas, she also assumes the place of the artist in front of her model, that is, herself. The viewer is then both inside and outside this confusing exchange of looks. (Mp.)

Tällaisesta hämmennyksestä huolimatta Sesemann on ryhtynyt tarkastelemaan itseään kerta toisensa jälkeen. Sesemann myös korostaa ajatuksessaan, että *minä itse* on omakuvassa tärkein. Tämä käy hyvin ilmi Sesemannin omakuvissa, jotka intensiivisyydessään kannustavat katsojaa omakuvien syvällisempään tulkintaan.

Omakuvien tulkintaan liittyy erilaisia näkemyksiä. Yhtäältä omakuville annetaan paljastava merkitys; niiden katsotaan edustavan ja esittävän taiteilijaa itseään ja hänen identiteettiään sekä olevan eräänlainen ilmaus siitä, millaiseksi taiteilija mieltää itsensä. Taiteilijan ulkoisten piirteiden kuvaamisen lisäksi omakuvien ajatellaan olevan poikkeuksellinen intiimejä ja tunnustuksellisia teoksia, jotka tarjoavat mahdollisuuden hiljaiseen itsetutkiskeluun ulkoisen minän lisäksi myös sisäisen minän osalta, ja joilla on erityinen asema taiteilijan tuotannossa. Toisaalta omakuviin liitetään myös vastakkainen näkemys, jonka mukaan omakuvien ajatellaan olevan taiteilijan tuottamia taideteoksia siinä missä muutkin, eivätkä ne siten kertoisi katsojalle sen enempää kuin taiteilijan tuotannon muutkaan teokset. Silti katsojan on tiedostaessaan tarkastelevansa omakuvaa ja tulkitessaan teosta omakuvana helppo muodostaa erityinen yhteys teoksen ja tekijän välille. Tällöin katsojalla oleva vähäisinkään tieto taiteilijan henkilöllisyydestä tai elämästä vaikuttaa välittömästi siihen, miten katsoja omakuvaa tulkitsee. (Lahdelma 2014, 79–80.)

Vaikka Sesemannin omakuvia voisi tarkastella samalla tavalla kuin mitä tahansa muuta tuotantoon kuuluvaa teosta, omakuvien voimakkaan intensiivinen ote kertoo, että niiden syvällisempi, jopa psykologinen tarkastelu on aiheellista. Nuorelle taiteilijalle itsen tarkastelu on kaiketi ollut hyvin ajankohtaista ja tärkeää juuri uran alkuvuosina. Keskitalo (1997, 47) on todennut erityisesti vuoden

1945 omakuvien osalta Sesemannin etsineen niissä taiteellista identiteettiään ja persoonaansa. Ensimmäinen yksityisnäyttely on mahdollisesti vaikuttanut itsetutkiskelun tarpeen kasvamiseen, mutta koska Sesemann on maalannut lukuisia omakuvia läpi koko 1940-luvun ajan, voidaan oman taiteellisen identiteetin ja persoonan etsimisen tulkita jatkuneen Sesemannin uran ensimmäisen vuosikymmenen ajan. Myös Konttinen (2017, 272–273) tuonut persoonan tarkastelun näkökulman esiin toteamalla monien Sesemannin 1940-luvun omakuvien olevan nuoren naisen kuvia, joissa voimakkaan ekspressionistinen maalaustapa yhdistyy painokkaasti taiteilijan oman persoonan tarkasteluun. Monien 1900-luvun alun modernien naistaiteilijoiden omakuvien ja omakuvasarjojen kohdalla Konttinen näkeekin keskeisenä vaikuttimena halun tutkia taiteilijaidentiteettiä, taiteellisia valintoja tai ihmisenä ja naisena olemista. Sesemannin omakuvia Konttinen on kuitenkin kuvannut haastaviksi, mutta ne ovat paletinveitsiteknikasta huolimatta selvästi tunnistettavia. (Mp.) Konttinen (mts. 243) luonnehtii Sesemannin omakuvia myös vaikuttavaksi, itseä rohkeasti tarkasteleviksi ja uhmakkaiksi teoksiksi, jotka vetäytyvät arvoituksellisesti katsojan ulottumattomiin. Kuvaus sopii hyvin ekspressionistista omakuvaa luonnehtiviin tunnuspiirteisiin, joiksi Palin (2007, 106) on nimennyt muun muassa ankaran itsetutkiskelun, tunnustuksellisuuden ja itsetilityksen, jonka taustalla vaikuttivat muun muassa ensimmäinen maailmansota ja voimistuva kaupungistumisen ja teknistymisen kehitys, nietzcheläinen Jumalan kuolema sekä psykoanalyttinen havainto psyykeen rakentumisesta traumalle. Autenttisen minäkokemuksen edellytyksenä oli angstinensa kyseenalaistaminen ja sielullinen kriisi. (Mp.)

Omakuvien analyysia ja tulkintaa lähdenkin tekemään muun muassa itsetutkiskelun, oman identiteetin tutkimisen ja tunnustuksellisuuden näkökulmista sekä niistä teoreettisista ja aiempaan tutkimukseen pohjautuvista lähtökohdista, joita olen tässä luvussa tuonut esiin. Keskeiseen osaan nousee omakuvien kohdalla myös erityisesti kasvojen kuvauksen tarkastelu: vaikka Sesemannin omakuvat ovat pääsääntöisesti tunnistettavia, Sesemann on kuvannut kasvojaan eri tavoin ja eri tunnetiloja ilmentäen. Itsetutkiskelun ja identiteetin etsimisen kontekstissa kasvojen analysointi korostuu omakuvissa myös niiden symbolisen merkityksen vuoksi. Kasvoja pidetään oman itsen pääsymbolina (Synnott 1993, 2). Seuraavissa alaluvuissa tarkastelen omakuvia niistä löytyvien teemojen perusteella, jotka muodostuvat erityisesti omakuvissa paljastuvien erilaisten tunnelmien ja tunnetilojen perusteella. Syvennän omakuva-analyysia ottamalla mukaan myös katkelmia Sesemannin muistelmaromaanista erityisesti niiltä osin, jotka kuvaavat Sesemannin oma-

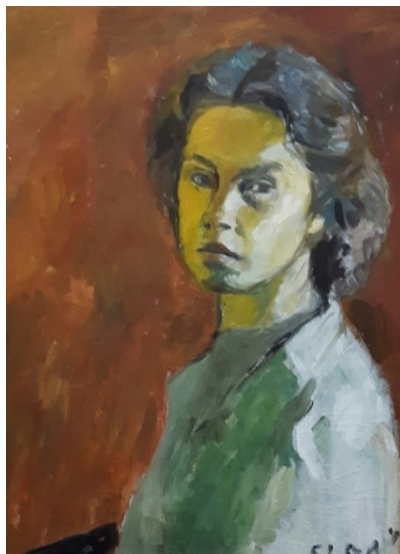
elämäkerrallisen minän eli Katarinan minuutta ja olemassaoloa käsittelevää pohdintaa, jonka kehyksenä ovat lapsuuden maisemat ja kokemukset Viipurissa.

3.2 Määrätietoinen ja ahdistunut minä

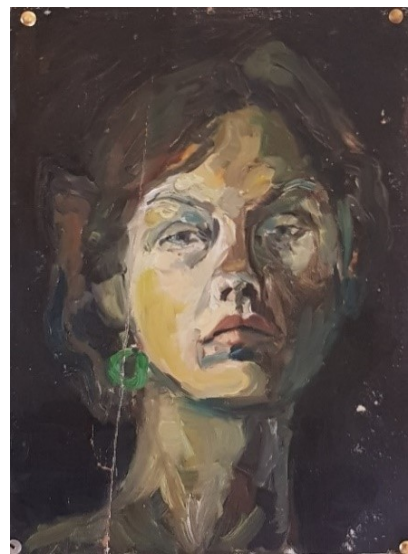
Elga Sesemannin omakuvien monipuolisesta joukosta nousee esiin muun muassa sellaisia omakuvia, joissa Sesemann on kuvannut itsensä hyvin määrätietoisena, periksiantamattomana, voimakkaana ja uhmakkaana naisena ja taiteilijana. Tummasävyinen omakuva (kuva 1) on esimerkki tällaisesta määrätietoisesta taiteilijaomakuvasta. Omakuvassa Sesemann on asettanut itsensä teoksen vasempaan laitaan niin, että osa hänen toisesta olkapäästään ja käsivarresta rajautuvat teoksen ulkopuolelle. Asento on viistosti kohti katsojaa, jonka omakuvan hahmon katse ohittaa eikä siten tavoita katsojaa. Katseessa ei silti ole juurikaan lempeyttä tai myötätuntoa, vaan katse on suunnattu itseen tiukasti ja ankarasti. Ilme on vakava ja asiallinen, minkä kautta Sesemann tahtoo ilmaista olevansa vakavasti otettava moderni nainen ja taiteilija ja lähes vaatii muidenkin näkevän hänet sellaisena. Taiteilijan takaa tuleva valo luo dramaattisia varjoja erityisesti kasvojen toiselle puolelle, joita vielä kehystävät kampauksen syvät mustat varjot. Taiteilijan valkoinen takki symboloi taiteilijuutta, joka sinetöi teoksen taiteilijaomakuvaksi. Tausta on täytetty kahdella väripinnalla, jotka jakautuvat murrettuun vihreään ja syvään purppuraan. Vaikutelma on kokonaisuudessaan dramaattinen, ja huomio kohdistuu täysin Sesemanniin itseensä sekä etenkin varjojen vuoksi hänen kasvoihinsa.



Kuva 1. Elga Sesemann: Omakuva (1940-
luku) Kuva: SV



Kuva 2. Elga Sesemann: Omakuva (1944)
Kuva: SV



Kuva 3. Elga Sesemann: Omakuva (1940-
luku) Kuva: SV

Itsetutkiskelun ja identiteetin näkökulmasta omakuva voidaan nähdä teoksena, jossa Sesemann on tehnyt taiteilijaidentiteettinsä näkyväksi paitsi itselleen myös muille ja siten vahvistanut identiteettiään tältä osin. Teoksen jälki on vahvan ekspressionistinen. Siveltimenvedot erottuvat selvästi, mutta teoksen värimaailma on silti luonnollinen, eikä teoksessa ole tavoiteltu räikeän ekspressionistista värimaailmaa. Teos on rakennettu väriperustaisesti, eikä siinä ole selvästi erottuvia ääriviivoja.

Vuoden 1944 omakuvassa (kuva 2) maalausjälki on edellistä tasaisempi, mutta siveltimenvedot erottuvat silti selvästi. Värimaailma on kuitenkin edelliseen omakuvaan verrattuna selvästi radikaalimpi. Sesemann esiintyy jälleen määrätietoisenä, mutta ilme on edellistä omakuvaa vakavampi ja uhmakkaampi. Vaalea taiteilijatakki edustaa yhä taiteilijaidentiteettiä, mutta sen varjot värjääntyvät vihertäviksi, mikä yhdessä taustan rusehtavan ja kasvojen okrankeltaisen värin kanssa muodostavat värimaailmasta shokeeraavan, mikä muistuttaa hieman hillitymmin Meri Genetzin (1885–1943) 1930-luvun lopulle tai 1940-luvun alkuun ajoitettua omakuvaa¹² erityisesti ihossa käytetyn värin osalta. Radikaalimpi itsen kuvaustapa voi kertoa Sesemannin uhmakkuudesta ja päättäväisyydestä kuvata itseään haluamallaan rajoja rikkovalla tavalla. Rohkean värimaailman käyttäminen naistaiteilijan omakuvassa poikkeaa heleämmästä ja hienopiirteisemmästä kuvaustavasta, jota nuorten naisten muotokuvissa tuli käyttää (ks. Palin 2007, 65). Sesemannin omakuvan värimaailma yhdistyykin enemmän brutaaliksi ja hyökkääväksi miellettyyn ekspressionistiseen ilmaisuun, joka nähtiin muotokuvassa sopivammaksi nimenomaan miesten esittämisessä (mp.).

Kuvan 3 omakuva on edellisiin nähden erityisen voimakas ja itseään ankarasti tutkiva teos. Sesemann on kuvannut itsensä frontaalaisesti niin, että katse kohdistuu suoraan katsojaan eli Sesemanniin itseensä. Katse ja ilme on ankara. Leukaa on hieman nostettu, mikä lisää uhmakasta ja määrätietoista itsen esittämistapaa sekä itsetutkiskelun otetta, joka saa myös kyseenalaistavia sävyjä toisen hieman kohotetun kulman vuoksi. Itsensä kyseenalaistamisen sijaan Sesemann näyttää kuitenkin kyseenalaistavan teoksen ulkopuolisen katsojan, jonka omakuvan hahmo kohtaa lähes vihamielisesti. Silti teos on ennen kaikkea omakuva, jossa huomio kohdistuu tumman taustan ja rajauksen vuoksi yksin Sesemanniin ja tämän tunnetilaan ja olemukseen. Tunnistettavat kasvopiirteet ja toisessa korvassa

¹² Meri Genetzin omakuvasta ja sen ajoituksesta ks. Palin 2007, 106.

oleva suuri vihreä korvakoru edustavat Sesemannin identiteettiä naisena sekä hänen asennoitumistaan maailmaan ja elämäänsä.

Itseen hieman lempeämmin tarkastelevassa vuoden 1945 sinertävässä omakuvassa (kuva 4) katse on suunnattu jälleen suoraan katsojaan. Asento on myös frontaalisempi, ja Sesemann näyttääkin hieman nojaavan katsojaa kohti. Hahmo istuu mustalla istuimella, ja tämän oikea käsivarsi leikkaa keskivartalon yli teoksen alareunassa muodostaen hieman sulkeutuneen vaikutelman. Silti hahmon olemus on avoin. Kasvot ovat vakavat, mutta tunnelma on teoksessa huomattavan seesteinen, mikä johtuu osaltaan teoksen harmonisen viileästä värimaailmasta. Omakuvan hahmo on jälleen tunnistettavissa Sesemanniksi. Kuitenkin kasvojen toispuoleiseen varjoon jäävä silmä poikkeaa hahmon muista kasvonpiirteistä ja erityisesti toisesta silmästä merkittävästi. Varjoon jäävä silmä muodostuu pelkistä ääriviivoista, jotka lähes sulautuvat kasvon varjoon. Erikoisen muotonsa ja sijaintinsa vuoksi silmän voisi tulkita eräänlaiseksi kubistiseksi silmäksi, joka erilaisuudessaan vieraantuu muusta hahmosta.

Silmälle voidaan erilaisuutensa vuoksi antaa erilaisia merkityksiä, jotka kubismiin yhdistettyinä saavat erilaisia sävyjä. Sesemann on mahdollisesti taiteellista identiteettiään ottanut vaikutteita kubismista ja Pablo Picassosta, jonka tiedetään olleen yksi Sesemannin ihailemista taiteilijoista (Keskitalo 1997, 84). Yhteydestä Picassoon voisi kertoa myös teoksen värimaailma, joka sinertävyytensä vuoksi voidaan yhdistää esimerkiksi Picasson siniseen kauteen¹³, jolloin teosta voi mahdollisesti tulkita myös



Kuva 4. Elga Sesemann: Omakuva (1945)
Kuva: SV



Kuva 5. Elga Sesemann: Omakuva (1945)
Kuva: SV



Kuva 6. Elga Sesemann (Nimetön, 1940-1950-luku)
Kuva: SV

¹³ Picasson sinisellä kaudella tarkoitetaan vuosia 1901–1904, jolloin Picasso maalasi teoksia sinisellä värillä. Picasso korosti kauden omakohtaista ja sisäistä luonnetta, jota selitettiin vuosien ajan monien esteettisten vaikutteiden tuloksena. Myöhemmin kuitenkin kävi ilmi, että kausi sai alkunsa Picasson ystävän Carlos Casagemasin kuoleman jälkeen, jolloin kaudelle on annettu psykologisia motiiveja. Sininen väri yhdistetään surun, kärsimyksen ja (sisäisen) kivun tunteisiin. (Ks. esim. Podoksik 2010, 30;32.)

psykologisten motiivien kautta sekä antaa teokselle osaltaan myös taiteilijan sisäisiä tunteita kanavoiva merkitys.

Toisaalta silmälle voidaan antaa myös muita merkityksiä. Silmän on luonnehdittu (Synnott 1993, 222–224) olevan *itseä* kuvaava pääsymboli: ne ovat ”sielun peili”, ja voivat kertoa itsestä ja tunteista enemmän kuin sanat. Ne ovat myös keskeinen osa non-verbaalista viestintää (mp.). Valinta kuvata omakuvassa varjoon jäävää silmää toisesta poikkeavalla ja jopa oudolla tai vieraalla tavalla herättää katsojassa uteliaisuutta paitsi visuaalisesti myös tulkinnallisesti. Sesemann on kenties tietoisesti tai tiedostamattomasti halunnut tuoda omakuvassaan esiin sellaista puolta, jonka on kokenut itsessään poikkeavaksi tai vieraaksi. Tämä puoli ei kuitenkaan ole katsojan saavutettavissa. Kätkiessään tämän puolen itsestään varjoon voisi tarkoittaa, että se ehkä on ollut tarkoituksin.

Toispuoleinen kasvojen varjostus esiintyy useiden muidenkin Sesemannin omakuvien kohdalla ja siten sitä voidaan pitää yhtenä keskeisimmistä tunnusomaisista piirteistä hänen omakuvilleen. Sama piirre esiintyy myös kuvan 5 omakuvassa vuodelta 1945. Yleisilme on edellisiin omakuviin verrattuna valoisampi, sillä omakuvan hahmon takana on valoa tuova ikkuna, joka luo teoksen taustalle suuren keltaisena hohtavan ruudun. Taustalla näkyy myös sinertävää seinää ja ikkunalautaa. Keltaisen värin on saanut myös taiteilijatakki, joka on tällä kertaa lähes kuva-alan keskellä viistosti seisovan Sesemannin yllä. Valoisammasta keltaisesta ilmeestä huolimatta tunnelma on synkkä ja ahdistava. Hahmon takaa tuleva valo jättää Sesemannin vastavaloon luoden varjon hänen kasvoilleen, joiden piirteet sulautuvat lähes täysin varjosiin kasvoihin. Nenän sierain ja tiukasti katsojaan kohdistetut silmät erottuvat kasvoista, mutta huulet ja kulmakarvat jäävät enemmän varjon peittoon. Nyt toinen silmä erottuu kasvojen synkemmästä toispuoleisesta varjosta huolimatta. Hahmo on kuin jumittunut paikkaansa. Kädet roikkuvat tiukasti kiinni kehossa kohti lattiaa. Maalausjälki on runsaampi omakuvan hahmossa kuin teoksen taustassa. Osaltaan omakuvan ahdistava tunnelma syntyykin kuvattujen kasvojen korostuneesta synkkyydestä sekä hahmon olemuksen jähmeästä pysähtyneisyydestä. Hahmo ei tunnu antavan itselleen periksi, vaan olemus näyttää ilmentävän sisältä kumpuavaa ahdistusta.

Vielä selvemmin ahdistusta on ilmaistu kuvan 6 teoksessa. Teoksen valmistumisvuosi tai nimi ei ole tiedossa, eikä teosta siten voida täydellä varmuudella luokitella omakuvaksi. Siinä on kuitenkin hahmon, tämän asemoinnin, rajauksen ja teoksen värimaailman vuoksi samankaltaisia piirteitä kuin aiemmissa omakuvissa, joten sitä voidaan osaltaan pitää ainakin omakuvamaisena teoksena. Teoksen

ahdistava tunnelma muodostuu kuvatun hahmon olemuksesta, joka on kuvaus ränsistyneestä, rapistuneesta ja kuihtuneesta nuoresta naiseksi tulkittavasta hahmosta. Erityisesti hahmon kasvot ovat tuskaista katsottavaa etenkin, mikäli niiden ajatellaan kuvastavan sisäisiä, mahdollisesti tukahdutettuja tuskan ja ahdistuksen tunteita. Useiden omakuvien tapaan myös tämän teoksen hahmon kasvot ovat puolittain varjossa erityisesti silmän kohdalta, joka on kuin peitetty umpeen. Toinen silmä puolestaan erottuu kasvoista, mutta se näyttää olevan enemmän tyhjä eteensä tuijottava aukko kuin varsinainen silmä. Tämän vuoksi kasvot saavat pääkallomaisia piirteitä: ikään kuin elävät kasvot olisivat muuttumassa kalloksi, ja hahmo olisi siten jotain elävän ja kuolevan väliltä. Hahmon pikimusta vaate kielii myös jostakin synkästä ja raskaasta. Yleisilmeeltään teos on viimeistelemätön, ja se on mahdollisesti valmistunut hyvin nopealla tahdilla. Ikään kuin tekijällä olisi ollut tarve purkaa jotain sisältään ja antaa sille hahmo, joka mahdollisesti kuvastaa Sesemannia tai hänen tunnemaailmaansa, johon sodat ja Sesemannin kokemusmaailma ovat mahdollisesti vaikuttaneet. Voimakkaan ahdistuksen tunteen toistuvuus omakuvissa voidaankin nähdä joko oman tai mahdollisesti myös kollektiivisen ahdistuksen kuvaamisena. Siten yhteys eksistentiaalisiin, joka oli toisen maailmansodan jälkeen kasvattanut suosiotaan, on nähtävissä ahdistuksen ja maailmantuskan heijastumisena omakuvissa (ks. Lehtinen 2013, 17). Omakuvissa ilmenevä ahdistuksen tunne yhdistyy myös Sartren eksistentiaalisiin, sillä ahdistus on yksi Sartren eksistentiaalisista peruskokemuksista (ks. Saarinen 1983, 182).

