



Tove Janssons fresker i Helsinki rådhus

Heterotopier i det offentlige rom

Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

KUN350 20H/ Kunsthistorie Mastergradsoppgave

Mastergradsoppgave i kunsthistorie

Vår 2021

Jostein Eidskrem

Jeg vil gjerne takke min dyktige veileder professor emerita Siri Meyer for verdifull, effektiv, energisk og svært kunnskapsrik veiledning.

Takk til lærere og medstudenter ved kunsthistorie ved Universitetet i Bergen for et godt og utviklende miljø.

En spesiell takk til kurator Mikko Oranen ved HAM Helsinki Art Museum for et motiverende, utbytterikt og hyggelig møte i Helsinki i mars 2020.

Abstract

The aim of this thesis is to examine the Finnish-Swedish artist Tove Jansson's fresco paintings *Party in the City* and *Party in the Countryside* (1947), a commissioned work for the Restaurant Stadskällaren, in the City Hall of Helsinki, Finland.

In particular, the thesis puts focus on an analysis and interpretation of the frescoes as heterotopias in public spaces, using the theoretical framework designed by Michel Foucault in *Of Other Spaces* (1984). Jansson's frescoes are then compared with the norm in the tradition of public art in the Nordic countries Norway and Finland, in the post-war period in the 1940s and early 1950s. The Norwegian artist Per Krohg's monumental fresco painting *The City and its Countryside* (1940-1949/ 1950) functions as an example on the norm.

The first part of this dissertation presents a formal study of both Jansson's and Krohg's frescoes, followed by a formal and motive comparison between the two artworks.

The second part focuses on the concept of utopia, and on the concept of heterotopia as described by Foucault; furthermore, this part is followed by an analysis of the two artists' works in the context to the post-war period in Finland and Norway.

The last part suggests an interpretation of Jansson's frescoes as heterotopic spaces.

Starting with some considerations on the lesbian and homosexual communities in Finland in the same period - where acting out and promote a lesbian or homosexual identity was criminalized, punishable and defined as a mental disorder - this chapter focuses on the two artworks as an expression for the need of the individual's Freedom. The frescoes are contextualized across Jansson's biography, her other artworks, the public opinion and governmental politic and law-system. The Finnish artist Tom of Finland's series *Pleasure Park* is also taken as an example of the floating transition between utopias and heterotopias.

INDEKS

KAPITTEL 1. INNLEDNING	5
OPPGAVENS STUDIEOBJEKT OG PROBLEMSTILLING	5
<i>Min framgangsmåte</i>	8
<i>Forskningsslitteratur på feltet</i>	8
KAPITTEL 2. TOVE JANSSON – INNENFOR OG UTENFOR UTSMYKNINGSTRADISJONEN I ETTERKRIGSTIDEN	11
DEL 1. FEST I BYEN OG FEST PÅ LANDET – HELSINKI RÅDHUS SIN RESTAURANTUTSMYKNING	11
<i>Formal analyse av Janssons rådhus-fresker</i>	11
1.1 <i>Fest i byen</i>	12
1.2 <i>Fest på landet</i>	15
1.3 <i>Et samlet inntrykk</i>	17
1.4 <i>Sammenligning av freskene med andre verk av Jansson</i>	19
DEL 2: 1900-TALLETS OFFENTLIGE FRESKOUTSMYKNINGER - BYEN OG DENS OPPLAND	23
<i>Oslo rådhus</i>	23
2.1 <i>Byen og dens oppland</i>	24
2.1.1 <i>Treroten som den verdslige katedralens altertavle</i>	24
2.1.2 <i>Byen, landet og det himmelske rommet</i>	26
KAPITTEL 3. STEDER UTEN STED OG STEDER AV ANNETHET – UTOPIER OG HETEROTOPIER	40
DEL 1. UTOPIER – STEDER UTEN STED	40
1.1 <i>Utopiens historiske bakgrunn</i>	40
DEL 2. OF OTHER SPACES – MICHEL FOUCAULTS HETEROTOPIBEGREP	42
2.1 <i>Michel Foucaults heterotopier</i>	42
DEL 3. BILDER UTEN KRIG	47
3.1 <i>Finland og Norge i krigsår</i>	47
3.2 <i>Byen og dens oppland lest som et utopisk storsamfunn i etterkrigstiden</i>	48
3.2.1 <i>Et symbolsk og allegorisk kunstverk</i>	49
3.2.1 <i>En visualisering av veien til utopia</i>	52
3.3 <i>Midlertidige steder av fred</i>	53
KAPITTEL 4. EN NY IDENTITET	60
DEL 1. ROM FOR KJÆRLIGHET – HETEROTOPIER AV HOMOSEKSUALITET	60
1.1 <i>Behovet for å høre til – Et lesbisk rom</i>	60
1.2 <i>Tove og Vivica</i>	61
1.3 <i>Janssons tematisering av det lesbiske i egne arbeider</i>	65
1.4 <i>Utopier og heterotopiers flytende overganger i kunsten - Tom of Finlands muskeltmenn</i>	69
DEL 2. JANSSON BILDER AV ANNETHET	74
2.1 <i>Et ønsket motiv</i>	74
2.2 <i>Tofslan og Vifslan og gufset fra Hufsa</i>	76
KONKLUSJON	80
BIBLIOGRAFI	85
DIGITALT TILGJENGELIGE RESSURSER	86
ØVRIGE KILDER	87