3.3 Apaattinen, sulkeutunut ja saavuttamaton minä

Sesemann esiintyy omakuvissaan myös sisäänpäinkääntyneenä, apaattisena ja surumielisenä hahmona. Vuoden 1946 omakuvassa (kuva 7) Sesemann on kuvannut itsensä apaattisena omakuvan minänä, jonka kasvot ovat lähes ilmeettömät mutta ilmaisevat silti surumielistä tunnetilaa. Suuret surulliset silmät jäävät valkoisen lierihatun muodostamaan varjoon. Hahmon asento on hieman kumara, ja tämän olkapäät kääntyvät hieman kasaan, ikään kuin hahmo kantaisi suurta emotionaalista



Kuva 7. Elga Sesemann: Omakuva (1946) Kuva: SV



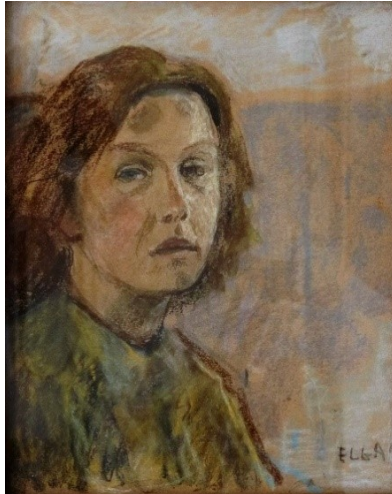
Kuva 8. Elga Sesemann: Omakuva (1940–1950-luku) Kuva: SV

taakkaa, mistä voisi kertoa myös hahmon musta vaatetus kuvan 6 omakuvamaisen teoksen tapaan. Kädet roikkuvat voimattomina kehon vierellä samoin kuin kuvan 5 omakuvassa. Kasvonpiirteet ovat pelkistetyimmät, eikä omakuvan hahmo ole yhtä tunnistettava kuin aiemmissa omakuvissa. Sama voidaan todeta myös kuvan 8 omakuvasta, jossa hahmon olemus on kaikin puolin synkkä. Taustalla olevan ikkunan kesäisen poutapilvisestä maisemasta huolimatta sisällä seisova ja itseään ilmeettömästi tarkasteleva taiteilija peittyi varjoon. Taustan värimaailma ja maalausjälki tekevät taustasta elävän ja myönteisen, mutta synkkään mustaan peittyvä hahmo on kuin irrallinen ja kuulumaton taustaansa. Omakuvan muotokuvamainen asetelma ja hahmon visuaalinen ilme tuovat mieleen keskiaikaiset muotokuvat. Synkkyydestään huolimatta omakuvassa on arvokas ja kokeileva itseään tarkasteleva ja kuvaava ote.

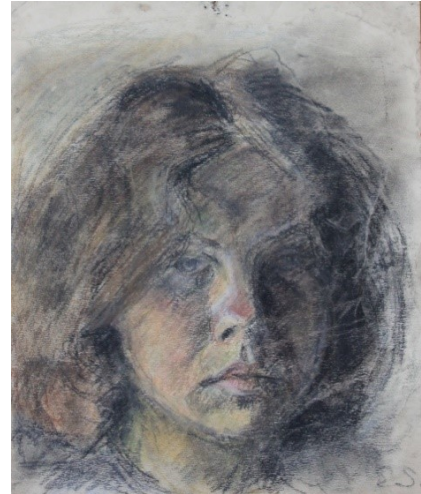
Sesemann on toteuttanut apaattisen ja surumielisen minän esittämistä myös pastelleilla valmistetuissa omakuvissa. Näihin omakuviin liittyy myös eräänlaista roolileikkiä, mikä kuvan 9 omakuvassa ilmenee aiemmista omakuvista poikkeavalla kampauksella ja arkisemmalla vaatetuksella. Kasvot ja kaula ovat puolittaisessa varjossa ja niiden ilme eleeeton ja surumielinen. Kuvan 10 omakuvassa Sesemann on vienyt roolinsa pidemmälle ja kuvannut itseään vieläkin apaattisempänä ja haikean surumielisenä. Omakuvassa kasvojen uurteita on korostettu, mikä luo väsyneen ja ikääntyneen vaikutelman. Itsen kuvaaminen vanhempana yhdistyy Schjerfbeckin omakuviin, joita tämä maalasi läpi elämänsä tutkien myös ikääntyvää itseään (ks. esim. Nyberg 2019, 14 & Palin 2001, 47). Kuvan 11 omakuva on Sesemannin omakuvista kenties surumielisin. Taiteilija on rajannut omakuvan



Kuva 9. Elga Sesemann: Omakuva (1940–1950-luku) Kuva: SV



Kuva 10. Elga Sesemann: Omakuva (1940–1950-luku) Kuva: SV



Kuva 11. Elga Sesemann: Omakuva (1940-luku) Kuva: SV

kasvoihinsa. Surumielisyyden muodostuu lohduttomasta katseesta, mitä korostaa kasvojen toispuoleinen varjostus, joka on nenänvierustassa korostuneen syvä ja tumma. Omakuvan hento värimaailma ilmentää osaltaan lohduttomuutta, herkkyyttä ja haavoittuneisuutta, joista teoksen tunnelmakin muodostuu. Omakuva on mahdollisesti itselle ja katsojalle osoitettu tunnustus rohkean ja määrätietoisesti taiteilijan herkstä ja haavoittuvaisesta puolesta, jollaisena Sesemann ei usein omakuvissaan näyttäytyä tai jollaisena nuori moderni naistaiteilija ei saisi näyttäytyä. Sesemann ei kuitenkaan kätke katsettaan tai käännä kasvojaan pois, vaan kohtaa oman herkemmänkin puolensa rohkeasti.

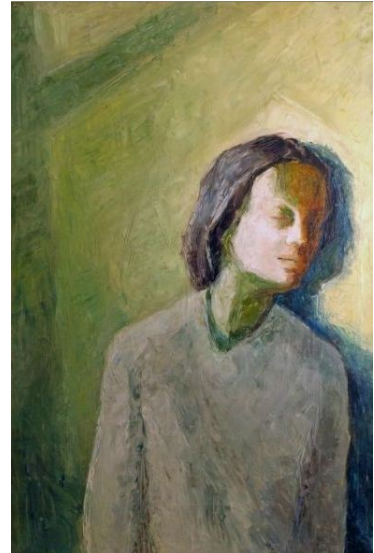
Toisaalta Sesemann on omakuvissaan myös tietoisesti sulkenut katsojan ulkopuolelle kuvaamalla itsensä silmät suljettuina, kuten kuvien 12 ja 13 omakuvissa. Teokset muistuttavat toisiaan varsin paljon. Kummankin omakuvan hahmo rajautuu hieman kuva-alan ulkopuolelle. Asento on frontaalinen ja hahmo nojaa hieman katsojan suuntaan. Silmät ovat suljetut, ja tunnelma on siksi rauhallinen, hiljainen ja sisäänpäinkääntynyt. Hahmoilla on myös samankaltainen vaatetus. Ainoastaan värimaailmat sekä maalausjälki eroavat toisistaan teosten välillä. Vaikka kasvot ovat nyt aiempia selvästi levollisemmat, tunnelma on jokseenkin sulkeutunut. Omakuvien minät ovat uppoutuneet omaan sisäiseen ja ulkopuolisilta suljettuun maailmaansa. Kasvoilla on tuttu puolittainen varjo, joka toistuu useissa Sesemannin omakuvissa ja on yksi hänen omakuviansa keskeisimmistä piirteistä. Keskitalo (1997, 50)



Kuva 12. Elga Sesemann: Omakuva (1945)
Kuva: SV



Kuva 13. Elga Sesemann: Omakuva (1945)
Kuva: SV



Kuva 14. Elga Sesemann: Kuollut tyttö (1945)
Kuva: SV

on tulkinnut Sesemannin omakuvissa esiintyvää varjoa Jungin arkkityyppien¹⁴ avulla ja nähnyt yhteyden Varjo-arkkityyppiin. Jung tarkoitti varjolla ihmisen huonoja ja epämiellyttäviä puolia sekä käytösmalleja, ilmaisutapoja ja ajatuksia, joita ihminen ei halua itsessään nähdä. Jokaisessa ihmisessä on varjo, ja se on sitä tummempi mitä tiedostamattomampi ihminen siitä on. Varjo on haaste jokaiselle, ja sen tiedostaminen tarkoittaa omien synkkien puolien tunnistamista, mikä on kaiken itsetuntemuksen elinehto. (Noschis 2011, 136.) Sesemann on kenties omakuvissaan tutkinut tätä tiedostamatonta puolta itsessään tai ainakin ymmärtänyt, ehkä myös hyväksynyt, että hänessä, kuten kaikissa muissakin ihmisissä, on oma varjonsa, vaikka ei olisikaan sen ominaisuuksista vielä sen enempää tietoinen. Tuota puolta Sesemann on kuitenkin omakuvia tehdessään tutkinut ja peilannut kerta toisensa jälkeen.

Sesemannin muistelmaromaanissa kirjoittajan omaelämäkerrallinen minä käy läpi hieman samankaltaista itsetutkiskelua kuin taiteilija tehdessään itsestään omakuvaa. Omakuvan tekemisen prosessiin yhdistyy muun muassa romaanin kohtaaminen, jossa Sesemannin omaelämäkerrallinen minä Katarina peilaa itseään samovaarin kyljestä luoden itselleen erilaisia kasvoja samalla kontrolloiden kasvoiltaan ilmeneviä tunteita.

¹⁴ Jungin vuonna 1919 esittelemä termi, jolla viitataan kuvien sisältöä edeltävään rakenteeseen, alkumuotoon, johonkin perustavanlaatuisen ja ei-esittävään, joka kuuluu kollektiiviseen tiedostamattomaan ja tuottaa mielikuvia, joiden lähtökohdaksi on ihmisen kokemukset, muistot ja yksilöllinen tiedostamaton. Jung vakiinnutti termin merkityksen, vaikkei ollutkaan ensimmäinen termin käyttäjä. (Noschis 2011, 116–117.)

Kasvoni ovat samovaarin kyljessä pitkät ja rumat. Ne venyvät kuin itkuun tai irvistyksen ja pyytävät minulta armoa ja minä liikutan itseäni ja päästän ne pyöristymään, mutta en anna hymyillä, vaan taas puristan kokoon ja katson tuskaisesti samovaari-silmiin, jotka eivät hellitä minusta. (Ketä mitä kiusaan?) (Sesemann 1959, 61.)

Katarinan minä vaikuttaa jakautuvan kohtauksessa kahteen puoleen, joista yksi on toiminnallinen, toista minää ja tämän tunteita hallitseva osapuoli. Toisella, samovaarin kyljestä heijastuvalla minällä, ei ole valtaa ensimmäiseen nähden, vaan on täysin peilaavan minän valintojen armoilla. Katarina ei anna samovaarin kyljestä heijastuvalle kuvalleen armoa, vaan suo tälle vain itkua ja tuskaa. Kaikki myönteinen on kielletty, eikä hymyä sallita. Katarina kuitenkin kyseenalaistaa toiminnan ja jossain määrin ymmärtää kontrolloivansa omia tunnetilojaan ja siten kiusaavansa itseään. Omat silmät ja katse eivät hellitä itsestä, ja tarve itsetutkiskelulle esiintyy kohtauksessa vahvana. Sama itsetutkiskelu käy ilmi lukuisissa omakuvissa, joissa Sesemann ei juurikaan anna armoa itselleen, eikä etenäkään ole antanut itsensä hymyillä. Sotien jälkeisessä maailmassa ja vakavasti otettavana nuorena naistaiteilijana se tuskin on ollut mahdollistakaan. Kohtauksen samat valintojen, kontrollin ja itseä tarkkailevien silmien elementit esiintyvät kuitenkin monissa Sesemannin omakuvissa.

Myönteisten tunteiden ilmaisun osalta ainoana poikkeuksena voidaan pitää Sesemannin *Kuollut tyttö* -teosta (kuva 14). Teosta on luonnehdittu omakuvamaiseksi (ks. Palin 2007, 137), ja Kuolleen tytön piirteissä onkin paljon samaa kuin Sesemannin omakuvien hahmoilla. Hahmon rajausta ja sijaintia teoksen oikealla laidalla on tunnusomaista myös Sesemannin omakuville. Tytön kasvoilla on häivähdyksellinen hymy, mikä omakuvista puuttuu. Tytön kasvot ovat levolliset, ja teoksen tunnelma on lähes autuas. Sesemann on itse luonnehtinut teosta näkemykseksi Kuolleesta tytöstä:

Ihmiset usein ihmettelevät, miksi minun Kuollut tyttöni ikään kuin istuu pystyssä. Mitenkä se on mahdollista? Se on siksi, että minun Kuollut tyttöni ei ole tavallinen kuollut tyttö. Se on vain näkemys kuolleesta tytöstä. Siksi sen täytyy olla niin. (Konttinen 2017, 245; Palin 2007, 137.)

Siten teos ei varsinaisesti kuvaa kuollutta tyttöä. Omakuvamaisuutensa vuoksi *Kuollut tyttö* saa kuitenkin kiinnostavia sävyjä. Toisaalta voidaan ajatella, että kuolema on mahdollisesti taiteilijan ajatuksissa näyttäytynyt luonnollisena ja levollisena elämään kuuluvana asiana, joka viimeistään tarjoaa rauhaa ja huojennusta ja kenties poispääsyn elämän raadollisuudesta, jota sodat ovat värittäneet. Tässä voidaankin nähdä yhteyksiä muun muassa Albert Camus'n eksistentialismiin, joka painottui elämän absurdisuuteen ja mielettömyyteen, joka ei lopulta johda muuhun kuin kuolemaan (ks. Lehtinen 2013, 248–249).

Muistelmaromaanissa kuolema on yksi usein toistuva teema, joka nousee esiin erilaisissa yhteyksissä. Romaanin edetessä selviää, että Katarinalla on myös omanlainen utelias kiinnostus juuri kuolemaa kohtaan. Tämä voi selittyä osittain Keskitalon (1997, 8) toteamalla ajatuksella, jonka mukaan Sesemannin mielestä lapsuus on surullista, ja että lapset miettivät usein kuolemaa. Tämä mentaliteetti näyttää heijastuvan myös Katarinan hahmoon. Muistelmaromaanissa Katarina pohtii kuolemaa esimerkiksi koulussa, kun oppilaat opettelevat laulua Mustasta Saarasta: ”Se on hyvin surullinen, sillä neekerilapsi¹⁵ on iloinen taivaassa. En usko sitä, sillä kun kuolee ei voi tuntea enää mitään – eikä siitä voi olla hyvillään.” (Sesemann 1959, 70.) Tästä ajatuksesta huolimatta Sesemannin Kuolleella tytöllä on kasvoillaan aavistus hymyä. Samassa kohtauksessa selviää myös lähes pakonomainen suhtautuminen valokuvaan, joka kuvaa hänen opettajansa kuollutta kummityttöä. Katarina yrittää nähdä kuvan aina mahdollisuuden tullen, ja kuvan näkeminen aiheuttaa hänessä voimakkaan reaktion.

Piirongilla on opettajan kuolleen kummitytön valokuva. Hän makaa merimiespuvussa pää hiukan sivuttain ja hiukset tyynylle valuen. Näin sen, kun olin Lipen kanssa järjestäjänä ja meidän piti hakea vihreätä kiiltopaperia opettajan huoneesta. Luulin tytön nukkuvan, mutta Lipe sopotti, että hän oli kuollut lavantautiin. Koetan nähdä kuvan aina kun opettaja avaa oven. Sen jälkeen olen kauan kaukana muista, vaikka istun omalla paikallani. En tunne paperiakaan, jota leikkaan. Ikkunan takana näkyvät puunoksat ovat kuin tyhjään piirretyt mustat viirut. (Sesemann 1959, 70–71.)

Toisaalta tyttö-sana teoksen nimessä voisi viitata eräänlaiseen siirtymään, jossa taakse jäävän tytön roolin korvaa aikuiseksi kasvava nainen. Myös Katarina käy läpi tällaista siirtymää kasvaessaan lapsesta nuoreksi. Selvä alullepaneva tekijä tässä siirtymässä on Katarinan isän Manuhan kuolema heti kirjan kolmannen osan alussa, jolloin lapsuuteen mielletty leikkikin päättyy: ”Leikkimökissä on erään kesän viimeinen leikki levällään [--]. – Kuoleeko isä? [--] Me katselemme viimeistä leikkiä, joka ei enää herää, vaikka se on odottanut koko talven.” (Sesemann 1959, 109.) Myöhemmin on edessä myös Katarinan rippikoulu ja ripille pääsy. Katarina alkaa pistää merkille tyttöjen ja naisten eroavaisuuksia ja kokee aikuisuuden kaukaisena ajatuksena. Ajatukset vertautuvat ensikädessä täteihin.

Kun lapsena istuin jonkun tädin sylissä ja väentelin hänen sormuksiaan tai koskettelin rintaneulaa kaula-aukon suulla [--] saattoi hän sanoa: Tämän saat, kun pääset ripille! Kaula-aukoista ja käsistä erottuivat aikuiset naiset selvimmin tytöistä. Niissä oli erilaiset ilmeet niin kuin kasvoissa [--]. Heillä oli jo kaikilla ollut pitkä valkoinen puku, valkoiset silkki- ja kengät, mutta meistä ne olivat vielä toivottoman kaukana, niin kuin muukin aikuisuus – korkeat korot ja rinnat, hiusneulat ja puuteri. Olimme vain kuvitelleet niitä, mutta oikeat viipyivät, niin että ne melkein unohtuivat. (Sesemann 1959, 121–122.)

¹⁵ Vaikka sanavalinta on nykykontekstissa rasistinen ja loukkaava, en koe tässä yhteydessä välttämättömäksi sensuroida Elga Sesemannin kirjoittamaa tekstiä.

Ripille pääsy on naiseksi kasvamisessa merkkipaalu, joka ei lopulta vastaakaan Katarinan odotuksia. Olo on kummallinen ja vieras.

Olin koko illan valkoisessa puvussani, mutta tunsin itseni hiukan vieraaksi ja omituiseksi liikkeessani tutuissa huoneissa näin muista poikkeavana. En ollut vielä morsian enkä enää leikkikuningatar. En ollut vielä mitään enkä osannut kuvitella olevanikaan. (Sesemann 1959, 127.)

Kasvava Katarina pohtii identiteettiään ja kokee sen jopa tavoittamattomaksi. Kirjan edetessä tämä pohdinta jatkuu vielä paikoitellen. Myöhemmin toverikunnan tanssiaisista palatessaan Katarina tarkastelee kuvajaistaan peilistä kuvitellen aikuista minäänsä.

Helena nukkui, kun tulin kotiin. Menin suoraan kylpyhuoneeseen ja viivyin siellä kauan. Katselin itseäni peilistä ja muutin jakauksen keskeltä sivulle. Riisuin puvun ja kuvittelin alushameeni iltapuvuksi. (Näin vain yläosan ja olkaimet.) (Sesemann 1959, 139.)

Intiimi hetki sisältää eräänlaisen siirtymäriitin, jossa Katarina hiustensa jakausta muuttamalla ottaa tietoisien askelen kohti aikuista itseään. Hetki muistuttaa omakuvan maalaamisen prosessia, jossa oman itsen tarkastelu on välttämätöntä, ja jossa taiteilija voi tehdä tietoisia valintoja itsensä kuvaamisessa. Sivujakausta esiintyy myös monissa Sesemannin omakuvissa, joten se voidaan nimetä yhdeksi Sesemannia selvästi kuvaavaksi ominaisuudeksi ja Sesemannin aikuisen minän symboliksi. Vaikka 1940-luvun omakuvia maalatessaan Sesemannin ei kenties ole enää tarvinnut pohtia aikuiseksi naiseksi kasvamiseen liittyvää kipuilua, on taiteilijaidentiteetin ja kipeiden tunteiden tutkiminen silti ollut ajankohtaista taiteilijaksi kasvamisen alkutaipaleella.

Omakuvien merkitystä voidaan lähestyä myös olemassaolon näkökulmasta, sillä omakuvissaan Sesemann tutkii myös omaa olemustaan ja olemistaan maailmassa. Muistelmaromaanissa Katarinan kuolemaan liittyvien pohdintojen ja kiinnostuksen ohella yksi selvästi korostuvista teemoista liittyy myös oman olemassaolon pohdintaan.

Olen koko ajan ajatellut, että pysähdyn enkä mene enää minnekään. Että minä voin yhtä hyvin lakata kävelemästä ja jäädä jonnekin. Olen joka paikassa samalla tavalla ja ympärillä on aina kaikki muu. Mutta kuitenkin tulisi yö tai sade tai kuorma-auto ja minun pitäisi lähteä toiseen paikkaan. Jos nyt pysähdyn, sanoo äiti: Tule jo – ei minulla ole aikaa. Jos sanoisin hänelle kaiken sen, minun pitäisi puhua ja se on samaa kuin kävellä ja tehdä. Oleminen on itsessään ja ympärillä tapahtuu. Enhän voikaan olla tapahtumisessa niinkuin muut *sen* takia, joka on sisällä eikä koskaan pääse ulos. Kun sanon *minä*, menee se sana sinne kuin hengitys tai tulee sieltä, mutta *sitä* ei näe kukaan. Miksi se on juuri minussa? Niin että olen aina keskellä. Sen takia *olen*, vaikka en tee mitään. (Sesemann 1959, 67–68.)

Katarinan kertomana syvällinen olemassaolon pohdinta naamioituu lapsen ajatteluksi, vaikka se ei täysin vaikuta uteliaan ja pohtivan lapsen mielenmaailmaan sopivalta. Pohdintaan sekoittuu mahdollisesti myös Sesemannin omaelämäkertaa kirjoittavan aikuisen kirjoittajan ajatuksia itsen olemuksesta, olemassaolosta ja niiden rajoista. Pohdinnassa on yhteyksiä esimerkiksi Sartren ajatukseen valinnasta ja vapaudesta osana eksistentialismia (ks. Lehtinen 2013, 62) sekä Sartren käsitystä ihmisenä olemisen laadusta, jonka mukaan olemassaolo (eksistenssi) edellyttää olemusta (ks. mts. 210).

Katarinan ajattelussa vapaus valita näyttäytyy haluna pysähtyä. Sen sijaan, että hän päättäisi olla ja tehdä mitä vain, Katarina vaikuttaa olevan vankina olosuhteissaan ja haluavan jollain tavalla sulkeutua itseensä. Tämä näyttäytyy Katarinan kohdalla myös haluna olla yksin. Tanssitunnilla Katarina miettii: ”Kun voisi tanssia yksin pimeässä – tai unessa!” (Sesemann 1959, 95). Myöhemmin yksinäisyys saa melankolisia sävyjä:

Mutta jos kaikki lähtevät, en olekaan yksin sillä tavalla kuin haluaisin. Kukaan ei näe minua yksinäisyydessä ja hiljaisuus hymisee ivallisesti tyhjiä huoneissa ja katsoo suljettujen tehdasrakennusten ikkunoista. Illalla palatessamme katsoin niitä välinpitämättömästi, mutta ikkunat näyttivät minusta kuitenkin vahingoniloisilta. (Sesemann 1959, 103.)

Yksinäisyyden kaipuun rinnalla Katarinalla on myös ilmiselvä tarve tulla nähdyksi. Omakuvissaan Sesemann on päätenyt kuvaamaan itseään tavallaan yksinäisyydessä ja yksityisessä hetkessä. Omakuvan tekijänä Sesemann on myös täysin hallinnoidut sitä, millä tavalla hän esittää itsensä itselleen ja ulkopuoliselle katsojalle. Lukuisten omakuvien kautta Sesemann on kenties omalla tavallaan pyrkinyt vastaamaan nähdyksi tulemisen tarpeeseen, joka hänellä on ainakin muistelmaromaanin perusteella ilmennyt voimakkaana jo lapsuudessa. Silti esimerkiksi kuvatessaan itsensä silmät suljettuina Sesemann päättää pitää osan itsestään katsojan ulottumattomissa, vaikka omakuva olisikin julkisesti muiden nähtävillä. Sesemann tulee omakuvissaan nähdyksi haluamallaan tavalla.

Sesemannin lukuisat omakuvat näyttävät monipuolisuudessaan kertovan tarpeesta ottaa omasta muuttuvasta identiteetistä ja tunteista kiinni sekä tutkia ja käsitellä niitä itsestä käsin omakuvan keinoin. Myös halu tulla ja tehdä itsensä näkyväksi näyttäytyy yhtenä mahdollisena motiivina lukuisten omakuvien tekemisessä, mikä on voitu havaita tarkastelemalla omakuvien rinnalla myös muistelmaromaanin sisältöjä. Tarve itsetutkiskelulle näkyy sekä omakuvien että muistelmaromaanin kohdalla yhteneväenä. Oman itsen tarkastelu ja identiteetin tutkiminen ei kuitenkaan jatku omakuvien muodossa enää Sesemannin uran myöhempien vuosikymmenten aikana. Vahva tarve Itsetutkiskelulle määrittää kuitenkin myös 1960–1990-lukujen tuotantoa, mutta lukuisten omakuvien sijasta

Sesemannin tutkiva katse siirtyy 1940-luvun jälkeen tarkastelemaan omaa taustaansa ja lapsuuden kokemuksiaan Viipurissa. Sesemann alkaa vähitellen tehdä näkyväksi omia lapsuuden kokemuksiaan, jotka saavat ensin muodon Sesemannin omaperäisessä muistelmaromaanissa (1959), jonka teemat alkavat silmännähdän korostua myös Sesemannin tuotannossa 1960-luvulta lähtien. Sesemann on itsekin Keskitalon (1997, 66) selvityksen mukaan todennut: ”Kirjoittaminen ja maalaaminen täydensivät ihmeellisesti toisiaan. Käytin nimittäin samoja aiheita, ennen muuta lapsuuden elämyksiin, kokemuksiin ja tapahtumiin perustuvia.” Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan, mitkä lapsuuden kokemukset korostuvat Sesemannin 1960–1990-lukujen tuotannossa, millaisia yhteyksiä teosten ja muistelmaromaanin välillä voidaan nähdä ja millaiseksi taiteilijan taustamaisema niiden pohjalta muodostuu.

4 MENNYT NYKYHETKESSÄ – LAPSUUS 1960–1990-LUKUJEN TUOTANNOSSA

Elga Sesemannin tuotannossa tapahtuu 1960-luvulle saavuttaessa merkittävä muutos: oman henkilökohtaisen ja kollektiivisen ahdistuksen ja maailman tuskan kuvaaminen jää 1940-luvulle ja tilalle astuu vähitellen oman lapsuuden ja kokemusmaailman tarkastelu niin taiteen kuin kirjoittamisen keinoin. Perustan tällaiselle muutokselle on mahdollisesti muodostanut 1950-luvun tapahtumat kokonaisuudessaan, joista keskeisimpiä ovat olleet Sesemannin ja Näätäsen muutto Ruoveden rauhaan vuonna 1950 sekä Sesemannin pitämä viiden vuoden näyttelytauko vuosikymmenen puolivälissä. Ruovedellä Sesemannin ajatukset ovat selvästi saaneet tilaa alkaa käsitellä Viipuriin jäänyttä lapsuutta, kotia ja muistoja sekä niihin liittyviä traumoja. Ensin Sesemann on antanut niille muodon vuonna 1959 julkaistussa muistelmaromaanissaan *Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaisemaa*. 1960-luvulta eteenpäin samat lapsuuden teemat alkavat saada myös visuaalista muotoa, ja ne korostuvat yhä enemmän hänen maalauksissaan aina uran viimeisille vuosikymmenille saakka. Muutos ei ole ollut ainoastaan temaattinen, vaan aiheiden murroksen myötä myös taiteellinen ilmaisu saa uusia sävyjä: 1940-luvun vahva ekspressionismi vaihtuu tyylliseen moninaisuuteen sisältäen niin surrealistisia, abstrakteja kuin dramaattisten seepian ja mustavalkoisten tyylien vaihteluja ja kokeiluja. Muistot ja unenomaisuus sekä ajan vaihtelevuus menneen ja nykyisen välillä ovat piirteitä, jotka yhdessä määrittävät keskeisesti Sesemannin 1960–1990-lukujen tuotantoa. Näitä seikkoja tarkastelen seuraavissa alaluvuissa.

4.1 Läheiset ihmissuhteet

4.1.1 Muistot sukulaisista – albumimaiset teokset

Muistelmaromaanin ensimmäisessä osassa Sesemann rakentaa vähitellen niitä puitteita, jotka ovat kehystäneet hänen lapsuuttaan, perhettään ja kasvuympäristöään. Lukijalle paljastuu hyvin pian, että muistelmaromaanin minäkertojan Katarinan ydinperheen muodostavat äiti, isä ja pikkusisko Helena. Heidän lisäksi romaanissa mainitaan setiä ja tätejä, joiden nimet ovat ydinperheen tavoin romaanin todennäköisesti muutettu. Konkreettisimmillaan suvun tarkastelu ja ulottuminen sukupolvien

taakse tulee romaanissa esiin kohtauksessa, jossa Katarina ja Helena katsovat Gatta-täidin kanssa vanhaa valokuva-albumia. Lapset ihmettelevät muun muassa sukupolvien takaisten sukulaisten ulkonäköjä ja vaateista sekä omaa paikkaansa albumin sivuilla.

- Missä olen minä?
 - Vasta viimeisellä sivulla! sanoo Gatta-täti. - Katsotaan järjestyksessä! [--]
 - Ja minä! sanoo Helena ja tarttuu albumin kanteen, joka on pehmustettu kuin nojatuolin selkä. [--]
 - No, katsotaanpa nyt - tiedättekö keitä nämä ovat?
- Ensimmäinen vihreänruskea pahvisivu ei tahdo taipua kantta vasten ja siitä on pidettävä kiinni. Kaksi mustaa päätä ilman kasvoja - nenät ja huulet näkyvät sivusta - valkoisilla ympyröillä katsovat toisiaan. Ovatkohan ne molemmat naisia? Kummallakin on pitkät kiharat ja leuan alla pitsiä.
- Tämä on vanha-vanha esi-isä Maltopeus ja yhtä vanha esi-äiti!
 - Ovatko he kuolleet?
 - Jo kauan-kauan sitten!
- (Ehkä he ovat siksi niin mustia - he ovat varmasti aina olleet kuolleet - jossakin hyvin kaukana.)
(Sesemann 1959, 40-41.)

Sukualbumin ensimmäisen sivun hauraus sekä esi-isän ja -äidin kuvaus antavat ymmärtää, että kyseessä todella on hyvin vanha otos ja sen kuvaamat henkilöt ovat eläneet sukupolvia sitten. Kuvia katsovat henkilöt ovat osa hyvin pitkää sukupolvien ketjua. Kohtauksella viitataan Sesemannien suvun pitkään historiaan ja juurien ulottumiseen aina 1600-luvun Lyypekkiin (ks. luku 2.1). Sukupolvien taakse ulottuvien sukulaisten kuvaamista teoksissa ilmentää esimerkiksi teos *Mein Sohn* vuodelta 1968 (kuva 15). Valokuva-albumimaisuutta korostaa erityisesti teoksen naishahmoa reunustava ovaali kehys, jollaisia esiintyy melko paljon myös Sesemannin muissa 1960-1970-luvun teoksissa. Esimerkiksi kuvissa 16, 17 ja 18 on ovaalin rajauksen vuoksi samanlaista valokuva-albuminaisuutta ja



Kuva 15. Elga Sesemann: *Mein Sohn* (1968) Kuva: SV



Kuvat 16, 17 ja 18. Elga Sesemann: Nimettömät albuminaiset teokset (1960–1970-luku) Kuvat: SV

siten visuaalista viittausta muistoihin, mutta teoksien hahmot eivät ole kuitenkaan helposti tai lainkaan tunnistettavissa piirteiltään yksilöimättömien kasvojen vuoksi (kuvat 17 ja 18). Teoksissa ei kuitenkaan tavoitella todenmukaista muistojen tai sukulaisten kuvausta vaan niissä on salaperäinen ja toisaalta uhkaavakin tunnelma, jota vielä tulessa roihuava kuisti, seepra tai lintujen mustat siivet surrealistisina elementteinä osaltaan voimistavat.

Muistelmaromaanissa valokuvien sukulaiset ovat kuitenkin todenmukaisia ja tunnistettavissa. Myöhemmin samassa kohtauksessa päästään valokuvaan, jonka henkilöt ovat jo tutumpia Katarinalle ja Helenalle. Gatta-täti luonnehtii kuvaa jännittäväksi ja kehottaa tyttöjä nimeämään kuvasta kaikki tuntemansa henkilöt.

Ihmiset seisovat portailla nojaten valkoiseen kaiteeseen. Niitä seisoo ylhäällä katoksen hämyssä ja istuu alhaalla askelmilla ja tuoleilla. Gatta-tädin sormi, joka on paljon isompi kuin kuvan ihmisruumiit, liikkuu toisesta toiseen. Isoisät ja isoäidit ovat vielä tummia ja pitävät sylissään setiä ja tätejä, jotka silloin olivat pieniä. (Sesemann 1959, 44.)

Kyseinen valokuva on otettu aikana, jolloin Katarinan ja Helenan vanhemmatkin ovat jo syntyneet. Asian tiedostaminen saa Katarinan pohtimaan ajankulkua nykyhetken ja menneisyyden hetkien välillä. Kohtauksessa kerronta saa eksistentiaalistisia sävyjä, jossa aikuisen kirjoittajan minä sekoittuu omaelämäkerralliseen lapsiminään.

- Missä äiti on?
- Hän on vielä niin pieni, että nukkuu tuon talon sisällä!
- Missä huoneessa?
- Sitä ei näy tässä!

(Äiti on jossain tämän kuvan sisällä ja kuusivuotias isä istuu Karl-sedän polvella – eivätkä he tiedeet, että menisivät naimisiin ja saisivat meidät.) (Sesemann 1959, 44-45.)

Taiteilijan oman minuuden ja olemassaolon pohdinta naamioituu kohtauksessa lapsen uteliaaseen ja pohtivaan ajatteluun. Se on valokuva-albumin selauksen seurausta, jossa aika kohtausten menneessä ja nykyisyydessä näyttelee keskeistä osaa. Se mitä valokuvissa on ollut, ei ole enää, vaikka se kuvissa olisikin nähtävissä ja siten olemassa. Tämä ilmenee Katarinan mielessä pohdintana, joka kohdistuu kuvassa portaiden vieressä olevaan leikkihevoseen, joka ”on ollut kauan-kauan sitten, muttei enää ole varmaan missään” (Sesemann 1959, 45). Lapsen ajattelussa kuvan henkilöt elävät yhä omaa elämäänsä valokuvan kohtauksessa: ”(Onkohan tuossa talossa paljon ihmisiä sisällä – mitä ne tekevät koko ajan?)” (Sesemann 1959, 45).

Elga Sesemannin 1960–1970-lukujen tuotannossa on teoksia, joiden voi tulkita eräiltä osin kuvaavan juuri tätä muistelmaromaanin kohtausta sekä siinä tarkasteltua valokuvaa. Teokset ovat seepiansävyisiä, minkä voidaan ajatella viittaavan valokuvamaisuuteen, menneeseen aikaan ja muistoihin. Kuvan 19 teos yhdistyy selkeimmin Katarinan ja Helenan tarkastelemaan valokuvaan, vaikka se ei olekaan tarkka kuvitus kyseisestä valokuvasta. Teoksessa kuvatut mies- ja naishahmot ovat asettuneet seisomaan ja istumaan talon kuistille ja sen etualalla oleville tuoleille aivan kuin muistelmaromaanin kohtauksessa valokuvatut sukulaiset. Teoksessa tunnelma on kuitenkin synkkä ja surumielinen: jokaisella hahmolla on yllään musta peittävä vaate, ja heidän valkoiset ja kasvottomat kasvonsa peittyvät harmaisiin varjoihin. Maassa ja kuistin kaiteella on lumipeite. Kuistilla olevien hahmojen taust-



Kuva 19. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

talla näkyy suuri valkoinen ristikkoikkuna, josta paljastuu musta pimeä ja tyhjä huone. Sen taaimmaisessa seinässä näkyy edelleen vaaleaa tyhjyyttä hohtava ikkuna. Teoksen vasemmassa laidassa on raollaan oleva ovi, josta paljastuu sysimusta, pimeä tila. Oikeassa laidassa puolestaan näyttäisi olevan eräänlainen sisätilaan johtava sisäänkäynti tai käytävä. Sesemannin evakkotaustan tuntien voisi kuvitella, että teos kuvaisi Viipuriin jäänyttä kotia ja sitä asuttaneita evakkoon lähteneitä sukulaisia, ja siitä johtuvaa surua ja menetyksen kokemusta.

Vaikka teoksessa on kaikkiaan viisi hahmoa, huomio kiinnittyy helpoimmin teoksen vasemmassa laidassa olevaan tuolilla sivuttain istuvaan naishahmoon, jonka kasvot kumartuvat alaspäin. Hän teoksen ainoa yksin istuva hahmo ja sama naishahmo esiintyy myös ainakin kahdessa muussa Sesemannin teoksessa lähes samanlaisena. Teos *Joutsen* (kuva 20) onkin eräänlainen lähikuva edellisen teoksen naishahmosta. Teoksen asetelmassa, värimaailmassa ja elementeissä on paljon samaa edellisen teoksen kanssa, mutta nyt naisen kasvot kääntyvät selvästi kumarampaan kuin edellisessä teoksessa, minkä vuoksi teoksen tunnelma on myös alakuloisempi ja surumielisempi. Naisen vieressä kuistin kaiteella on joutsen. Se on kääntynyt naiseen päin ja levittää siipiään kuin olisi aikeissa liikkua tai viestiä jotain. Joutsenen takana näkyy tuttu musta ja tyhjä huone, jonka taustalla on jälleen ikkuna, jonka maisema on hämärämpi.

Joutsenen myötä teosta on voi tulkita hieman laajemmasta näkökulmasta. Suomalaisessa taiteessa joutsen nähdään usein Tuonelan joutsenena Kalevala-aiheisissa teoksissa. Suomalaisissa myyteissä ja



Kuva 20. Elga Sesemann: *Joutsen* (1960–1970-luku)
Kuva: SV



Kuva 21. Elga Sesemann: *Nimetön* (1973) Kuva: SV

uskomuksissa joutsenella on, kuten monella muullakin linnulla, erilaisia merkityksiä. Joutsenta on pidetty pyhänä lintuna, joka elää kahden maailman rajalla, kykenee liikkumaan vainajien maailman ja tämänpuoleisen välillä sekä tuomaan viestejä toiselta puolelta (ks. esim. Ojanen & Ulv 2015, 27). Joutsenen symboliikan myötä teoksen voidaankin tulkita kuvaavan paitsi Viipuriin, sukuun ja sukulaisiin sekä muistoihin liittyviä aiheita myös kuolemaan ja tuonpuoleiseen yhdistyvää teemaa.

Samanlaiset teemat ovat nähtävissä myös vuoden 1973 teoksessa (kuva 21). Nyt naishahmo on etäännytetty taaemmas ja edellisen teoksen joutsen on vaihtunut valkoiseksi kyyhkystä muistuttavaksi linnuksi. Kyyhkynen on laskeutumassa portaiden lumiselle kaiteelle, joka on tullut kuistin tilalle. Kyyhkynen taustalla on tyhjä huone, jonka tummille lattialankuille ikkunasta lankeava valo luo eräänlaisen sädevaikutelman. Säteet korostavat linnun liikettä ja antavat sille myös osaltaan hengellisen tai pyhän merkityksen. Kristillisessä ikonografiassa kyyhkynen tunnetaan Kristuksen symbolina. Se tunnetaan myös Pyhän Hengen lintuna. Suomalaisissa uskomuksissa kyyhkystä on toisaalta pidetty myös ”kuoleman sanansaattajana” (ks. Ojanen & Ulv 2015, 47), mikä yhdistää myös tämän teoksen kuoleman teemaan. Teos on kokonaisuudessaan hyvin poikkeuksellinen, sillä se näyttää jakautuvan kolmeen eri tilaan ja jopa ajalliseen hetkeen. Teoksen oikeassa laidassa oleva lintu ja taustalla oleva huone muodostavat oman tilanteensa ja hetkensä samaan tapaan kuin teoksen keskivaiheella oleva nainen ja tämän taustalla oleva huone sekä punaisena hehkuva ikkuna muodostavat omansa. Näitä kahta tilaa ja hetkeä edustaa teoksen etualalla oleva pöydän ääressä oleva ja kasvottomina katsojaan tuijottava kaksikko. He tuntuvat olevan irrallaan teoksen muusta maailmasta, aivan kuin he olisivat toisessa ajassa ja muistelisivat tai kuvittelisivat sitä kaikkea, mitä nainen, kyyhkynen ja pimeät ja tyhjät huoneet edustavat. Teos on tavallaan kolmijakoinen mutta jokainen osa muodostaa yhdessä toisiinsa limittyvän kokonaisuuden. Siten moniaikaisuuden voidaankin tulkita olevan vahvasti läsnä tässä teoksessa.

Moniaikaisuus ja eksistentialismi yhdistyvät omalla tavallaan myös muistelmaromaanissa. Valokuvia katsoessaan Katarina ymmärtää menneiden hetkien olevan menneisyyttä, vaikka niihin voikin valokuvien avulla palata. Sitä on omaelämäkerrallisen lapsiminän, ja mahdollisesti samanaikaisesti myös aikuisen kirjoittajaminän, vaikea ajatella.

Kaikki tämä on ollut eikä tule koskaan enää. Sitä on vaikea ajatella. Niin kuin eilistä päivää, joka oli kerran huomenna, mutta on nyt eilen ja jää taakse samalla tavalla kuin ihmiset ja talot autolla ajaessa. Niitten luo voi ajaa takaisin, sillä ne ova *jossakin*, mutta eivät nämä vanhat päivät – vaikka niistä onkin kuvia. (Sesemann 1959, 49.)

Samanlainen eksistentiaalinen pohdinta kohdistuu myös omaan minään, kun Katarinan oma kuvakin valokuva-albumissa lopulta tulee eteen.

Sitten tulen minä. Olen kerran ollut tuollainen, vaikken muista sitä, mutta kuitenkin olen aina ollut olemassa. En muista tätä pukua enkä päivää, mutta se on *kerran* ollut jossakin – kosken ja muuntajan lähellä tai Tammistossa tai täällä. (Sesemann 1959, 48.)

Valokuva-albumia selatessaan Katarina havaitsee myös, että ”Nyt on jo ihan eläviä kuvia ja lehdet kääntyvät paljon helpommin [--] Vanhat valokuvat olivat ruskeita, mutta uudemmat harmaita ja mustia” (Sesemann 1959, 47). Sesemannin tuotannossa on myös muutamia mustavalkoisia teoksia, joiden voidaan tulkita yhdistyvän taiteilijan läheisiin sukulaisiin. Yksi heistä on Maxim-setä, jonka piirteiksi kuvataan muistelmaromaanissa silmälasit ja viikset. Tunnusmerkit täyttävä mustavalkoinen teos (kuva 22) näyttäisikin kuvaavan juuri muistelmaromaanin Maxim-setää, josta Keskitalo (1997, 72) on käyttänyt nimitystä Suse-setä tämän teoksen yhteydessä. Hänen lisäksi muita selvästi läheisimpiä sukulaisia tai perheenjäseniä ulkonäöllisesti kuvaavia teoksia ei 1960–1970-lukujen teoksissa ole havaittavissa. Kuitenkin aiheidensa puolesta esimerkiksi pianoaiheiset teokset voidaan yhdistää Sesemannin äitiin, joka tietävästi soitti pianoa (ks. luku 2.1). Vaikka tunnistettavia muotokuvia tai albumimaisia teoksia ei esimerkiksi Sesemannin isästä ole, hänen merkityksensä korostuu omalta osaltaan Sesemannin 1960–1990-lukujen tuotannossa. Tätä tarkastelen seuraavassa alaluvussa.



Kuva 22. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku)
Kuva: SV

4.1.2 Isän kuolema – viulu- ja oviteemat

Muistelmaromaanissa Katarinan ensimmäinen iso henkilökohtainen trauma ja menetys tapahtuu kirjan kolmannen osan alussa, kun hänen isänsä Manuha menehtyy. Olen aiemmin luonnehtinut tätä tapahtumana, jonka myötä lapsuus jää Katarinan elämässä taakse: talven jälkeen kesän viimeinen leikki ei enää keväällä herää. (ks. luku 3.3). Koulusta tullessaan Katarina kuulee suru-uutisen tädiltään eikä usko sitä vaan kieltää tapahtuneen kiivaasti. Ympärillä asiat kuitenkin viittaavat siihen, että isän poismeno on todella tapahtunut, ja Katarinan suru purkautuu itkuna yhdessä äidin ja siskon kanssa.

- Katarina, sinun isäsi on kuollut! sanoi Lucka-täti, kun tulin keskiviikkona koulusta. [--]
- Se ei ole totta! sanoin ja katsoin portaita ja tummia ikkunoita, joissa näkyi kaktuksia ja viuluja. Meitä vastaan juoksi konttorineiti lippu käsivarrellaan. Hän valitti ääneensä kasvot vääntyneinä ja ojensi vapaan kätensä kuin syleilläkseen. Lipputangon juurella selvitti Aleksei vaijereita. Tehtaan koneita pysäytettiin, jytinä harveni kumeiksi lyönneiksi ja lakkasi.
- Se ei ole totta! sanoin taas ja hain ulospääsyä tyhjyydestä. Mutta tunsin vain kaiteen ja ovenrivan kylmän metallin kädessäni. Ruokasalissa istui äiti korituolissa Helena polvillaan ja siellä kuulin itkuväni heidän mukanaan. Samovaarin tarjottimella olivat isän kello, sormus ja silmälasit. Kaikki muu oli niinkuin eilen, toissapäivänä, kauan sitten. (Sesemann 1959, 110–111.)

Sesemann kuvaa muistelmaromaanissa isän kuoleman jälkeisiä hetkiä, tunteita ja tapahtumia, jopa hajuja ja ääniä yksityiskohtaisesti. Isän kuolemassa monet asiat ovat jääneet mieleen, vaikka se onkin aiheuttanut tyhjyyttä, ainakin Katarinalle, jolle kuolleen isän kohtaaminen, katsominen ja näkeminen on pelottava kokemus.

- Mennään isän luo, sanoi äiti ja avasi makuuhuoneen oven. Suljin silmäni, kun astuin kynnykselle. Kasvoja pyyhkäisi kylmä ulkoilma ja sulavan lumen kostea tuoksu. Katsoin lopulta ja näin kaukana sängyllä pienen kuolleen isän (niin kuin kaisloissa sorsia ampumassa). Hänen kasvonsa olivat oranssinruskeat prontosilista ja niitten ympärillä kulki valkoinen side leuan alta. Peilejä peittivät lakanat ja sangoissa huoneen nurkissa oli jäälohkareita. Iltapikajuna kulki ohi ja sen vihellys poikkiesi hetkeksi sisälle. (Sesemann 1959, 111.)

Pelosta huolimatta Katarina käy monesti katsomassa isäänsä ennen tämän hautajaisia. Kuolemassa on jotain, mikä kiinnostaa mutta myös pelottaa Katarinaa samanaikaisesti.

- Kävin usein makuuhuoneessa ja katselin isän liikkumattomia kasvoja läheltä. Tädit sanoivat, että hänen ilmeensä on niin rauhallinen. Mutta hänen korvansa ja leukaperänsä sinertyivät yhä enemmän. Pelkäsin koskettavani häntä ja lähdin nopeasti pois. Käsivarteni näyttävät oudon vaaleilta tummissa hihoissa. (Sesemann 1959, 112.)

Myös hautajaisia kuvataan muistelmaromaanissa yksityiskohtaisesti. Ennen hautajaisia kerrotaan kuinka ”lastenhuoneeseen oli tuotu nuottitelineitä ja isän viuluja ja vielä lakkaamaton sello” jolla ”ei ollut soitettu vielä koskaan”. Tässä yhteydessä Sesemann tuo Katarinan äänellä esiin mielenkiintoisen

huomion siitä, kuinka ”jokaisella huoneella ja esineellä on tehtävä Surussa” (Sesemann 1959, 113). Viulut ja sello viittaavat suoraan Sesemannin isään, joka korjasi selloja ja rakensi viuluja (ks. luku 2.1). Mahdollisesti juuri Elga Sesemannin isään viittaavia viuluaiheisia teoksia alkaakin esiintyä Sesemannin tuotannossa 1970-luvulla, jolloin teoksia on syntynyt ainakin kaksi kappaletta (kuvat 23 ja 24). Viuluaiheet jatkuvat myös myöhemmin 1980–1990-luvuilla ainakin kolmella teoksella (kuvat 25, 26 ja 27). Tyyllillisesti teoksissa on paljon samaa: niissä on liikettä, monistuvuutta ja pluraalisuutta, mutta ne eroavat myös selvästi toisistaan. Osaltaan teoksissa voi nähdä yhteyksiä myös kubismiin, sillä Pablo Picassolla ja Georges Braquella oli kubistisia kitara-aiheisia teoksia. Kuitenkin muistelmaromaanissa paljastuva ajatus siitä, että jokaisella huoneella ja esineellä on oma tehtävänsä surussa voisi viitata viuluaiheisten teosten kohdalla juuri siihen suruun, jota Sesemann on kokenut menettäessään isänsä. Tähän surutyöhön Sesemann on myös kerta toisensa jälkeen palannut uransa aikana ainakin 1970-luvulta lähtien.



Kuva 23. Elga Sesemann: *Fioler* (1973) Kuva: SV



Kuva 24. Elga Sesemann: *Nimetön* (1970) Kuva: SV



Kuvat 25, 26 ja 27. Elga Sesemann: *Nimettömät teokset* (1980–1990-luku) Kuvat: SV

Nähdäkseni näistä viuluaiheisista teoksista kaikista selvimmin juuri isän kuolemaan viittaa vuoden 1970 teos (kuva 24). Teoksen ilme on jäinen ja kylmä, tausta on musta ja viulujen ääri viivoja ja teosta kokonaisuudessaan lävistävät lukuisat epäsäännölliset viivat. Ne näyttävät muodostavat taustalle jonkinlaisen tilan tai huoneen. Jäisen vaikutelman voi tulkita viittaavan isän hautajaisten alkuun, jolloin isän ympärille ”tuotiin yhä uusia jäitä ja kukkia”, ja loppuun, jolloin ”jää oli sulanut sangoissa” (Sesemann 1959, 112; 115). Isän ruumista varten tuodun jään sulaminen ja isän hautaaminen merkitsee isän lopullista poistumista heidän keskuudestaan ja elinpiiristään. Viulun jäinen kuvaaminen voisi tällöin merkitä eräänlaista keinoa pitää isän muisto elossa taiteen keinoin.

Isään ja isän kuolemaan viittaavien viuluaiheisten teosten lisäksi Sesemannin 1960–1970-luvun tuotannosta löytyy myös *Isän kuolema* -niminen teos (kuva 28), joka viittaa kiistattomasti Sesemannin isän kuolemaan. Se myös osoittaa, että Sesemannilla on ollut tarve käsitellä tapahtunutta paitsi vuosikymmeniä isän kuoleman jälkeen myös vielä visuaalisesti senkin jälkeen, kun Sesemann on kuvannut tapahtunutta ja siihen liittyviä tunteita muistelmaromaanissaan kirjoitetun tekstin muodossa. Vaikka teoksen nimi antaa selvän lähtökohdan teoksen tulkintaan, sen sisältö ei avaudu katsojalle aivan yhtä helposti – ainakaan ilman muistelmaromaania. Teoksessa on kolme valkoista avointa ovea ja ovenkarmia, jotka asettuvat sisäkkäin ja muodostavat eräänlaisen käytävän ja syvyyttä vaikutelman siitäkin huolimatta, että teoksen tausta on täysin musta. Katsojan näkökulmasta näyttää kuin ovet avautuisivat katsojalle niin, että oviaukoista pääsisi kulkemaan läpi.



Kuva 28. Elga Sesemann: *Isän kuolema* (1960–1970-luku) Kuva: SV

Tyyliältään ja aiheeltaan teos on vahvasti unenomainen ja surrealistinen. Yhtäältä teosta voidaan tulkita käsityksenä, joka Sesemannilla on kenties kuolemasta ollut: se on kulkemista pitkin pimeää ja tyhjyyttä ammottavaa käytävää, jonka päämäärää ei voi tietää. Teoksesta voi löytää yhteyden myös eksistentiaalisiin, jossa absurdi, mieletön ja turha elämä johtaa lopulta ainoastaan kuolemaan (ks. luku 1.3). Toisaalta vielä selvemmin teos avautuu tarkastelemalla muistelmaromaania ja Katarinan reaktiota isänsä kuolemaan: Katarina hakee ulospääsyä tyhjyydestä, tuntee kädessään vain kylmän ovenrivan, eikä uskalla astua huoneeseen, jossa kuollut isä on.

Muistelmaromaanissa isän kuolema johtaakin myös eksistentiaaliseen pohdintaan. Isää ei enää ole, ja hänet korvaa kaikkia koskettava arvaamaton kohtalo.

Kohtalo on arvaamaton, sanoivat naiset puhuessaan omasta tai toisten elämästä. Mutta nyt se on lähempänä kuin isä. Hänestä voi sanoa vain: Manuha oli – hän sanoi. Mutta häntä ei *ole* enää. Kohtalo on tullut hänen tilalleen. Ennen oli vain elämä. Aina niin kuin maisema ja taivas, jotka sateen ja pimeyden alta palasivat muuttumattomina. Kohtalo on kuin uusi isä, joka pakottaa jättämään sen ja menemään toisten elämään, joka oli ympärillä ja jossa se jo oli. (Sesemann 1959, 118.)

Isän kuoleman jälkeen perhe joutuu jättämään tehtaan johtajan kodin, ja joistakin tavaroista, muun muassa viuluista ja papukaijasta, joudutaan luopumaan. Perhe muuttaa edesmenneen isoisän taloon. Heidän huonekalunsa eivät kuitenkaan sovi niihin jälkiin, jotka ovat isoisän huonekaluista talon seinäniin jääneet. Myös entisessä kodissa vierailu tuntuu oudolta.

Seinäpapereissa on isoisän huonekalujen jättämiä varjoja eivätkä meidän tavarat sovi niihin, vaan niitä jää näkyviin. [--] Meidän entisillä seinillä on myös niitten varjoihin sopimattomia esineitä. Olimme vierailulla uuden johtajan luona, jonka muuttokuorma ajoi ikkunoittemme alitse. Oli omituista mennä kylään meille. Kulkea hevoshaan ja Skyttän talon ohi, jotka tässä järjestyksessä olivat kuuluneet kotiinpaluihin. [--] En katsonut ikkunoihin, joista viulut ja papukaija olivat poissa. (Sesemann 1959, 119–120.)

Entisessä kodissa vieraillessaan Katarina huomaa, että heidän aiemmat huoneensa ovat nyt aivan muita huoneita ja heidän huonekalujensa entisillä paikoilla on nyt muita huonekaluja: ”Makuuhuone on lastenkamarissa ja olohuone isän ja äidin makuuhuoneessa. Siellä on piano vaatekaapin paikalla ja isän kuolinvuoteen kohdalla nojatuoli ja sikarivöillä päällystetty tupakkapöytä.” (Sesemann 1959, 120.) Entinen koti elää muistoissa ja sitä voi kuvitella, mutta sitä ei ole enää. Katarina pohtii myös, millaista olisi, jos hänen isänsä olisi tullut paikalle.

Jos isä olisi yhtäkkiä tullut tänne, olisi hän varmaan ollut sellainen kuin kuolemansa jälkeisissä unisani. Niissä hän oli aina omituisen pois-suljettu ja arka – joskus hän seiso i avoimessa kaapissa mutta ei kyennyt liikkumaan. Hän hymyili anteeksipyytävästi ja alistuneesti ja oli jonkin salaperäisen tuomion alainen, jonka täytyminen saattoi tapahtua koska tahansa ja jota kaikki odottivat peloissaan ja

voimattomina. Tämä sekoitus tuttua ja vierasta, jonka vain me koimme, oli juuri sellainen ympäristö, jossa hän jatkoi elämäänsä unissa. (Sesemann 1959, 120–121.)

Isän kuolemaan viittaava oviteema esiintyy myös kuvan 29 teoksessa, joka on jo selvästi edellistä surrealistisempi. Valkoinen avonainen ovi ja ovenkarmi ovat nyt eräänlainen portti. Sen läpi kulkee mutkaton tie kaukaiseen horisonttiin, jota kohti tiellä olevat tuolit sekä avoin kaappi ja ikkuna teosten reunoilla näyttävät liikkuvan. Yhden tuolin äärellä on sello, jonka voi jälleen tulkita isään viittaavaksi symboliksi. Tietä ympäröi valkoinen mahdollisesti lumipeitteeksi tulkittava maasto, ja taustalla näkyy poutapilvinen taivas. Teoksella voidaan nähdä paitsi yhteyksiä Katarinan ajatukseen isän elämän jatkumiseen unessa myös hengellisyyteen, isän ja Viipurin kodin muistojen ja menetyksen käsittelyyn sekä niiden päästäminen jonkinlaiseen rauhaan.

Toisaalta esimerkiksi kuvan 30 teoksessa oviteema esiintyy myös selvästi uhkaavampana tunnelmana. Valkoiset avonaiset ovet muodostavat teoksessa käytävän, jonka päässä oleva ovi on suljettu. Käytävää pitkin kulkee punainen matto. Lattia ja matto ovat tulella, ja myös avoimet ovet ovat savuisen synkissä, punaisissa ilmiliekeissä. Tulen ja liekkien yhteys isän kuolemaan on vaikea nähdä, mutta mikäli ovien katsotaan myös tässä teoksissa yhdistyvän isän kuolemaan, voidaan tulen elementin tulkita merkitsevän mahdollisesti muistoon liittyviä kipeitä tunteita. Toisaalta tuli esiintyy elementtinä myös eräässä albumimaisessa teoksessa (ks. edellinen luku, kuva 18), jossa liekit tuhoavat kuistin kaidetta hiillokseksi. Tulen voidaan katsoa siten mahdollisesti merkitsevän elementtiä ja symbolia, joka polttaa menneisyyden kipeitä muistoja savuna ilmaan.



Kuva 29. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 30. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

4.2 Viipuri lapsuuden näyttämönä

4.2.1 Turvaa ja pelkoa – uhkaava sota lapsuuden taustalla

Muistelmaromaanin ensimmäisessä osassa lukijalle syntyy mielikuva Katarinan lapsuuden turvallisuudesta, joka on sisältänyt muun muassa sisarusten välisiä mielikuvituksellisia kuningatarleikkejä. Eräänlainen suru ja pelko on kuitenkin jollain tavalla läsnä ja kulkevat lapsuuden turvallisuuden rinnalla. Esimerkiksi musiikki saa Katarinan toisinaan surulliseksi: ”Illalla sali on hyvin kaukana ja musiikki kuuluu vain hiljaa ja tekee surulliseksi pimeässä, joka paisuu läpinäkymättömänä ja mustana ja soiton äänet kulkevat kuin ohuen langan läpi” (Sesemann 1959, 11). Tieto kuitenkin lieventää surua ja pelkoa:

Aamulla äiti sanoo isälle: – En osaa sanoa, pidätkö enemmän Brahmsin vaiko Beethovenin viulukonsertista! Kun silloin ajattelee näitä nimiä ei tule yhtään surulliseksi. Aikuiset tietävät kaikkien asioiden nimet, eivätkä sentakia pelkää niitä. (Sesemann 1959, 11.)

Musiikilla on toisaalta myös päinvastaisia vaikutuksia Katarinaan. Myöhemmin kuvataan, kuinka Katarinan Jack-sedän soittaminen saa Katarinassa aikaan sisäisiä ja fyysisiä myönteisiä tunteita.

Jack soittaa Tammiston salissa. Eteisen läpi paistaa aurinko maton ryppyihin ja päällystakkien hihoihin. Värillisissä ikkunoissa palmujen takana on punainen maailma – sininen maailma – oranssinen maailma. Sormiin ja varpasiin valuu jotain lämmintä. Se tulee pianon äänistä. Mutta tämä soitto ei tule mistään muualta eikä kaukaa niinkuin viulukonsertit, vaan minun sisältäni. Se on siellä ja rupeaa liikkumaan, kun Jack soittaa. (Sesemann 1959, 52).

Katkelmassa korostuu musiikin voimakkaat vaikutukset Katarinaan sekä hänelle ominainen hyvin visuaalinen tapa katsoa maailmaa. Lapsuus on sisältänyt ympäristöjä, ihmisiä ja asioita, jotka ovat tukeneet ja mahdollistaneet luovia kokemuksia visuaalisesti ja auditiivisesti. Samat seikat toistuvat romaanin kerronnassa muutenkin, ja saavat esimerkiksi turvallisia ja unenomaisia sävyjä.

Makuuhuone on sininen. Seinien kukat laskeutuvat lähelle. Ompelukoneella on valkoista kangasta ja kone-koira katsoo ikkunasta tehtaan ikkunoita ja omenapuita, jotka katsovat sisälle. Äidin suusta tulee laulavia sanoja. Välistä hän sulkee huulensa, mutta ääni tulee sitten nenästä. Laulun sisällä on kuvia. Kotka lensi kotiin. Musta lintu lentää punaisenvihreän taivaan yli varjoon. Ja aurinko peittyi veden alle. Punainen jättiläispallo vaipuu sinisen lasilevyn läpi maailman toiselle puolelle. [--] Tyyny tuoksuu viimeyön unelle, peukalo nukkuu suussa kielen päällä ja silmäluomet ovat lämpimät. Niitten alla lentää hyvin kaukana kotka yöhön [--]. Uni on kuin pimeä kaappi, jossa täytyy olla aamuun asti. (Sesemann 1959, 6–7.)

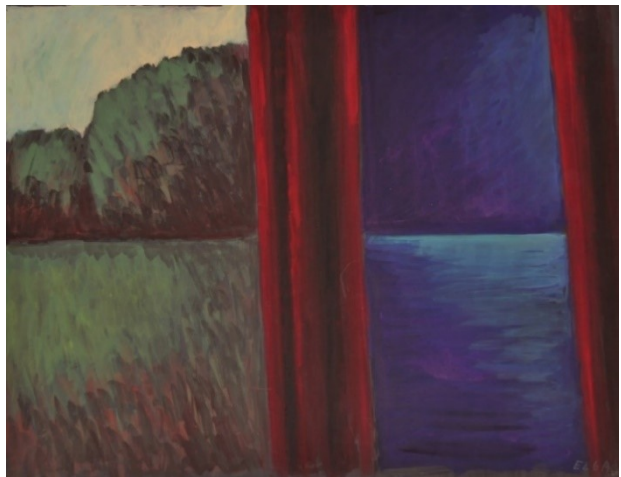
Lapsen ajattelussa elottomat asiat muuttuvat elollisiksi. Äidin lauluun on turvallista nukahtaa. Kodin ja ympäristön turvallisuus mahdollistavat lapsen turvalliset unet ja unenomaiset luovat ajatukset. Nii-

den kuvauksen myötä kirjoitettu teksti saa jopa surrealistisia ja samalla hyvin visuaalisia. Tällainen visuaalinen kuvaus tekstin keinoin on Sesemannille tyypillistä, ja siinä voidaan katsoa sekoittuvan paitsi omaelämäkerrallisen lapsiminän ääni myös aikuisen taiteilijan visuaalinen tapa katsoa maailmaa ja kuvata sitä sellaisena myös omaelämäkerrallisessa tekstissä. Lapsuuden aikaa tarkastellaan ja siihen palataan aikuisen näkökulmasta.

Eräänlaista palaamista lapsuuden ympäristöön kuvaa mahdollisesti kaksi 1960–1970-lukujen teosta (kuvat 31 ja 32), joissa näyttämön esirippuja muistuttavat punaiset verhot raottavat maisemaa, jonka voidaan tulkita ainakin kuvan 31 teoksen kohdalla mahdollisesti kuvaavan lapsuuden maisemia Viipurissa. Siirtymää Viipuriin lapsuuden maisemiin voisi kuvata myös avonainen valkoinen ovi, jonka merkityksiä olen tarkastellut aiemmin isän kuoleman yhteydessä, jossa valkoisten ovien todettiin yhdistyvän isän kuolemaan (ks. edellinen luku). Teoksessa on hyvin rauhallinen mutta samalla uhkaava tunnelma. Maiseman värimaailman vuoksi on vaikea arvioida, onko kyseessä ruskainen maisema vai ovatko puuston uumenista sarastavat punaisen ja oranssin sävyt seurausta esimerkiksi auringonlaskusta tai jopa tulesta. Kuvan 32 teoksessa verhojen takaa paljastuu puolestaan yöllinen tyyni merimaisema. Sen horisontti on yhtenäinen vieressä olevan vihreän niittymaiseman kanssa. Teoksessa on surrealistisempi ote, ja sen vuoksi se kenties kuvaakin jonkinlaista alitajuista lapsuuteen ja menneisyyteen yhdistettävää mielenmaisemaa. Myös verhoille itsessään voidaan antaa erilaisia merkityksiä: ne tavallaan erottavat selvästi menneen ja nykyhetken sekä tiedostetun ja verhojen taakse jäävän tiedostamattoman tai alitajuisen toisistaan. Niitä on ehkä ollut turvallista ja tarpeen tarkastella kuvainnollisesti verhojen takaa.



Kuva 31. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 32. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

Muistelmaromaanissa lapsen maailman turvallisuutta horjuttaa kuitenkin jatkuvasti taustalla tavalla tai toisella oleva vaara ja uhka, joista sota erityisesti korostuu. Sodan läsnäolo toistuu kerronnassa ja lapsen mietteissä. Maxim-setä paljastuu perheenjäseneksi, joka kertoo lapsille avoimesti aiheesta kuin aiheesta, kysyttäessä myös sodasta.

– Missä on ollut sota, Maxim-setä?

– Täällä, hän sanoo. Hän näyttää meille metsässä isoisän talon ja kansakoulun takana kuoppia, joissa kasvaa horsmia ja joihin on heitetty rikkonaisia pulloja ja peltipurkkeja. – Nämä ovat juoksuautoja, hän sanoo.

– Kuka on ollut niissä?

– Punikit!

(Ihan punaisia miehiä – kuin punaiset joulutontut – on kyykkinyt näissä kuopissa ja sitten heidät ammuttiin.)

(Sesemann 1959, 17.)

Kuvan 33 mustavalkoinen teos näyttäisi kuvaavan vastaavaa muistelmaromaanin hetkeä, jossa Maxim-setää muistuttava hahmo istuu tuolilla kuin muistellen tai kertoen sotilaista, jotka hahmon taustalla ovat kuin toisessa hetkessä ja ajassa. Tilanteet sulautuvat teoksessa yhdeksi, vaikka ajallisesti niiden voisikin tulkita eroavan toisistaan. Maxim-sedän tarinat ovat kenties jääneet Sesemannin mieleen visuaalisina, ja hän on palannut niihin vielä vuosikymmeniä myöhemmin teoksissaan tavallaan kuvittaen niitä.

Sedän kertomusten lisäksi sota nousee muistelmaromaanissa aika-ajoin muutenkin esille. Esimerkiksi kirjan ensimmäisessä osassa Kronstadt mainitaan aikuisten puheissa usein paikkana, jossa ”ammu-



Kuva 33. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

taan”, ”ammutaan yhä” ja josta ”kuuluu tykkien jyrinä” (Sesemann 1959, 54; 55; 57). Myös myöhemmin kuvataan kuinka ”ojissa ja tienvierillä lojuu sotilaita, joilla on iltaloma” (Sesemann 1959, 99).

Sodan vaikutukset korostuvat eniten kirjan loppupuolella, kun talvisota alkaa. Kirjan viimeiset sivut kuvaavat lähinnä sodan alkamista, suojautumista ja evakkoon lähtemistä. Muistelmaromaanissa kerrotaan, että sota on alkanut Katarinan koulupäivän aikana ja että syttyvän sodan uhka oli nähtävillä ja koettavissa arjessa jo ennen sen alkamista: ”Meillä oli laulutunti, kun sota alkoi. (Siitä puhuttiin jo syksyllä kun urheilukentille tuotiin kuorma- ja linja-autoja ja maantieteen tunneilla piirrettiin järvien sinisten täplien väliin puolustuslinjoja.)” (Sesemann 1959, 144). Alkaneesta sodasta huolimatta kaikki vaikuttaa aluksi lähes normaalilta.

Myöhemmin kävelimme roudan kovettamaa maantietä pitkin kotiin, sillä linja-autot ja junat eivät kulkeneet. [--] Äiti oli hyvin levoton tullessamme perille, mutta kaikki oli ennallaan ja halusin ruveta kirjoittamaan erästä runoa, joka oli jäänyt edellisenä iltana kesken. Myöhemmin kuuluivat sireenit jälleen ja juoksimme tehtaalle. [--] Jäimme yöksi entiseen kotiimme. (Sesemann 1959, 144-145.)

Pian kuitenkin selviää, ettei samaa normaalia enää ole. Kouluun ei palata enää, eikä mikään muukaan ole niin kuin ennen. Uhka ja epävarmuus värittävätkä nykyhetkeä ja ajatukset tulevaisuudesta muuttuvat radikaalisti.

Tämä on uusi sota, se ei ole vielä minkään näköinen. Mutta kuitenkin on kuin odottaissimme jotakin kerran ollutta, joka on saavuttamaisillaan meidät. Kohtaloisäpuolikin on kuollut. Kaikki se mikä olisi ollut huomenna ja myöhemmin jäätyy kuin ikkunalasi mielivaltaisiin kuvioihin. Onko enää koskaan historiantuntia? Läksyjen vuosiluvut ja ihmis-hevos-aseröykkiöt sulkeutuvat kirjoihin. Aika on pysähtynyt kuin junat ja linja-autot. (Sesemann 1959, 146.)

Sota ja sen aiheuttama vaara on läsnä joka hetkessä, vaikka sitä ei voikaan nähdä. Pakoon lähtiessä uhka on täyttänyt entisen turvallisen elinpiirin täysin. Se ilmenee paitsi ympärillä kuuluuissa lentokoneiden ja aseiden äänissä myös ympäristön harmaassa hiljaisuudessa.

Eräänä aamuna lähdimme pakoon sotaa, jota emme olleet vielä nähtäneet. Vain kurkiauran näköisen lentokoneryhmän, jonka jylinä ympäröi sitä kuin suunnaton äänipilvi. – Kaupungista kuuluu ammuntaa! sanoivat miehet kellarinsuulta pimeään. Kylmässä harmaassa ilmassa riippui ihmettelevä hiljaisuus. Linnut lensivät lyhyet pyrähdyksensä paljaalta oksalta toiselle ja tehtaan savu nousi tietämättömänä tuhoa uhkaavalle taivaalle. (Sesemann 1959, 146.)

Sesemannin kuvaamat lentokoneryhmä, tuhoa uhkaava taivas sekä ihmettelevä hiljaisuus kylmässä harmaassa ilmassa on muistelmaromaanissa kuvattu niin, että lukijakin pystyy tavoittamaan ainakin osaltaan sitä tunnelmaa, joka kyseisistä tapahtumista ja kokemuksista on kirjoittajalle jäänyt elävästi



Kuva 34. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 35. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

mieleen. Samoja elementtejä on nähtävissä myös ainakin kahdessa Sesemannin teoksessa vuodelta 1969 (kuvat 34 ja 35). Teokset eivät ole tarkkoja kuvituksia muistelmaromaanin kuvauksesta, mutta niissä on samanlaista epävarmuuden ja vaaran sävyttämää harmautta. Kuvan 34 teoksessa mustien lintujen voidaan tulkita vastaavan tavallaan muistelmaromaanin kurjenmuotoista lentokoneryhmää, jotka teoksessa lentävät Katarinan kuvailemalla tutulla tuhoa uhkaavalla harmaalla taivaalla. Eräänlainen aaltoileva muuri erottaa kaksi maailmaa toisistaan. Muuri peittää maiseman niin, ettei siitä voi tietää mitään ja on siten tuntematon, mikä korostaa uhkaavaa vaikutelmaa ja tuntematonta vaaraa. Kaksi vaaleaa kiveä on kuin piilossa tai suojassa muuria vasten. Kuvan 35 teoksen etualalla on puolestaan harmaan ja lumisen peiton alle piiloutunut ihmishahmo, josta ei peiton raosta näy muuta kuin avonainen kenkä, joka muotonsa vuoksi voisi viitata mieshahmoon. Vieressä on puoliksi näkyvä rengas ja taustalla lumisia ja metallisia raskaita elementtejä. Ne muistuttavat höyryvetureiden ja vau-
nujen telirakenteiden osia, jollainen on osittain nähtävissä myös kuvassa 34. Teokseen tunnelma on apea, aivan kuin kaikki toivo olisi menetetty ja tilalla on vain osia jostain, joka on aiemmin ollut elinvoimaista ja käyttökelpoista. Tässä onkin nähtävissä yhteys Katarinan ajatukseen ajan pysähtyneisyydestä ja tulevaisuuden tuntemattomuudesta, jotka alkanut sota sai aikaan. Näihin tunteihin ja ajatuksiin Sesemann on palannut muistelmaromaanissaan ja vuosia myöhemmin myös taiteessaan.

Muistelmaromaanin kuvauksen ja teosten perusteella voidaan todeta, että talvisodan syttyminen on värittänyt lapsuuden Viipurin viimeisimmät kuvajaiset synkän harmaiksi. Romaanin viimeiset sivut keskittyvätkin kuvaamaan lähinnä evakkomatkan vaiheita. Samalla Sesemannille tyypillinen visuaalinen kirjoitustapa vähenee, mutta ei kuitenkaan kokonaan. Evakkomatkan ja samalla kirjan muistelmat päättyvät junaan nousemiseen. Romaanin lopun lisäksi juna aiheena toistuu monesti muistelmaromaanissa, ja sen vaikutukset näkyvät myös Sesemannin 1960–1970-lukujen teoksissa. Tarkastelen junan merkityksiä yhdessä sähkölinjojen kanssa seuraavaksi.

4.2.2 Veturit ja sähkölinjat toistuvina aiheina

Elga Sesemannin 1960–1970-lukujen tuotannossa veturi- ja sähkölinja-aiheet korostuvat. Keskitalo (1997, 7–8) on lähestynyt näitä aiheita lapsuuden kasvuympäristön kautta ja onkin selvittänyt muun muassa juna-asemien ja puhelinpylväiden merkitystä kasvuympäristön elementteinä, joiden jättämät muistikuvat, vaikutelmat ja tunnelmat ovat toimineet inspiraationa Sesemannin 1960-luvun lopun ja 1970-luvun alun teoksissa. Sesemann on todennut vetureiden juontuvan lapsuuden Tienhaarasta, jonka läheisyydessä sijaitsi rautatieasema. Sesemann on myös kuvannut kotiympäristöään ”suunnattoman rumaksi”, jossa ”koulumatkan maisemat sähköpylväineen ja lohduttomine esikaupunkeineen” jäivät taiteilijan mieleen unohtumattomina mielikuvina. (Mts. 8.) Lapsuuden ajan miljö, kuten juna-matka ja ikkunasta nähdyt puhelin- ja sähköpylväät, näkyvät teoksissa elementteinä, jotka Sesemann on kokenut uhkaavina, outoina tai pelottavina (mts. 61).

Kuvien 36, 37 ja 38 veturiaiheisissa teoksissa uhkaava ja toisaalta outo tunnelma muodostuu monen eri tekijän summana. Veturien muotokieli on identtinen, ja ne on jokaisessa teoksessa kuvattu samasta kuvakulmasta hieman alaviistosta, mikä korostaa vetureiden uhkaavuutta elementteinä. Teokset muodostavat myös selvästi omanlaisensa teosryhmän. Tunnelman outous tai vieraus muodostuu unenomaisista elementeistä, joiden myötä teokset ovat myös hyvin surrealistisia ja jopa painajaismaisia. Niitä yhdistävät toistuvat kirkkaan punaiset elementit sekä taivaan tai koko ympäristön täyttyminen joko ruusun kukinnon muotoiseen sankkaan savupilveen (kuviissa 37 ja 38) tai muuten taivaan täyttävään savuun (kuvassa 36), jonka reunoilta näkyy kirkas sininen taivas. Punaiset elementit sijaitsevat teosten oikeassa alanurkassa. Nämä katsojaa hämmentävät elementit voi tulkita unenomaisiksi symboleiksi.

Kuvan 36 teoksessa veturin keulassa istuu punaisessa nojatuolissa mieheksi tulkittava hahmo, joka pitelee kasvoillaan avoinna olevaa punaista sateenvarjoa. Sama sateenvarjo toistuu myös kuvan 38 teoksessa. Hahmoa ja veturia ympäröi punaiset tulenlieskat, jotka ovat muotokieleltään yhtenevät aiemmin tarkastellussa oviaiheisessa teoksessa (kuva 30). Kuvan 37 teoksessa maasto on rehevää vihertävää ruohikkoa, mutta muuten ympäristö ja veturi osaltaan peittyvät sankkaan savuun. Teoksen etualalla oikeassa alanurkassa on punaisen peiton alla samankaltainen hahmo kuin kuvan 35 teoksessa, jossa peiton alla oleva hahmo oli tulkittavissa mieheksi. Nyt peiton alla puolestaan näyttää olevan naiseksi tulkittava hahmo, sillä peiton alta paljastuva kenkä muistuttaa naisen korollista saapasta. Hahmo on peiton alla samalla tavalla kyyryssä kuin kuvan 30 hahmo. Ikään kuin se olisi suojautunut peiton alle. Myös sateenvarjoille voidaan osaltaan antaa turvaa tai suojaa symboloivia merkityksiä, sillä sateenvarjo on esimerkiksi buddhalaisessa taiteessa yksi kahdeksasta onnea tuottavasta symbolista, joista sateenvarjo (tai päivänvarjo) perinteisenä intialaisena symbolina kuvaa suojaa ja kuninkaallista asemaa (ks. Hyytiäinen 2008, 194–195).



Kuva 36. Elga Sesemann: *Nimetön* (1969) Kuva: SV



Kuva 37. Elga Sesemann: *Nimetön* (1969) Kuva: SV



Kuva 38. Elga Sesemann: *Lok och paraply* (1960–1970-luku)
Kuva SV

Teoksissa toistuva punainen väri on kiinnostava, ja se kiinnittää herkästi huomion. Punainen toistuu värinä ja elementtinä myös muistelmaromaanin juna-aiheisissa kohtauksissa, joita onkin romaanissa runsaasti. Turvan ja suojan sijaan punainen väri yhdistettynä vetureihin tai rautatieasemaan saa muistelmaromaanissa absurdeja ja vaarallisia merkityksiä.

Juna lähtee klo 15.25. Se seisoo jo aseman katoksen varjossa. Ikkunat ovat täynnä vaaleita kasvoja, sillä sen vieressä makaa verinen humalainen. Hän on lyönyt kasvonsa sementtilaituriin. Veri kuivuu mustiksi läiskiksi, mutta silmät ovat vaaleat ja tyhjä. Ne eivät katso mihinkään – ovat vain auki. Junanlähettäjä nauraa. Hänen punainen lakkinsa on samanlainen kuin nauru – kova ja julma tummalle tippuvalle verelle. [--] Mutta minun täytyy vielä tulla takaisin ja katsoa verta. [--] Junanlähettäjä nostaa verenpunaisen lipun ja konduktööri viheltää pillillään. Veturi vastaa ja päästää höyryä laiturille, rautapyörät kirskuvat, musta varjo liukuu ohitse. [--] Punalakkinen junanlähettäjä käärii lipun kokoon ja hymyilee kuin humalaiselle, koska en noussut junaan, vaikka se seisoi vieressä. (Sesemann 1959, 87–88.)

Evakkomatalla junat saavat myös uhkaavia merkityksiä, vaikka ne ovatkin keskeisessä osassa pakoon pääsyssä. Veturit kulkevat pimeydessä, ja asemat ovat täynnä ihmisiä. Sotatila näyttäytyy konkreettisesti sotilaiden matkatessa sinne, mistä toiset ovat lähteneet pakoon.

Junassa, joka tuli pimeässä veturinlyhdyt sinisiksi maalattuina ja jonka vaunuissa lamput olivat samalla tavalla himmennetyt ja ihmiset nukkuivat nojaten toistensa hengittäviin kylkiin ja nytkähteleviin käsivarsiin. [--] Sysipimeitä asemia, joitten nimiä ei saattanut lukea, joilla ihmiset tönivät toisiinsa näkemättä mitään, tuntien vain vieraitten ja omien jäsenten liikkeitä ja kosketukset ja ummehtuneet hengitykset äänien ympärillä. [--] Sotilaitten kulku oli helisevää ja he olivat käsittämättömien hihnojen, solkien, nappien ja merkkien peitossa. He matkustivat vastakkaiseen suuntaan. (Sesemann 1959, 149.)

Junien synkkä kuvaus muistuttaa tavallaan kuvien 36, 37 ja 38 synkkiä vetureita, jotka sodan alkaessa eivät kulkeneet. Matkalla punainen väri toistuu vielä kaasunaamareissa, jotka matkaajat tekivät ”punaisesta flanellista, sillä muut värit olivat loppuneet” (Sesemann 1959, 152).

Muistelmaromaanissa junasta näkyvät maisemat tulevat kerronnassa esiin myönteisimmissäkin yhteyksissä. Aiemmin kuvataan esimerkiksi, kuinka voimakas vaikutus tällaisella kokemuksella on Katarinalle.

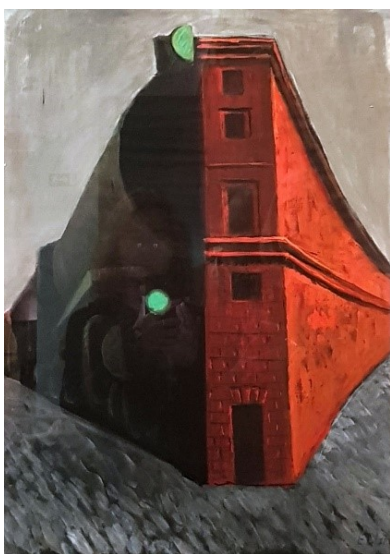
Joskus on maisema jo minussa, ennen kuin näen sen junanikkunasta. Ei muistikuva, vaan se itse. Näen ne yhtä aikaa – ne joutuvat päällekkäin ja siitä tulee hyvin voimakas kuva, joka tekee hyvän pahaolon – tai pahan hyvänolon niin etten voi puhua kenenkään kanssa tai katsoa muuta kuin sitä. (Sesemann 1959, 84.)

Juniin, maisemaan ja puhelinlankoihin liittyvät myönteiset mieli- ja muistikuvat ilmenevät myös romaanin lopussa, jossa juna edustaa selviytymistä ja uuden elämän alkua. Veturit ja puhelinlangat lap-

suuden kasvuympäristön uhkaavina ja pelottavina elementteinä muuttuvat toivoa kuvaaviksi symboleiksi.

[--] punaiset kaasunaamarit jätimme ikkunalaudalle. Elämän kummallisuudelle ne eivät voi mitään. Se tanssii mustin kirjaimin sanomalehdissä ja vaihtelevina huhuina ilmassa. Ja puhelinlangoissa, jotka kiidättävät sitä salaperäisessä huminassaan. Meidän täytyy neuvotella uudesta elämästä, sillä vanha on sulkeutunut niin kuin Evankelinen puutarha kauan sitten. [--] Nousimme junaan, joka lähti ajamaan takaa puhelinpylväitä ja lankoja. Niitten tiheällä nuottiviivastolla istui lintuja – ne muuttivat koko ajan säveltä lentämällä viivalta toiselle. (Sesemann 1959, 157.)

Junilla ja vetureilla on selvästi ollut moninainen vaikutus Elga Sesemannin kokemusmaailmassa, joka ilmenee sekä muistelmaromaanissa ja teoksissa. Eräänlaisena sinettinä Sesemannin taustaan ja nimenomaan siellä vaikuttaneisiin kokemuksiin junasta toimii *Punainen tiilitalo* -teos (kuvassa 39), jota voidaan pitää yhtenä harvoista Sesemannin 1940-luvun jälkeen maalattuna omakuvana. Teos on tunnelmaltaan pahaenteinen, joka muodostuu kirkkaan punaisen, mustan ja harmaan värimaailman ja kuvattujen kovien pintojen yhdistelmästä. Teos jakautuu keskeltä tavallaan kahteen osaan, josta oikean puolen muodostaa puolittainen horisonttiin kaartuva punainen tiilitalo, ja vasemman puolen musta puolittainen veturi sekä sen perässä matkaavat horisonttiin painuvat junanvaunut. Teosta voidaan pitää eräänlaisena omakuvana, sillä Sesemann on tavallaan piilottanut tai häivyttänyt itsensä mustan veturin taustalle, josta paljastuu suoraan katsojaa kohti seisova omakuvan hahmo sekä hänen taustallaan olevaa huonetta. Sesemann pitelee kädessään kameraa, jonka salama välähtää kirkkaana vihertävänä valona. Omakuvan häivyttäminen juuri veturin taustalle korostaa veturin merkitystä Se-



Kuva 39. Elga Sesemann: *Punainen tiilitalo* (1970-luku) Kuva: SV



Kuva 40. Elga Sesemann: *Nimetön* (1973) Kuva: SV

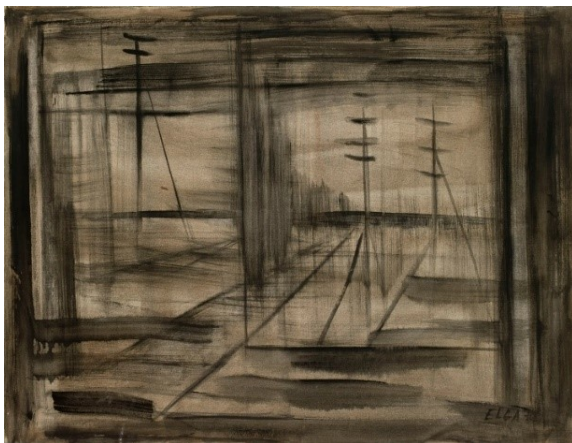


Kuva 41. Elga Sesemann: *Nimetön* (1960-1970-luku) Kuva: SV

semannin kokemusmaailmassa, taustassa ja kasvuympäristössä ja siten myös osana hänen identiteettiään.

Veturit ja sähkölinjat esiintyvät aiheina myös muistoihin viittaavissa teoksissa. Esimerkiksi kuvien 40 ja 41 teoksissa näitä aiheita on kuvattu albumimaisina ovaalein kehyksin samaan tapaan kuin sukuaiheisissa teoksissaan, joita olen tarkastellut aiemmin luvussa 4.1.1. Kuvan 40 veturiaiheisen teoksen muistomaisuutta korostaa teoksen seepia värimaailma, mutta kuvaustapa on silti surrealistinen. Veturi kulkee sankka savupilvi takanaan kiskoja pitkin kohti katsojaa. Sen yläpuolella lentää lintu ja vieressä on veturin kokoon nähden luonnottoman suuri puoliksi kuva-alan ulkopuolelle rajautuva nojatuoli tai sohva. Vetureihin yhdistettävä uhkaavuus on teoksen tunnelmassa läsnä. Samoin on myös kuvan 41 sähkölinja-aiheisessa teoksessa, jossa kuva-alan täyttää vaaleanpunaisilla ruusuilla täytetty maa sekä ruusun muodon saanut myrskyä uhkaava harmaa taivas. Teoksen läpi kulkevat sähkölinjat ja niissä kaartuvat langat, jotka kulkevat horisonttiin asti ja jatkuvat päämäärättömästi tulevaan.

Sähkölinjojen ja puhelinpylväiden kuvaaminen korostuu Sesemannin tuotannossa juna-aiheita enemmän. 1960–1970-lukujen teoksissa sähkölinjojen kuvaus saa myös temporaalisia piirteitä. Vuoden 1978 teoksissa (kuvat 42 ja 43) muistonomaiset maisemat on kuvattu ikään kuin moniosaisten ikkunoiden toiselta puolelta, jotka limittyvät toisiinsa. Ikkunoista näkyy lapsuuden maisemiin viittavia sähkölinjoja, joita katsellaan eräänlaisten aikaikkunoiden eli aikatasojen läpi. Teosten voidaan tavallaan tulkita kuvastavan monia samanaikaisia hetkiä ja paikkoja, joissa menneisyys visualisoituu nykyhetken ajassa ja paikassa muistin avulla. Aikaa symboloi erityisesti kuvan 43 kello, joka sijoittuu useamman ikkunan tai ruudun sisään, mikä voisi merkitä eri aikojen yhdistymistä. Teosten tempo-



Kuva 42. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV Kuva 43. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

raalisiin piirteisiin on sovellettavissa ajan heterokronisuus sekä Bergsonin ajatukset ajan moninaisuudesta (*multiplicité*) ja pluraalisuudesta sekä ajan psykologisesta luonteesta, joka on tavoitettavissa muistin avulla (ks. Kuusamo 2008, 126).

Sähkölinjojen pariin Sesemann on palannut yhä uudelleen vielä uransa viimeisillä vuosikymmenillä. Pluraalisuus ja monistuvuus ovat nähtävissä kuvien 44, 45 ja 46 teoksissa, jotka ovat myös tyyllisten variaatioiden ilotulitusta. Pylväiden ja lankojen päällekkäisyys luovat teoksiin liikettä, joka muistuttaa osaltaan muistelmaramaanissa Katarinan kokemusta maiseman olemisesta hänessä ja sen aiheuttamasta hyvän pahanolon tai pahan hyvänolon tunteista. Tämän kokemuksen visuaalinen kuvaaminen rikkoutuu 1980-luvun lopulle päästessä vieläkin abstraktimmaksi, mikä kertoo erilaisten tyylien hallitsemisesta ja lapsuuden aiheiden kuvaamisen monipuolisuudesta sekä ennen kaikkea tarpeesta palata lapsuuteen vielä vuosikymmeniä myöhemmin tämänkin aiheen tutkielmien kautta.



Kuva 44. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 45. Elga Sesemann: Nimetön (1980–1990-luku) Kuva: SV



Kuva 46. Elga Sesemann: Nimetön (1982) Kuva: SV

4.2.3 Puuttuva koti ja menetetty Viipuri

Edellisessä luvussa esitettyjen lapsuuden kasviympäristöön ja kokemusmaailmaan viittaavien veturi- ja sähkölinja-aiheisten teosten lisäksi myös Viipuriin ja menetettyyn lapsuudenkotiin viittaavat aiheet yleistyvät Elga Sesemannin 1960–1990-lukujen tuotannossa. Moniaikaisuuden näkökulmasta erityisesti kuvan 47 mustavalkoisessa teoksessa on nähtävissä lapsuuden kotiin yhdistettäviä eräänlaisia aikaikkunoita, jotka ilmenevät tilallisessa muodossa. Tila tai monistuvat eriaikaiset tilat saavat muotonsa mustien ääriviivojen muodostamista ruuduista, jotka luovat teokseen erillisiä huoneita seiniin ja lattiaan. Lattian lankut ovat esiintyneet aiemmin kuvan 21 teoksessa, jonka olen aiemmin yhdistänyt moniaikaisuuteen ja Viipuriin jääneeseen kotiin (ks. luku 4.1.1). Tässäkin teoksessa huone tai huoneet ovat tyhjiä. Limittyvät ruudut muodostavat syvyysvaikutelman ja loputtomiin jatkuvien huoneiden käytävän, joilla on katsojan positiosta kuitenkin selvä alku, jonka ulkopuolelle katsoja kuitenkin jää. Huoneisiin ei ole pääsyä teoksen tekijälläkään, mutta ne elävät muistoissa monistuen ja rikkoutuen, ja siten menettäen varsinaisen todellisen muotonsa. Myös kuvan 48 teoksessa on havaittavissa talon huoneisiin ja rakenteisiin viittaavia linjoja. Ne eivät kuitenkaan muodosta selkeitä tilavaikutelmia vaan ovat läpikuultavia ja ne ikään kuin haihtuvat teoksen utuisen siniseen värimaailmaan. Viipuriin ja lapsuudenkotiin yhdistettynä muistot saavat unenomaisia ja katoavia sävyjä, joista jää lopulta jäljelle pelkät ääriviivat.

Menetetyt Viipurin voidaan tulkita näyttäytyvän erilaisina kaupunki- ja rakennusaiheisina teoksina Sesemannin tuotannossa. Selvimmin kaupungin puuttuminen ja erillisyydet näkyvät kuvien 49 ja 50 teoksissa, joissa erillinen saarenkaltainen asutusalue kelluu tavallaan irrallisena suuremmasta puoliksi



Kuva 47. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV Kuva 48. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 49. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV
 Kuva 50. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

teoksen alareunan täyttävästä alueesta. Erillään oleva selvästi rajattu alue on tavoittamaton ja kaukainen, eikä sinne näytä olevan pääsyä. Alueiden välillä on vettä tai ilmaa. Vaikka teoksilla voi olla muitakin merkityksiä taiteilijalle, Sesemannin kokemusmaailmaan nähden niitä voi tulkita viittauksina menetettyyn Viipuriin ja sen olemassaoloon siitäkin huolimatta, että se ei entisenlaisena olekaan olemassa muualla kuin muistoissa. Kaupunkiaiheisten ja mahdollisesti Viipuriin viittaavien teosten pariin Sesemann on palannut sähkölinja-aiheisten teosten tapaan uransa viimeisille vuosikymmenille saakka. Vuosien aikana Sesemann on toteuttanut niitä hyvin monenlaisilla tyyleillä, joiden kehityslinja kulkee kohti abstraktia ja alati rikkoutuvampaa kuvaustapaa kohti. Tämä on nähtävissä esim. kuvien 51, 52 ja 53 teoksissa. Useimpia teoksia yhdistää niissä kuvatut valkoiset lumipeitteiset katot. Lumipeitteisyys esiintyy monissa muissakin teoksissa sekä muistelmaromaanin sodan alkamista kuvaavissa kuvauksissa, joita olen aiemmissa luvuissa tarkastellut.



Kuva 51. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

Kuva 52. Elga Sesemann: Nimetön (1980–1990-luku) Kuva: SV

Kuva 53. Elga Sesemann: Nimetön (1980–1990-luku) Kuva: SV

Sesemannin 1960–1970-luvulle ajoittuvissa teoksissa on myös muutama rakennusaiheinen teos, jossa kokonaisten rakennusten sijaan Sesemann on kuvannut pelkkiä seinättömiä kattoja maisemassa tai ilman varsinaista maisemaa. Nämä teokset saavat siten surrealistisia sävyjä, mutta niitä voidaan tulkita menetyksen kontekstissa. Esimerkiksi kuvan 54 teoksessa menetettyyn kotiin viittaa nähdäkseen selvästi lumipeitteinen katto, joka seinättömänä leijuu vehreässä ja sateisessa ympäristössä. Katto on kuvattu sellaisena kuin se on muistoihin jäänyt, vaikka maisema, joka menneisyydessä lienee ollut osa tekijäänsä, on elänyt ajan armoilla elämäänsä eteenpäin. Eteenpäin kulkemista voisi symboloida myös maiseman poikki kulkeva polku, joka katoaa lopulta maisemaan. Kuvan 55 teoksessa menneet maisemat ovat peittyneet vedellä ja katot leijailevat veden yllä kuin etsien paikkaansa. Kuvan 56 teoksessa katon taustalla on kirkas laskevan auringon värittävä oranssi taivas, ja lumista kattoa asuttaa joukko mustia lintuja. Lintujen merkityksiä Sesemannin tuotannossa tarkastelen luvussa 4.3.2 osana taiteilijan henkistä maisemaa.



Kuva 54. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: Kuva 55. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV SV



Kuva 56. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

4.3 Henkinen maisema

4.3.1 Kuoleman, poissaolon ja menetyksen surrealistinen kuvasto

Kuolemaan ja menetykseen liittyvää kuvastoa Sesemannin 1960–1970-lukujen tuotannon osalta olen aiemmin tarkastellut isän kuolemaa käsittelevien teosten yhteydessä luvussa 4.1.2, jossa erityisesti viulu- ja oviaiheiset teokset nousivat isän kuolemaan liittyviä muistoja, ajatuksia ja tunteita kuvaaviksi teoksiksi. Oviaiheisista teoksista nousi esiin myös hengellisiä ja toisaalta kodin menettämiseen liittyviä aiheita kuvan 29 analyysin yhteydessä, jossa isän kuolemaan viittaava valkoinen ovi näyttäytyy eräänlaisena porttina kohti päättymätöntä horisonttia, jota kohti eri huonekalut liikkuvat suoraa tietä pitkin unenomaisesti. Menetyksen kokemusten kuvaaminen näyttääkin jakautuvan Sesemannin teoksissa paitsi henkilöiden myös kodin menetyksen kuvaukseen. Nämä aiheet tulevat esiin monenlaisissa teoksissa, kuten edellisessä luvussakin on nähty, ja niitä yhdistää enemmän tai vähemmän aiheiden kuvaaminen surrealistisella tyylillä ja otteella, jossa voidaan nähdä myös hengellisiä puolia.

Kuvan 57 teoksessa on tunnistettavissa sekä surrealistisia että hengellisiä piirteitä, jotka viittaavat lapsuuden kodin ja maisemien menetykseen. Teoksessa on samanlaisia piirteitä kuin kuvan 29 teoksessa, mutta tunnelmaltaan teos on pahaenteinen ja synkkä. Teoksen keskellä horisonttiin vie nyt tien sijaan kiskot, joilla ei matkaa veturi vaan kaappia muistuttava suuri huonekalu. Sen kahdesta ovesta tai seinämästä toinen avautuu kohti katsojaa ja toinen kohti horisonttia, mikä muodostaa kahteen eri suuntaan johdattavan portin. Katsoja ei voi varmuudella tietää, kumpaan suuntaan kaappi liikkuu



Kuva 57. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

kiskoilla tai liikeykko se lainkaan. Avonaiset ovet luovat kuitenkin kutsuvan vaikutelman, jota katsoja ei positionsa vuoksi voi välttää. Katsoja seisoo tavallaan itsekin kiskoilla kuin matkaten kohti horisonttia tietäen, että sinne päästäkseen on kuljettava kaapin läpi. Elämänkulun, olemassaolon ja sen päättymisen teemoihin yhdistettynä horisonttiin etäännyvät kiskot voi tulkita ihmiselämän ja yksilön olemassaolon symboleiksi. Samalla visuaalisen kielen ehdottomuus näyttää vääjäämättömänä tietoisuuden siitä, että lopulta se päättyy kuolemaan. Ateistisen eksistentiaalismin näkökulmasta voidaan nähdä yhteys ajatukseen, jossa ihminen ymmärtää vapautensa ja sen rajat, ja voi päättää miten elää elämänsä, mutta ei voi paeta kuolemaansa (Lehtinen 2013, 61–62). Kuvan 29 ja 57 teoksissa nämä aiheet yhdistyvät lapsuuden Viipuriin, johon kiskot sekä valkoinen muuntajatorni viittaavat, sekä lapsuuden kotiin, johon huonekaluista piano, kaappi ja tuolit sekä ikkuna iltaruskoisine maisemineen viittaavat. Ne eivät suoranaisesti kerro kristillisestä hengellisyydestä vaan kotiin ja lapsuuteen liittyvistä menetyksistä ja poissaolosta, jotka saavat surrealistisen muodon.

Tuotannosta löytyy myös sellaisia teoksia, jotka viittaavat selvemmin henkisyteen sekä jonkinlaiseen katsantoon siitä, millaisena elämä ja elämän päättymisen Sesemannin ajatuksissa on kenties näyttänyt. Esimerkiksi kappeliaiheiset teokset (kuvat 58, 59 ja 60) voidaan tulkita tällaisiksi teoksiksi. Teokset ovat lähes identtiset, niissä on nähtävissä erilaisia merkityksiä joidenkin visuaalisten elementtien eroavuuksien vuoksi. Kappeliaihe¹⁶ itsessään viittaa uskonnolliseen henkisyteen. Sesemannin teoksissa kappelimaisuus muodostuu tilan jakamasta käytävästä ja sitä molemmin puolin vierustavista penkkirivistöistä. Kappelin päädyssä ei kuitenkaan ole uskonnollisuuteen tai kristilliseen hengellisyyteen viittaavaa alttaria¹⁷, vaan käytävä päättyy eräänlaiseen oviaukkoon, josta paljastuu joko sateinen tai poutapilvinen merimaisema horisontteineen ja taivaanrantoineen. Käytävää päällystää arvokas punainen matto, joka johdattaa kohti käytävän loppua ja sen jälkeistä merimaisemaa. Kuvan 58

¹⁶ Kappelilla tarkoitetaan pienehköä tilaa, sen osaa tai huonetta, jota käytetään kirkollisia toimituksia varten (KS. s.v. kappeli). Arkikielessä kappelilla voidaan tarkoittaa erilaisia kappeleita, esimerkiksi siunauskappelia, jossa toimitetaan vainajien hautaan siunaamista (Lehtimäki & Lyytinen 2015, 9). Kappelit eivät pääsääntöisesti ole Suomen evankelis-luterilaisen kirkon (EVL) mukaan kirkollisia rakennuksia, mutta siunaus- ja hautakappelit kuuluvat poikkeuksina kirkollisten rakennusten ryhmään. Kiinteä tai siirrettävä alttari on kappelin ulkoinen tunnusmerkki. (EVL 2021a.)

¹⁷ Luterilaisessa kirkossa alttari kuvaa ja merkitsee kolmiyhteisen Jumalan läsnäoloa seurakunnan keskellä (EVL 2021b). Hautajaisissa siunaustilaisuudessa arkkua asetetaan yleensä kappelin tai kirkon alttarin eteen, arkun pääpuoli alttariin päin. (EVL 2021c.)



Kuva 58. Elga Sesemann: *Nimetön* (1971)
Kuva: SV



Kuva 59. Elga Sesemann: *Nimetön* (1971)
Kuva: SV



Kuva 60. Elga Sesemann: *Nimetön* (1973)
Kuva: SV

teoksessa katsoja on positiostaan käsin kappelitilan kynnyksellä ikään kuin kulkemassa punaista mattoa pitkin ja astumassa vähitellen sisään kappeliin. Kuvien 59 ja 60 teoksissa katsoja on kuitenkin jo ylittänyt kynnyksen ja vähitellen matkalla lähemmäs kohti maisemaa.

Henkisen maiseman näkökulmasta maisemaa kohti kulkeminen arvokkaalla punaisella matolla kappelin läpi voi kuvata taiteilijan käsitystä elämän päättymisestä, kuolemasta ja tuonpuoleisesta. Jokainen kulkee kohti elämänsä loppua yksin mutta arvokkaasti. Maiseman muuntuminen synkän sateisesta taivaasta poutapilviseen ja yhä pilvettömämpään taivaaseen kuvaa mahdollisesti niitä ajatuksia, joita Sesemannilla on tuonpuoleisen luonteesta ollut. Se näyttäytyy yhtäältä synkkänä, epävarmana ja epävakaana mutta toisaalta myös valoisan kirkkaana. Viimeisessä vuoden 1973 teoksessa (kuva 60) maiseman valaiseva kirkkaus ylittää myös kappelin puolelle ja tekee punaisesta matostakin, käynnistä kohti elämän ja kuoleman rajaa, valoisamman ja seesteisemmän. Tämä voi kuvata elämän kulkemista nöyrästi loppuun ja elämän päättymisen hyväksymistä, jonka seurauksena kuolema ja siihen suhtautuminen näyttäytyy seesteisempänä. Aiemmissa vuoden 1971 teoksissa (kuvat 58 ja 59) kappelit ovat huomattavasti synkempiä, mikä voi viitata toisenlaiseen kuolemaan suhtautumisen tapaan. Kuvan 59 teoksessa kappelin sisäpuolta reunustavat myrskyä uhkaavat sadepilvet, mikä voi kuvata elämän haasteita ja kärsimystä. Vuoden 1973 teoksessa kappelia reunustaa valkoinen tiiliseinä, joka voi kuvata mahdollisesti Sesemannin ajatusta elämän ja kuoleman sekä olemisen ja olemattomuuden erottavasta selvästä rajasta, jonka välillä ei voi kulkea kuin yhteen suuntaan.

Kappelin rakenteiden kuvauksessa Sesemann on rikkonut tilavaikutelman limittämällä kappelin avonaiset ovet seinärakenteisiin, joiden vuoksi vaikutelma tilasta hajoaa. Toisiinsa limittyviin osiin

Sesemann on lisännyt yöllisen ja oranssina hohtavan merimaiseman ja taivaanrannan, mikä saa aikaan surrealistisen vaikutelman ja lisää merimaiseman merkityksellisyyttä taiteilijan henkisen maiseman tarkastelussa. Samat maisemat toistuvat usein muissakin Sesemannin teoksissa (esim. aiemmin kuvien 32 ja 55 yhteydessä). Tällainen tilavaikutelman rikkominen juuri kappeliaiheessa voi yhdistyä myös moniaikaisuuteen ja eksistentialismiin, sillä toisiinsa limittyvät tilat ja merimaisemat voivat kertoa kuolemaan ja tuonpuoleiseen liittyen siitä, miten kuoleman tiedostamaton hetki on tavallaan läsnä jokaisessa elämän hetkessä, ja sen luonne näyttäytyy erilaisena riippuen kustakin hetkestä. Toisaalta kulku kohti elämän päättymistä näyttäytyy lineaarisena käytävän ja punaisen maton vuoksi. Kappelin penkkirivistöjen spiraali muoto etenkin kuvan 59 teoksessa voi kertoa myös ajatuksesta elämän säännönmukaisesta kiertokulusta, joka koskettaa jokaista niistäkin, jotka kappelin penkeille saapuvat saattamaan vainajaa tuonpuoleiseen.

Ihmiselämän poissaolon kuvaukset saavat Sesemannin tuotannossa myös surrealistisia piirteitä. Tämä näkyy esimerkiksi kuvien 61 ja 62 teoksissa, jotka rakentuvat lampimaisemista, joiden kompositiot ovat lähes yhteneväiset. Pyöreä lampi rajautuu puolikkaaksi teoksen alalaidassa kummassakin teoksessa. Lampea reunustaa niittymäinen maasto ja horisontissa näkyvät pyöreät pensasmaiset puut sekä pilvinen taivas. Kummankin teoksen lammesta heijastuu kolmen ihmishahmon yläruumiit, vaikka lammen rannoilla ei ole ihmishahmoja. Hahmot ovat kasvottomia, mutta kasvot suuntaavat kohti katsojaa. Kuvan 61 teoksessa kolmen ihmishahmon heijastuksen yllä lentää kolme valkoista lintua. Valkoinen lintu on esiintynyt aiemmin kuvan 21 teoksessa, jossa valkoiselle kyyhkyselle löytyi paitsi Pyhään Henkeen viittaava kristillinen merkitys myös kuolemaan viittaavia tulkintoja (ks. luku 4.1.1). Samoin voidaan tulkita myös kolme valkoista lintua, jotka näyttävät kuvan 61 teoksessa edustavan



Kuva 61. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 62. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

kolmea lammen pinnasta heijastuvaa poissaolevaa henkilöä. Linnut lentävät kohti taivasta, minkä voi nähdä hengen matkana tuonpuoleiseen. Poissaolosta huolimatta hahmojen läsnäolo on kuitenkin havaittavissa ja siten tavallaan olemassa lammen heijastuksessa. Kuvan 62 teos kuvaa poissaoloa nähdäkseen vielä voimakkaammin, sillä heidän heijastuksensa lammen pinnassa ei muodostu mistään havaittavasta olemassa olevasta eikä heitä edusta mikään symboli samalla tavalla kuin edellisen teoksen kolme lintua tekevät. Teos on värimaailmaltaan myös kylmempi, horisontin puut muistuttavat enemmän kovia kivenlohkareita kuin metsikköä. Kummassakin teoksessa lammen säännönmukainen muoto luo miellelyhtymän sillasta, jonka puolestaan voi mieltää yhteydeksi tuonpuoleisen ja tämänhetkisen välillä. Tämä korostaa osaltaan teosten yhteyttä taiteilijan henkiseen maisemaan, jossa elämä näyttäytyy matkana kohti kuolemaa, mutta jossa poissaololle ja läsnäololle jää toiveikkaita, henkisiä uskomuksia ja ulottuvuuksia. Teoksissa ne näyttävät ilmenevät surrealistisen kuvaustavan keinoin.

4.3.2 Lintujen ja tuolien symboliikka osana poissaolon kuvastoa

Linnut ja tuolit ovat esiintyneet useissa jo käsitellyissä teoksissa aiempien lukujen yhteydessä. Ne toistuvatkin Sesemannin 1960–1970-lukujen tuotannossa useaan otteeseen teoskohtaisesti vaihdellen. Lintujen merkitykset on yhdistetty hengellisyyteen ja kuolemaan sekä kulkemiseen elämän ja tuonpuoleisen välillä (esim. kuvissa 20, 21 ja 61). Ne kulkevat mukana myös menetetyin kodin ja siihen yhdistyvän veturi aiheeseen sekä sodan alkamiseen liittyvien muistojen yhteydessä (kuvat 34, 40 ja 56). Lintujen symbolisia merkityksiä Sesemannin tuotannossa voidaan kuitenkin tarkastella hieman tätäkin laajemmin, sillä teosten lisäksi linnut toistuvat myös muistelmaromaanin kerronnassa erilaisissa yhteyksissä.

Heti muistelmaromaanin alussa olevassa turvallista lapsuutta kuvaavassa kohtauksessa (johon olen viitannut aiemmin luvussa 4.2.1) lukijalle paljastuu etenkin kotkaan liittyvä merkitys eräänlaisena mystisenä lintuna, joka lentää lapsen unissa lämpimien silmäluomien alla ja äidin laulun sisällä (ks. Sesemann 1959, 6). Sama kotka toistuu ensimmäisten sivujen jälkeen uudestaan ensimmäisen luvun lopussa, jossa sen merkitys muuttuu radikaalisti, sillä sitä ei enää ole.

Helena nukkuu. Menen lastenhuoneen puolipyöreälle sohvalle ja istun siinä, niin etten tunne enää istumista enkä näe muuta kuin harmaata sumua – enkä kuule puhetta, vaan hiljaisuus inisee kuin samovaari. Äiti sanoo: Tule juomaan teetä! mutta en voi nousta – en voi alkaa nousemista. En mene

nukkumaankaan. Yökotkaa ei enää ole. Harmaa iso ”ikävän-lintu” istuu huoneessa. Se peittää siivilään kaikki huomiset. (Sesemann 1959, 68.)

Yökotkan poissaolo näyttäytyy jonkinlaisena turvallisen lapsuuden loppumisena. Harmaan ison ikävänlinnun läsnäolo lastenhuoneessa puolestaan merkitsee jotakin pahaa ja koko tulevaisuutta leimavaa. Harmaudesta kertoo myös Katarinan irtaantuminen todellisuutensa puitteista ja uppoutuminen jonkinlaiseen harmaaseen sumuun. Lintu edustaa kohtauksessa jotain huonoa ja pahaa, lähes tuhoavaa. Kuitenkin muistelmaromaanin lopussa evakkomatkan yhteydessä linnut saavat myös myönteisiä merkityksiä kerronnan päättyessä kuvaukseen, jossa puhelinpylväiden lankojen nuottiviivastoilla linnut lentävät unenomaisesti viivastolta toiselle säveliä luoden (ks. Sesemann 1959, 157). Muistelmaromaanissa linnut edustavat siis toisaalta jotain pahaenteistä mutta myös jotain myönteistä ja ilahduttavaa.

Sesemannin 1960–1970-luvun tuotannossa lintuaihe toistuu usein kuitenkin pahaenteisenä. Yksittäisten lintujen kuvaamisen rinnalla nähdään myös teoksia, joissa linnut on kuvattu suurena joukkona tai jopa röykkiönä. Kuvan 63 teoksessa tällaisia joukkoja on kaksi. Niistä toinen täyttää teoksen alalaidan ja toinen näyttää lentävän pahaenteisesti kohti alemmalla lintujen joukkoa. Alemmasta joukosta on itseasiassa nähtävissä vain lintujen mustat siivet ja epäselväksi jää, onko kyseessä kasa lintujen siipiä vai itse lintuja. Mustat lintujen siivet on aiemmin nähty myös albumimaisessa teoksessa luvussa 4.1.1 (kuva 16). Kuvan 64 teoksessa lintujen joukko on nähtävissä kokonaisuudessaan. Se on asettunut aiemmistakin teoksista tuttuun merimaisemaan lähes samaan tapaan kuin kuvan 55 meren yllä leijuvia kattoja kuvaavassa teoksessa.



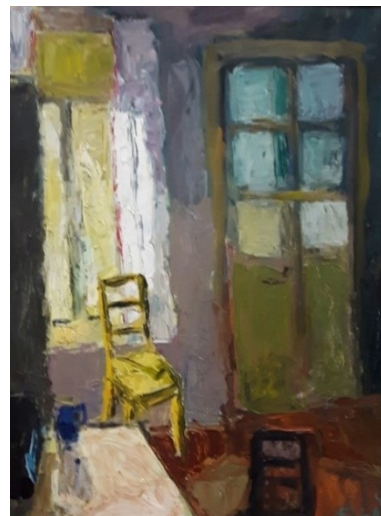
Kuva 63. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV
Kuva 64. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV

Lintujen väritys vaihtelee liukuvasti alhaalta ylöspäin valkoisen, harmahtavan ja mustan välillä. Linnut suuntaavat kohti merta ja näyttävät lähes kärsiviltä. Lintujen yhteyttä henkiseen maisemaan näiden teosten osalta on vaikea havaita. Sen sijaan kuvan 65 teoksen pohjalta mustille linnuille voidaan tulkita selvemmin henkiseen maisemaan ja siihen lukeutuvaan poissaolon kuvastoon liittyviä merkityksiä, joka avautuu myös tyhjien tuolien symboliikan avulla.

Tuolit ovat aiemmin nousseet esiin myös luvussa 4.1.1 kuvien 19 ja 20 yhteydessä sekä luvussa 4.1.2 kuvan 29 teoksen yhteydessä, johon olen palannut myös edellisessä luvussa. Vaikka kuvan 65 teoksen tuolit ovat hieman erilaiset kuin aiemmin tarkastelluissa teoksissa, niillä voidaan nähdä yhtäläisiä merkityksiä. Keskitalo (1997, 60) on todennut eräässä 1940-luvun teoksessa (kuva 66) tyhjien tuolien olevan odotuksen merkkejä. Tältä pohjalta voidaan toisaalta tarkastella myös myöhempien vuosikymmenten tuoliaiheisia teoksia, mutta nähdäkseni vuosikymmenten kuluessa Sesemannin valinta käyttää tuoliaihetta surrealistisesti esimerkiksi kuvan 29 teoksessa antaa aihetta katsoa teosten tuoleja kuoleman, elämän päättymisen ja poissaolon näkökulmasta. Kohti taivasta valkoisen oven läpi matkaavat tuolit voidaan nähdä kohti tuonpuoleista matkaavina menehtyneinä henkilöinä tai sukulaisina, kuten Sesemannin isään viittaava sello erään tuolin edustalla voisi viitata. Tyhjä tuoli edustavat jotakuta poissaolevaa, joka ei enää istu odottavalle tuolille, mutta jonka paikka on yhä olemassa. Samoin voidaan tulkita myös kuvan 65 tuolien kohdalla. Jokaisen tuolin selkänojalla on yksi musta lintu, joiden pahaenteisyyden sijaan voisi merkitä edustavan niitä edesmenneitä henkilöitä, joiden paikkoja he eivät voi enää täyttää. Odotuksen tunne on silti teoksessa läsnä ja mustien lintujen ja teoksen mustiksi värjättyjen reunojen vuoksi teoksessa synkkä ja odottava tunnelma. Tuolien kuvaa-



Kuva 65. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 66. Elga Sesemann: Nimetön (1940–1950-luku) Kuva: SV

minen voi mahdollisesti olla keino käsitellä niitä poissaolevia, jotka eivät odotuksesta huolimatta palaa, mutta joille elävillä on paikka muistoissa tai joissain vieläkin henkisemmässä henkilökohtaisessa tilassa. Lintujen ja tuolien symboliset merkitykset avautuvat Sesemannin tuotannossa ainakin näiden teosten osalta kuuluvan osaksi taiteilijan henkistä maisemaa ja maailmankatsomusta elämän ja olemassaolon sekä kuoleman ja poissaolon teemojen näkökulmasta.

4.3.3 Enkeliteema osana henkistä maisemaa

Henkiseen maisemaan voidaan yhdistää myös enkeliteema, joka toistuu Elga Sesemannin etenkin 1960–1970-lukujen tuotannossa. Keskitalo (1997, 81) on havainnut enkeliteeman alkaneen jo 1950-luvulla, jolloin enkelihahmot esiintyvät sommitelmissa nuoren miehen ulkonäöllä, joista Sesemann on itse käyttänyt nimitystä ”unen perustyyppi”. Keskitalo on myös katsonut enkelihahmojen luonteen muuttuneen 1960-luvulla. Tuolloin enkelit ovat teoksissa siipiensä ja kaapujensa perusteella selvästi tunnistettavissa enkeleiksi, jotka Keskitalon tulkinnan mukaan ovat edustaneet Sesemannille eräänlaisia välittäjiä sekä viestineen Sesemannin kiinnostuksesta uskontoon. Keskitalo on nähnyt enkelit myös alkuvoimaisuuden symboleina sekä kuoleman lähettiläinä. Teeman yhteys lapsuuden maisemiin on myös todettavissa, sillä Sesemannin on kuvannut enkeleitä teoksissaan istumassa puhelinlangoilla ja muuntajatornissa, jotka viittaavat selvästi lapsuuteen. Keskitalo on nähnyt enkeliteemassa toisaalta myös henkilökohtaiseen menetykseen liittyvää symboliikkaa, sillä enkelit toistuvat myös intialaisia Hiljaisuuden torneja kuvaavissa teoksissa, jonka myötä enkelit on mahdollista yhdistää Sesemannin aviomiehen kuolemaan Intiassa. (Mts. 82–83.) Keskitalon tulkintojen perusteella enkeliteema voidaan yhdistää henkiseen maisemaan, mutta vuoden 1997 katsaus teemasta kokonaisuudessaan on suhteellisen suppea ja toistaiseksi myös ainoa, ja nähdäkseni siitä voidaan löytää uskontokiinnostuksen ja syntymän ja kuoleman aiheiden sekä henkilökohtaisen menetyksen lisäksi myös laajempia henkisyyteen ja elämäntutkimukseen liittyviä merkityksiä.

Enkeliteema voidaan joiltain osin mielestäni yhdistää esimerkiksi edellisessä luvussa tarkastelemaani lintuaiheeseen, sillä useiden kuvattujen lintujen tapaan Sesemannin enkeleillä on poikkeuksellisesti mustat siivet. Enkeleiden mustat siivet muistuttavat tummia linnunsiipiä kuvassa 63, ja näin kuvan

siipiä voi tarkastella yhtä lailla lintujen kuin enkeleidenkin siipinä. Linnut ja enkelit merkityksineen näyttävätkin tältä osin limittyvän toisiinsa Sesemannin tuotannossa. Kuvan 67 teoksessa sekä mustat linnut että enkelihahmot esiintyvät yhdessä. Viiden enkelin joukko seisoo lumipeitteisen tien risteyksessä horisonttiin matkaavaa lintuparvea katsellen. Joukon kuudes enkeli on jättänyt taakseen muut enkelit ja kulkee lintujen tapaan kohti horisonttia. Teoksen risteys voidaan nähdäkseni yhdistää Sesemannin kotiin Viipurin Tienhaaraan, jonka jättämiseen viittaa myös tien lumipeite, joka on nähty menetettyyn kotiin viittaavana tekijänä aiemmissa luvuissa. Keskitalon toteamien puhelinlanka ja muuntajatornin lisäksi enkeliteema ja hahmot voidaan siten yhdistää myös kodin jättämisen kokemukseen. Tästä toisaalta voisi kertoa myös horisonttiin lentävien lintujen parvi, joka voisi laajemminkin kuvata sitä evakkoon lähtenyttä joukkoa, joka on joutunut sodan vuoksi jättämään Viipurin rajan taakse. Lintujen lentämä reitti harmaalla taivaalla on myös selvästi väriltään vaaleampi kuin sitä ympäröivä taivas, jonka voidaan tulkita kuvaavan pelastumista ja valoisampia aikoja. Toisaalta henkisen maiseman näkökulmasta teos yhdistyy myös aiemmin tarkasteltuihin teoksiin, joissa horisonttiin johdattavat tiet ja käytävät on nähty osaltaan henkisyiden kuvaukseen elämän päättymisen ja kuoleman näkökulmasta. Lineaarinen kulku kohti horisonttia voidaan nähdä hyvin selkeänä käsityksenä siitä, millainen jokaisen matka kohti elämän päättymistä lopulta on. Jokainen tietää oman horisonttinsa tulevan lopulta vastaan, mutta kukaan ei voi täysin tietää, mikä siellä odottaa tai odottaako mitään. Olemassaolo päättyy olemattomuuteen ja poissaoloon.

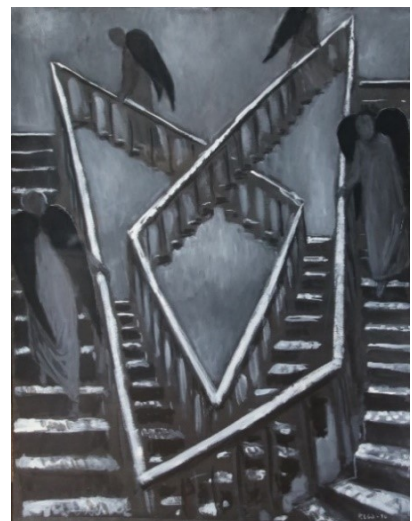
Samankaltainen lineaarisuus toistuu kuvan 68 teoksen sillassa, jolla enkelihahmot kulkevat katsoen kaiteiden yli. Tunnelma on kaoottinen ja enkelit tuntuvat olevan jonkinlaisen uhan alla. Viidestä en-



Kuva 67. Elga Sesemann: *Nimetön* (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 68. Elga Sesemann: *Nimetön* (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 69. Elga Sesemann: *Nimetön* (1960–1970-luku) Kuva: SV

kelistä yksi näyttää pudonneen sillan kaiteen yli. Mikäli sillan katsotaan kuvaavan edellisten teosten tapaan elämän kulkua kohti kuolemaa, voidaan tulkita, etteivät enkelihahmotkaan ole turvassa kuolemaan johtavan elämän haasteilta. Kuvan 69 teos on kenties mystisin enkelikuvaus, jossa lineaarisen käynnin sijaan enkelit kulkevat ylös ja alas vieviä portaita pitkin. Portaista muodostuu äärettömyyteen jatkuva kulku, sillä niiden alkua tai loppua ei ole nähtävissä. Neljä enkeliä kiertää kehää loputtomia portaiden lumisia askelmia pitkin. Henkiseen maisemaan yhdistettynä teos näyttää kuvaavan eräänlaista välitilaa tai elämän loputtoman harmaata kiertokulkua. Elämä on arvaamatonta ja sattumanvaraista kulkua kohti tuntematonta kuolemaa. Siltä polulta voi astua syrjään vaan jokainen askel on kuljettava eteenpäin tietäen, että jossain hetkessä ne on astuttu loppuun. Näissä enkeleitä kuvaavissa teoksissa onkin nähtävissä yhteyksiä omaelämäkerrallisuuteen, olemassaolon kysymyksiin sekä osataan myös moniaikaisuuden tarkasteluun, joiden voidaan yhdessä katsoa muodostavan teoksiin myös Sesemannin henkistä maisemaa ja maailmankuvaa kuvaavia tekijöitä.

Kuvan 70 teoksessa on piirteitä, jotka yhdistävät teoksen ja enkeliteeman vielä selvemmin omaelämäkerrallisuuteen ja lapsuuteen sekä moniaikaisuuteen. Vaikka teos on tyyliltään huomattavan erilainen kuvien 19 ja 20 teoksiin verrattuna, niiden kompositiot ovat monilta osin yhteneväiset. Teos jakautuu vertikaalisesti kolmeen osaan, joista keskimäinen kuvaa rakennusta, jonka kummallakin puolella on punaisen värityksen saaneet enkelit valkoista taustaa vasten. Vasemmanpuoleinen enkeli istuu samantyyppisellä tuolilla kuin kuvien 19 ja 20 naishahmo. Oikeanpuoleinen enkeli näyttää jäävän hieman rakennuksen taakse, ja on kääntänyt selkensä katsojaan ja toiseen enkeliin. Tuolilla istuvan enkelin ja rakennuksen vuoksi teos voidaan yhdistää lapsuuden muistikuviin tai muistoihin sukulaisista, jotka



Kuva 70. Elga Sesemann: Nimetön (1960–1970-luku) Kuva: SV



Kuva 71. Elga Sesemann: Omakuva (1960-luku) Kuva: SV

liittyvät koettuun aikaan Viipurissa. Rakennuksessa toistuu sama pimeä huone ja sen päädyssä sijaitseva ikkuna kuin kuvien 19, 20 ja 21 teoksissa. Ikkuna hohtaa samaa valkoista taustaa, jollaisessa teoksen enkelitkin ovat. Osaltaan huoneen kuvauksessa voidaan nähdä yhteys myös kuvan 40 teokseen, jossa ääriviivoista rakentuvat huoneet muodostavat eräänlaisia päällekkäisiä ja toisiinsa limittyviä aikaikkunoita tilallisessa muodossa. Toisaalta kirkkaan valkoisena hohtava ikkuna pimeässä huoneessa voisi kuvata myös tunnelin päässä näkyvää valoa. Tuolilla istuva enkeli edustaa mahdollisesti aiempaa tuolilla istuvaa naishahmoa, jolloin enkeleille voidaan antaa myös merkityksiä, jotka viittaavat edesmenneisiin henkilöihin. Siten enkelit voidaan nähdä eräänlaisena henkisen maiseman symboleina, jotka voidaan näiden teosten perusteella yhdistää myös Sesemannin kokemusmaailmaan, lapsuuteen ja juuriin.

Monien enkeliaihteisten teosten vuoksi voidaan todeta, että enkeleillä on ollut Sesemannille tärkeä merkitys, joka yltää myös henkilökohtaisen kokemusmaailman ja maailmankatsomuksen tasolle. Teeman merkityksestä kertoo nähdäkseni erityisesti myös se, että Sesemannin yksi harvoista 1940-luvun runsaiden omakuvavuosien jälkeen maalatuista omakuvista on enkeliteemainen (kuva 71). Omakuvassa Sesemann on kuvannut itsensä maalaamassa muotokuvaa mallina istuvasta enkelistä. Enkelin lisäksi on myös aiempien teosten yhteydessä nousseet tyhjän tuolin ja avonaisen oven symbolit, jolloin omakuvakin voidaan katsoa aiempien tulkintojen perusteella kuvaavan jollain tavalla myös poissaolon ja kuoleman tematiikkaa.

Enkeliteeman merkityksellisyyttä lisää myös se, että viulu-, sähkölinja- ja kaupunkiaihteiden rinnalla enkeliteema on yksi niistä teemoista, joita Sesemann on työstänyt visuaalisesti vielä uransa viimeisten vuosikymmenienkin aikana 1980–1990-luvulla, kuten kuvien 72 ja 73 teokset osoittavat. Niissä raskaat mustat enkelinsiivet ovat väistyneet kevyempien tieltä, ja enkeleiden olemus on aiempien vuosikymmenten enkeleihin verrattuna tynnempi ja mielteliäämpi. Enkelit istuvat rauhallisesti paikallaan nojaten kasvojaan toiseen käteensä. Kaoottinen ja synkkä tunnelma on vaihtunut pysähtyneeseen ja hyväksyvään odotukseen. Muutos enkeleiden kuvaustavassa voisi kertoa oman henkilökohtaisen ajan rajallisuuden tunnistamisesta, tunnustamisesta ja hyväksymisestä taiteilijan ikääntyessä. Enkeleiden istuva ja mielteliäs asento muistuttaa myös Auguste Rodinin (1840–1917) *Ajattelijaa* (1902) sekä kris-



Kuva 72. Elga Sesemann: Nimetön (1980–1990-luku) Kuva: SV



Kuva 73. Elga Sesemann: Nimetön (1980–1990-luku) Kuva: SV

tilliseen ikonografiaan kuuluvaa mielteliästä Kristusta esittävää kuvastoa, jossa Jeesus valmistautuu kuolemaansa.¹⁸

Elga Sesemannin henkinen maisema näyttää tarkasteltujen teosten perusteella muodostuvan toisaalta kristillisestä hengellisyydestä mutta myös eksistentialismin ja moniaikaisuuden elementeistä rakentuvaan maailmankatsomukseen, joka paikoin yhdistyy myös lapsuuden maisemiin. Muistelmaromaanissa Sesemannin omaelämäkerrallisen minän eli Katarinan suhde uskontoon ei kuitenkaan näyttäyty erityisen hurskaana, vaan Katarina tuntuu rippikouluikäisenä suhtautuvan Jumalaan jopa huvittuneesti. Katarinan ajatuksissa Jumala vertautuu kuolemaani:

Luulen, että hän [Jumala] kuoli jo ennen isää, silloin kun rupesin illalla pimeässä ajattelemaan rakkauskertomusta Irenestä ja Rinaldosta, jonka kirjoitin laskuvihon takalehdille. Aikaisemminkin hän syntyi vain pimeästä ja oli oikeastaan Kuolema, joka on kerran nyt, niin kuin tämä hetki. Päivällä hän muuttui samoin kuin musta yötaivas siniseksi ja etäiseksi tai valkoiseksi pilveksi, joka ei voinut tulla alas.

– On parempi, että rukoilet itsekseksi, sanoi äiti sen jälkeen, kun useita kertoja purskahdin nauruun kesken iltarukouksen (siitä huolimatta, että ajattelin Kuolemaa) ja jätti pienen tyhjän, muuta yötä mustemman kohdan jäljelle. (Sesemann 1959, 122.)

Sesemannin 1960–1990-lukujen teoksista sekä muistelmaromaanista välittyvät henkiset maisemat eroavat nähtävästi hieman toisistaan. Tästä huolimatta analyysin perusteella voidaan todeta, että henkinen maisema ja erityisesti kuoleman ja elämän päättymisen teemat korostuvat Elga Sesemannin

¹⁸ Pensive Christ. Ks. esim. von der Osten 1953, 644–658 & Schiller 1972, 83–84.

tuotannossa. Näitä teemoja Sesemann on käsitellyt omaelämäkerrallisuuden, eksistentialismin myös moniaikaisuuden viitekehyksissä. Osaltaan kuoleman teema on ollut nähtävissä myös luvun 3 analyysissä, jossa olen tarkastellut Sesemannin 1940-luvun omakuvia ja omakuvamaisia teoksia, joissa kuoleman teema nousi esiin paitsi teoksessa *Kuollut tyttö* (1945) myös muistelmaromaanin omaelämäkerrallisen minän tarkastelun kautta. Muistelmaromaanin myötä lapsuuden aiheet sekä olemassaolon ja kuoleman tematiikka korostuvat selvästi myös Sesemannin tuotannossa 1960-luvulta lähtien. Kuolemaan ja olemassaoloon liittyviin kysymyksiin Sesemann on etsinyt vastauksia ja omia näkemyksiään koko uransa aikana. Kuoleman korostuneisuutta tuotannossa voi selittää osaltaan myös Keskitalon tekemä havainto Sesemannin kirjahyllyssä olleesta kuolema-aiheisia aforismeja sisältävästä teoksesta, josta Keskitalon (1997, 85) mukaan oli alleviivattu kaksi mietelmää:

”On aina järkevää ja oikeutettua sanoa itselleen, ettei hauta ole sen pelottavampi kuin kehtokaan. Olisipa myös oikeutettua ja järkevää suostua kehtoon vain haudan takia.” – Maurice Maeterlinck

”Kuolema on yhtä vähän loppu kuin syntymä on alku. Ne ovat molemmat helmiä samassa nauhassa.”
– Victor Hugo

Näiden mietelmien sekä tässä luvussa tehdyn analyysin perusteella voidaan todeta, että Elga Sesemannin tuotannossa etenkin 1960–1990-lukujen osalta monet aiheet ja teemat liittyvät taiteilijan lapsuuden kokemus- ja tunnemaailmaan. Erityisesti kuolemaan, poissaoloon ja menetykseen liittyvät aiheet näyttävät korostuvan ja osittain myös toistuvan tuotannossa aina Sesemannin uran loppuun asti. Analyysi osoittaa, että omaelämäkerrallisuus, eksistentialismi ja moniaikaisuus ilmenevät tuotannossa monipuolisesti, ja ne ovat näkökulmina ja teoreettisina kehyksinä rikastuttaneet tuotannosta tehtyjä tulkintoja. Sesemannin 1960–1990-lukujen tuotannon teokset muodostavat eräänlaisen verkoston, jossa eri teokset ja niissä esiintyvät aiheet sekä symbolit täydentävät toisiaan. Niiden taustalla on enemmän tai vähemmän taiteilijan itsetutkiskelu ja -reflektio, jotka voidaan yhdessä nimetä yhdeksi Sesemannin tuotantoa keskeisesti määrittäväksi punaiseksi langaksi. Sen ympärille asettuvat helmiksi sellaiset omaelämäkerrallisesta, eksistentialistisesta ja moniaikaisesta pohdinnasta kertovat elementit, joita tässä tutkimuksessa on aineiston analyysin pohjalta voitu nostaa esiin. Siinä visuaalisen ja kirjallisen aineiston limittäisellä tarkastelulla on ollut keskeinen ja toisiaan täydentävä merkitys.

5 PÄÄTÄNTÖ

Tässä tutkimuksessa olen tarkastellut kuvataiteilija Elga Sesemannin (1922–2007) tuotantoa omaelämäkerrallisuuden, eksistentialismin ja moniaikaisuuden näkökulmista. Tutkimuksen aihe on valikoitunut henkilökohtaisen kiinnostuksen sekä aiheen ajankohtaisuuden vuoksi: elämäkerrallinen kiinnostus on viime vuosina kasvavassa määrin kohdistunut merkittäviin suomalaisiin naistaiteilijoihin, joiden elämäkertoja on julkaistu paitsi kirjoina myös elokuvina. Naistaiteilijoiden tuotannot ovat olleet runsain määrin esillä myös eri museoiden näyttelyissä, joissa huomio on viimeisimpänä kohdistunut muun muassa Helene Schjerfbeckiin, Ellen Thesleffiin, Sigrid Schaumaniin ja Tove Janssoniin. Elga Sesemann on pitkään ollut näihin taiteilijoihin kohdistuneen valokeilan ulkopuolella ja eräänlaisessa sivuosassa tunnettujen suomalaisten naistaiteilijoiden joukossa siitäkin huolimatta, että hänen töitään ollut esillä eri näyttelyissä Suomessa ja ulkomailla. Viime vuosina Sesemann on kuitenkin alkanut saada yhä enemmän näkyvyyttä, ja kiinnostus hänen taidettaan kohtaan on selvästi kasvamassa. Siitä kertoo esimerkiksi Ateneumin tuleva Sesemannin tuotantoa esittelevä näyttely, mikä osaltaan osoittaa, että Sesemannin potentiaalia merkittävien suomalaisten naistaiteilijoiden joukossa ollaan yhä vahvemmin tunnistamassa.

Sesemannia käsittelevä tutkimus on ollut tarpeellista myös aiemman tutkimuksen vähäisyyden vuoksi. Aiemmassa tutkimuksessa (Keskitalo 1997 & Hyvärinen 2000) ja Sesemannia käsittelevässä kirjallisuudessa (esim. Konttinen 2017 & Palin 2007) huomio on kohdistunut lähinnä taiteilijan 1940–1960-lukujen tuotantoon, minkä vuoksi Sesemannin uran myöhempien vuosikymmenten tuotanto on jäänyt tutkimuksen ulkopuolelle lähes koskemattomaksi. Toistaiseksi kattavimman katsauksen Sesemannin elämään ja tuotantoon on tehnyt Keskitalo pro gradu -tutkielmassaan (1997), jossa taiteilijan tuotantoa on tarkasteltu 1960-luvun tuotantoon saakka. Tutkimukseni tavoitteena onkin ollut paitsi nostaa Elga Sesemann takaisin tutkimuskohteeksi myös tarkastella Sesemannin tuotantoa aiempaa laajemmin ja muodostaa siten tuoreita näkökulmia Sesemannin tuotannosta.

Entistä laajemman katsauksen tekeminen on ollut mahdollista valikoituneen tutkimusaineiston vuoksi, johon tutkimusongelman ohjaamana olen valinnut teoksia koko Sesemannin uran ajalta 1940-luvulta 1990-luvulle. Visuaalisen aineisto on lopulta rajautunut 1940-luvun omakuviin sekä 1960–1990-lukujen tuotantoon, josta olen nostanut analyysiin sellaisia teoksia, jotka ovat osoittautuneet tär-

keiksi tutkimuksen näkökulmien ja teoreettisten kehysten kannalta. Sesemannin muistelmaromaani *Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaisemaa* (1959) on ollut eräänlainen tutkimustani ohjaava kulmakivi. Muistelmaromaanilla on ollut myös keskeinen merkitys siinä, millaiseksi tutkimusaineisto on kokonaisuudessaan muodostunut, sillä siitä nousseet keskeiset teemat ovat ohjanneet myös visuaalisen aineiston rajaamista ja tarkastelua. Muistelmaromaanin merkityksen painottaminen osana tutkimusaineistoa on ollut tärkeää, sillä senkään potentiaalia ei ole hyödynnetty aiemmassa tutkimuksessa niin laajasti, mitä muistelmaromaani todellisuudessa mahdollistaa. Siksi tutkimuksen tavoitteena on edellä mainittujen tavoitteiden ohella ollut myös tehdä aiempaa syvällisempi katsaus Sesemannin muistelmaromaanista sekä muodostaa valittujen näkökulmien puitteissa yhteyksiä tutkimuksen visuaalisen ja kirjallisen aineiston välille. Näiden seikkojen pohjalta muodostuivat myös seuraavat tutkimuskysymykset, joihin olen aineiston analyysissä pyrkinyt kattavasti vastaamaan:

1. Mitkä aiheet ja teemat ovat tunnusomaisia Elga Sesemannin taiteelle? Millaista on teemojen suhde menneeseen ja nykyisyyteen?
2. Mitkä lapsuuden ajatukset, kokemukset ja tunteet nousevat esiin Sesemannin muistelmaromaanissa?
3. Miten omaelämäkerrallisuus, eksistentiaalinen pohdinta ja moniaikaisuus ilmenevät Sesemannin tuotannossa?
4. Millaisia johtopäätöksiä Sesemannin kokemus- ja tunnemaailmasta sekä hänen maailmankatsomuksestaan voidaan tuotannon pohjalta tehdä?

Aineiston analyysissä visuaalista ja narratiivista analyysia sekä lähiluvun menetelmää hyödyntämällä olen suunnannut katseen ensin Sesemannin omakuvien ja omaelämäkerrallisen minän suhteen tarkasteluun (luku 3). Olen tarkastellut Sesemannin 1940-luvun omakuvia itsetutkiskelun ja oman persoonan tarkastelun kehyksessä, jotka ilmenevät paikoin vahvoina myös muistelmaromaanin minäkertojan pohdinnassa ja toiminnassa. Analyysi onkin tuottanut uutta tietoa etenkin muistelmaromaanin omaelämäkerrallisen minän tarkastelun myötä. Tunneilmaisultaan rikkaiden ja moninaisten omakuvien rinnalla omaelämäkerrallisen minän tarkastelu on selvästi syventänyt käsitystä Sesemannin itseen suuntaavasta katseesta sekä oman olemassaolon pohdinnasta. Muistelmaromaanin analyysi on tältä osin antanut entistä syvempiä näkökulmia Sesemannin omakuvien tulkintaan ja itsetutkiskelun ulottuvuuksiin, jotka muistelmaromaanissa saavat eksistentiaalisia piirteitä. Tämän lisäksi muistelmaromaanin narratiivisen analyysin myötä Sesemannin omaelämäkerrallisesta minästä löytyi myös nähdynksi tulemisen tarpeen ulottuvuus: Muistelmaromaanin minäkertoja Katarinalla on tarve paitsi saada olla yksin myös tulla nähdynksi haluamallaan tavalla. Nähdynksi tulemisen

tarpeen toteuttaminen Sesemannin valitsemalla tavalla voidaankin nähdä yhtenä mahdollisena motiivina lukuisten omakuvien tuottamisessa 1940-luvun aikana. Muistelmaromaanin syvälle tähtäävä narratiivinen analyysi yhdessä tutkimuksen omaelämäkerrallisen ja eksistentialismin näkökulmien kanssa on keskeisesti vaikuttanut siihen, että tällainen tuore näkökulma Sesemannin omakuviin on voitu havaita ja tuoda ilmi.

Sesemannin myöhempien vuosikymmenten ajan tuotannon analyysissä (luku 4) olen havainnut taiteilijan itsetutkiskelun siirtyneen omakuvista omaan taustaan ja lapsuutta käsitteleviin aiheisiin, jotka nousevat hyvin yhtenevinä esiin myös Sesemannin muistelmaromaanissa. 1960–1990-lukujen tuotannon ja muistelmaromaanin analyysi onkin yhdessä paljastanut lukuisia aiheita ja teemoja, jotka kertovat Sesemannin lapsuuden kokemus- ja tunnemaailmasta. Niistä keskeisimpiä ja koko Sesemannin myöhemmän uran läpi toistuvia aiheita ovat olleet muun muassa Sesemannin isän kuolemaan yhdistämäni viuluaihe, lapsuuden kasviympäristöä keskeisenä elementtinä kuvanneet sähkölinja-aiheiset teokset sekä menetettyyn Viipuriin ja kotiin yhdistyvät talo- ja kaupunkiaiheet. Nämä aiheet saivat teoksissa myös abstrakteja ja monistuvia piirteitä, jonka vuoksi olen voinut tarkastella teoksia omaelämäkerrallisuuden näkökulman rinnalla myös moniaikaisuuden näkökulmasta. Toistuvien aiheiden merkityksellisyydestä kertoo se, että Sesemann on palannut niiden pariin yhä uudelleen uransa loppuun asti. Samoin on myös enkeliteeman kohdalla, joka alkaa yleistyä Sesemannin tuotannossa 1960-luvulta alkaen. Enkeliteema on analyysissä osoittautunut erääksi Sesemannin henkistä maisemaa ja sen kehitystä kuvaavaksi teemaksi, jonka olen paikoin yhdistänyt myös Sesemannin lapsuuden maisemiin ja Viipuriin yhdistyviin menetyksen kokemuksiin. Henkiset aiheet nousevat Sesemannin 1960–1970-lukujen tuotannossa myös erityisesti kuoleman ja elämän päättymisen tarkasteluna, joka ilmenee teoksissa myös Viipurin kasvu ympäristön ja lapsuuden kokemuksiin viittaavien aiheiden kuvauksena. Kuoleman sekä elämän ja olemassaolon päättymisen ja poissaolon aiheiden myötä eksistentialistiseen pohdintaan liittyvät piirteet nousevat yhdeksi Sesemannin tuotantoa kuvaavaksi keskeiseksi seikaksi. Siihen yhdistyy myös itsetutkiskelun ja -reflektion ulottuvuudet, jotka määrittävät olemassaolon ja poissaolon pohdinnan rinnalla Sesemannin tuotantoa sitä läpäisemänä punaisena lankana. Tämän selvittämisessä myös muistelmaromaanin analyysillä on ollut oleellinen merkitys.

Erilaisten yhteyksien ja merkityksien havaitsemisen sekä uusien näkökulmien löytäminen on Sesemannin tuotannon kohdalla toteutunut onnistuneesti sopivien aineistojen, analyysimenetelmien

sekä tutkimusta ohjanneiden näkökulmien ja teoreettisten viitekehysten yhdistelmän ansiosta. Tutkimuksen tekeminen tässä laajuudessa ei olisi onnistunut ilman Elga Sesemannin sisarentyttärien Helene ja Charlotte Leschen ylläpitämää Sesemannin taidetta ja muuta aineistoa monipuolisesti esittelevää verkkosivustoa. Sivusto on mahdollistanut ihanteellisen esteettömän pääsyn Sesemannin laajan tuotannon pariin.

Tuotannon laajuus on tutkimuksen kannalta ollut sekä rikkaus että haaste: Aineistoa on ollut välttämätöntä rajata maisterintutkielman laajuuteen sopivaksi sekä uutta tietoa ja tuoreita näkökulmia mahdollistavaksi kokonaisuudeksi. Lopullisen visuaalisen aineiston ulkopuolelle on varmasti jäänyt sellaisia teoksia, jotka olisivat voineet tarjota vieläkin syvempiä näkökulmia Sesemannin tuotantoon. Samoin on ollut muistelmaramaanin kohdalla, josta olisi tässä tutkimuksessa nostettujen katkelmien lisäksi nostettavissa esiin paljon muutakin sellaista omaelämäkerrallista sisältöä, jonka analyysi mahdollistaisi vieläkin syvällisemmän katsauksen Sesemanniin, hänen kokemus- ja tunnemaailmaansa sekä hänen taiteeseensa. Tutkimukseni onkin edellä mainituin osin tehnyt vain hieman näkyvämmäksi sitä tutkimuksellista jäävuoren huippua, jonka Sesemannin tuotanto kaikessa laajuudessaan ja monipuolisuudessaan mahdollistaa. Aiheen ajankohtaisuuden sekä aineiston esteettömän saatavuuden vuoksi uskon, että tulevaisuudessa Sesemann nousee yhä suositummaksi tutkimuskohteeksi suomalaisen taidehistorian tutkimuksen kentällä. Tutkimuksen ohella Sesemannin tuotanto mahdollistaa mielestäni myös mitä monipuolisempien näyttelyiden tuottamisen, sillä Sesemannin tuotantoon voi tämänkin tutkimuksen perusteella kohdistaa hyvin monenlaisia näkökulmia. Muistelmaramaanin hyödyntäminen toisi nähdäkseni näyttely- ja yleisötyössä oman kokemusta syventävänä lisänsä.

Tilanne Elga Sesemannin näkyvyyden kohdalla on maisterintutkielmani tekemiseen kuluneen 2,5 vuoden aikana kehittynyt ilahduttavaan suuntaan. On ollut antoisaa tehdä maisterintutkielmaa ja seurata samalla paitsi naistaiteilijoiden elämäntarinoihin ja tuotantoihin kohdistunutta kiinnostusta ja suosiota myös Sesemannin vaiheittaista nousua kohti merkittävien suomalaisten naistaiteilijoiden joukkoon. Heistä viimeisimpänä julkaistu elämäkerta on tutustuttanut lukijoita Elin Danielson-Gambogin elämään ja taiteeseen, jota Helsingin Sanomien arvostelussa (HS 21.5.2021) teosta on arvioitu muun muassa seuraavasti:

Teos on tervetullutta jatkoa merkittävien naistaiteilijoiden viimeaikaiselle elämäkertabuumille. Hiljattain elämäkerrat on kirjoitettu muun muassa Ellen Thesleffistä, Sigrid Schaubmanista ja Meri Genetzistä. Schjerfbeckistä ja Tove Janssonista julkaistiin viime vuonna elokuvat.

Leponiemen elämäkerta vakuuttaa, että Danielson-Gambogilla on itseoikeutettu paikka näiden nimien joukossa.

Tämän tutkimuksen myötä voidaan todeta, että Elga Sesemannin elämä ja tuotanto ansaitsevat ehdottomasti tulla yhä enemmän nähtyiksi ja tutkituiksi. Näkyvyyden myötä Sesemann olisi nostettavissa ansaitusti merkittävien suomalaisten naistaiteilijoiden joukkoon. Tämän aseman viimeistään sinetöisi Elga Sesemannin elämäkerta, joka toivottavasti julkaistaan tulevaisuudessa omissa kansissaan.

LÄHTEET

Painetut

Eskola, Jari & Suoranta, Juha (1998). *Johdatus laadulliseen tutkimukseen*. (8. painos.) Vastapaino, Jyväskylä.

Heikkinen, Hannu L. T. (2018). ”Kerronnallinen tutkimus” teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (toim. Raine Valli, Juhani Aaltola & Sanna Herkama). 5., uudistettu ja täydennetty painos. PS-Kustannus, Jyväskylä.

Hyvärinen, Kirsi (2000). *Elvi Maarni ja Elga Sesemann: Kahden naistaiteilijan ensiesiintyminen 1940-luvulla ja Romanttis-mystinen taide*. Proseminariesitelmä. Helsingin yliopisto, taidehistoria.

Hyytiäinen, Tiina (2008). ”Kahdeksan onnea tuottavaa symbolia” teoksessa *Muuttuva Tiibet* (toim. Marjo-Riitta Saloniemi & Tiina Hyytiäinen). Tampereen museoiden julkaisuja 103, Tampere.

Hänninen, Vilma (2018). ”Narratiivisen tutkimuksen käytäntöjä” teoksessa *Ikkunoita tutkimusmetodeihin 2: Näkökulmia aloittelevalle tutkijalle tutkimuksen teoreettisiin lähtökohtiin ja analyysimenetelmiin* (toim. Raine Valli, Juhani Aaltola & Sanna Herkama). 5., uudistettu ja täydennetty painos. PS-Kustannus, Jyväskylä.

Keskitalo, Lea (1997). *Elga Sesemannin 1940–1960-lukujen taide ja suhde vitalistiseen taidekäsitteeseen*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, taidehistoria.

Konttinen, Riitta (2017). *Täältä tullaan! Naistaiteilijat modernin murroksessa*. Siltala, Helsinki.

Konttinen, Riitta (2008). *Naistaiteilijat Suomessa: keskiajalta modernismin murrokseen*. Tammi, Helsinki.

Kuusamo, Altti (2011). Nyansseja ja näkökulmia – Altti Kuusamon juhla-kirja. 2011. Taidehistoriallisia tutkimuksia 42. Toim. Riikka Niemelä, Katve-Kaisa Kontturi & Asta Kihlman. Helsinki: Taidehistorian seura.

Lahdelma, Marja (2014). *Ideal and Disintegration: Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.

Lehtimäki, Terhi & Lyytinen, Hanna (2015). *Siunauskappeli rakennustyypinä. Evankelis-luterilaisten seurakuntien siunauskappelit 1917–2000*. Museovirasto. Saatavilla: <https://www.museovirasto.fi/uploads/Meista/Julkaisut/evankelis-luterilaiset-siunauskappelit.pdf> (Viitattu 29.4.2021).

Lehtinen, Torsti (2013). *Eksistentiaalisuus: Vapauden filosofia*. Arktinen Banaani, Helsinki.

- Moxey, Keith (2013). *Visual time: The image in history*. Duke University Press, Durham & London.
- Moxey, Keith (2018). "What Time Is it in the History of Art?" teoksessa *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony* (toim. Dan Karlholm & Keith Moxey). Routledge, New York.
- Noschis, Kaj (2011). *Carl Gustav Jung: Elämä ja ja psykologia* (suom. Aino Rajala). Kampuskustannus/JYyn julkaisusarja 84, Jyväskylä.
- Nyberg, Patrik (2019). *Maalatut kasvot: Helene Schjerfbeckin omakuvat, modernismi ja esittäminen*. Väitöskirja. Helsingin yliopisto. Kansallisgalleria.
- Ojanen, Eero & Ulv, Daga (2015). *Suomen myyttiset linnut*. Minerva, Helsinki.
- Palin, Tutta (2007). *Modernin muotokuvan merkit: Kuvia 1800- ja 1900-luvuilta Taidekoti Kirpilässä*. Taidekoti Kirpilän julkaisuja 4, Suomen kulttuurirahasto, Helsinki.
- Palin, Tutta (2001). "Muotokuvamaalaus Suomessa" teoksessa *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Arki- ja pyhäpuvussa* (toim. Anssi Mäkinen, Rakel Kallio & Veikko Kallio). Welin+Göös, Espoo.
- Pirinen, Hanna (2012). "Biografinen ja historiallinen näkökulma taiteentutkimukseen" teoksessa *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia* (toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen). Jyväskylän yliopisto. Kampus Kustannus/JYY julkaisusarja 86. Saatavilla: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/74986> (Viitattu 27.5.2021).
- Podoksik, Anatoli (2010). *Pablo Picasso: 1881–1973*. Parkstone International, New York.
- Rinne, Antero (1945). "Kaksi nuorta naismaalaria Elga Sesemann – Elvi Maarni." Teoksessa *Suomen taiteen vuosikirja 1945* (toim. L. Wennervirta & Y. A. Jäntti). WSOY, Porvoo.
- Saarinen, Esa (1983). *Sartre: Pelon, inhon ja valinnan filosofia*. Fanzine Oy, Tampere.
- Saresma, Tuija (2007). *Omaelämäkerran rajapinnoilla: Kuolema ja kirjoitus*. Jyväskylän yliopisto. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 92.
- Schiller, Gertrud (1972) *Iconography of Christian Art, Vol. II* (English trans from German). Lund Humphries, London, 74, 83–84.
- Sesemann, Elga (1959). *Kuvajaisia – erään omakuvan taustamaisemaa*. WSOY, Porvoo.
- Sinisalo, Soili (2003). "1940-luvun uudet tuulet" teoksessa *Pinx: Maalaustaide Suomessa. Siveltimenvetoja* (toim. Helena Sederholm, Saara Salin, Rakel Kallio & Veikko Kallio). Weilin+Göös, Espoo.
- Synnott, Anthony (1993). *The body social: Symbolism, self and society*. Routledge, London.
- Sääskilahti, Nina (2011). *Ajan partaalla: Omaelämäkerrallinen aika, päiväkirja ja muistin kulttuuri*. Jyväskylän yliopisto.

Vallius, Antti (2012). ”Kuvastojen tutkimus metodologisena haasteena – esimerkkinä maisemakuvaston visuaalinen analyysi” teoksessa *Taidetta tutkimaan: menetelmiä ja näkökulmia* (toim. Annika Waenerberg & Satu Kähkönen). Jyväskylän yliopisto. Kampus Kustannus/JYY julkaisusarja 86. Saatavilla: <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/74986> (Viitattu 24.5.2021).

von der Osten, Gert (1953). *Christus im Elend (Christus in der Rast) und Herrgottsrühbild*, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. III. Sp. 644–658. Saatavilla: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=92624> (Viitattu 24.5.2021).

Painamattomat

Ateneum (2018). *Kohtaamisia kaupungissa*. Saatavilla: <https://ateneum.fi/nayttelyt/kohtaamisia-kaupungissa/> (Viitattu 23.5.2021).

Ateneum (2019). *Taiteilijoiden Ruovesi*. Saatavilla: <https://ateneum.fi/nayttelyt/taiteilijoiden-ruovesi/> (Viitattu 23.5.2021).

Ateneum (4.11.2020). *Modern Women*. Saatavilla: <https://ateneum.fi/nayttelymme-muualla/modern-women-helene-schjerfbeck-elga-sesemann-sigrid-schauman-ellen-thesleff/> (Viitattu 23.5.2021).

EVL = Suomen evankelis-luterilainen kirkko. (2021a). *Kappeli*. Saatavilla: <https://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Kappeli> (Viitattu 6.5.2021).

EVL (2021b). *Alttari*. Saatavilla: <https://evl.fi/sanasto/-/glossary/word/Alttari> (Viitattu 6.5.2021).

EVL (2021c). *Hautaan siunaaminen*. Saatavilla: <https://evl.fi/perhejuhlat/hautajaiset/hautaan-siunaaminen> (Viitattu 6.5.2021).

HAM (2019). *Mieliala – Helsinki 1939–1945*. Saatavilla: <https://www.hamhelsinki.fi/exhibition/mieliala-%E2%80%92-helsinki-1939%E2%80%921945/> (Viitattu 23.5.2021).

HS = Helsingin Sanomat (14.1.2020). *Jonoja lippuluukuille kerääviin Schjerfbeck- ja Thesleff-näyttelyihin ehtii vielä*. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006372422.html> (Viitattu 10.3.2020).

HS (20.1.2020). *Elämäkertaelokuva Helene keräsi viikonloppuna teattereihin 30 000 katsojaa*. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006378511.html> (Viitattu 6.6.2021).

HS (29.10.2020). *Tove-elokuva on rikkomassa vanhoja ennätyksiä: Tietävästi katsotuin suomenruotsalainen elokuva 40 vuoteen*. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006703427.html> (Viitattu 6.6.2021).

HS (5.3.2021). *Didrichsenin taidemuseo avaa ensi viikolla Tove Jansson -näyttelyn poikkeusolosta huolimatta*. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007842166.html> (Viitattu 23.5.2021).

HS (26.3.2021). ”Täytyy ajatella omaa kehitystään”, sanoi 72-vuotias Sigrid Schauman ja lähti Etelä-Ranskaan maalaamaan – Turussa on nyt esillä hänen hehkuvia teoksiaan. Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007884006.html> (Viitattu 23.5.2021).

HS (21.5.2021). Suomalainen kultakauden naistaiteilija nousi Gallen-Kallelan rinnalle, vietti villiä boheemielämää ja matkusteli – Miksi Elin Danielson-Gambogi vaipui unohduksiin? Saatavilla: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000007992786.html> (Viitattu 27.5.2021).

KS = Kielitoimiston sanakirja (2020). Helsinki: Kotimaisten kielten keskuksen verkkojulkaisuja 35. Päivitetty julkaisu. Päivitetty 11.11.2020. Saatavilla: <https://www.kielitoimistonsanakirja.fi> (Viitattu 23.04.2021).

Ruovesi-lehti (18.6.2020). *Ateneum etsii Elga Sesemannin teoksia*. Saatavilla: <https://www.ruovesi-lehti.fi/teksti/ateneum-etsii-elga-sesemannin-teoksia-6.136.100192.629063daa2> (Viitattu 23.5.2021).

SV = Sesemannin verkkosivut. Saatavilla: <https://www.elgasesemann.com/en/> (Viitattu 27.5.2021)

Tampereen taidemuseo (2017). *Menneet näyttelyt. TÄÄLTÄ TULLAAN! Naistaiteilijat modernin murroksessa 18.2.–28.5.2017*. Saatavilla: <https://www.tampereentaidemuseo.fi/nayttelyt/menneet-nayttelyt.html> (Viitattu 23.5.2021).

Yle (23.1.2020). *Schjerfbeck ohitti Picasson: Ateneumin Helene-näyttelyn päiväkohtaiset kävijämäärät huimia*. <https://yle.fi/uutiset/3-11171938> (Viitattu 9.3.2020).

Kuvalähteet

SV = Sesemannin verkkosivut. Saatavilla: <https://www.elgasesemann.com/en/> (Viitattu 27.5.2021)

1940–1950-lukujen teoskuvat saatavilla: <https://www.elgasesemann.com/en/a1940-tal/> (Viitattu 26.5.2021).

1960–1970-lukujen teoskuvat saatavilla: <https://www.elgasesemann.com/en/a1970-tal/> (Viitattu 26.5.2021).

1980–1990-lukujen teoskuvat saatavilla: <https://www.elgasesemann.com/en/a1980-tal/> (Viitattu 26.5.2021).