Kapittel 1. Innledning

Oppgavens studieobjekt og problemstilling

Denne teksten tar for seg et av den finske billedkunstneren Tove Janssons arbeider. Jeg har lenge vært interessert i og svært glad i Jansson som billedkunstner og jeg ønsker derfor å gi mitt bidrag til forskningen omkring dette.

Som studieobjekt har jeg valgt Janssons fresker *Fest i byen* og *Fest på landet*. De er utsmykningsarbeider til restauranten *Stadskällaren* i Helsinki rådhus. Oppdraget ble gitt til Jansson i 1946, uten forutgående konkurranse, og de ble ferdigstilt høsten 1947. Restauranten fungerte som kantine og restaurant og den ble innimellom brukt i offentlige, formelle tilstelninger.

Jeg ønsker med arbeidet mitt å vise at vi i freskene er tett på Janssons egenart som kunstner.

Som kunstner ville hun representere virkelighet ved å bruke ulike fortolkende filtre og jeg vil vise at et av dem kan kobles til mulige representasjoner av «andre steder.» Denne fortolkningen er mulig å se i relasjon til hva Michel Foucault i essayet *Of Other Spaces* (1984) leste som heterotopier. Foucault beskriver heterotopiene som simultane rom for avvik og annerledeshet, som finnes her og nå i et allerede etablert og eksisterende samfunn.

Spørsmålet som jeg har satt i sentrum av mitt forskningsprosjekt er relatert til en fortolkning av de to freskene som representasjon av to heterotopiske rom: Hva gjør at Janssons verker kan leses som representasjoner av heterotopier? Hva slags annerledeshet er det hun kunne vise oss?

Før å gå inn i emnet, vil jeg ta til etterretning noen biografiske aspekter som kan være nyttige for å forstå noen av Janssons motivasjoner til å bygge ideen om en ny visjon av den verden hun levde i og kunstmiljøet hun ønsket å være en del av. Som vi vet fra noen detaljer kunstneren fortalte selv forelsket hun seg i 1946 for første gang i en kvinne, Vivica Bandler. «Käraste Eva, [...] Men nu har detta hänt mig, att jag förälskat mig bessiningslöst i en kvinna. Och det förefaller mig så absolut naturligt och äkta – där finns ingenting alls av problem. Jag är bara stolt och hejdlöst glad. [...] Vivica är Erica v. Frenckells syster, tre år yngre enn jag.»¹ Vivica Bandler, virkelig, portretteres som en svært sentral figur i *Fest i byen*, slik Jansson selv skriver i brev til Vivica datert 15. Februar 1947.² Også seg selv maler Jansson inn i *Fest i*

¹ Westin & Svensson 2014: 203.

² Westin & Svensson 2014: 302. Westin 2007: 225. Karjalainen 2014: 114.

byen. Men også tvillingfresken *Fest på landet* dedikerer Jansson til sin kjære, som en representasjon av «[...] det bästa du gett mig [...]»³.

De biografiske data, tilsynelatende uviktige, kan bli helt sentrale i forsøket på å forstå hva som skjedde i Tove Janssons kunstneriske og kreative liv, hva slags mening hun muligens ønsket å gi til sine verker. Derfor må vi huske på at Tove levde et på mange måter modig liv når hun var relativt åpen med sine lesbiske forhold. Samkjønnede seksuelle relasjoner var faktisk kriminalisert i Finland fra 1889-1971 og kriminaliseringen av lesbiske forhold var eksplisitt uttalt forbudt i lovteksten⁴ på linje med menns samkjønnede seksuelle relasjoner. Fra 1950-årene og utover definerte Jansson seg selv som lesbisk og levde resten av livet utelukkende i kjærlighetsforhold med andre kvinner. Tilhørigheten til denne minoriteten blir en viktig ledetråd i min tolkning av freskene.

Hva er tilknytningspunktet mellom representasjonen av forbudte livsøyeblikket og de to freskene som heterotopiske rom? Ideen til å lese Janssons fresker som heterotopier kommer fra Sirke Happonens artikkel *Parties as Heterotopias in Tove Janssons Moominvalley Illustrations and Texts* (2014). Happonen nevner i begynnelsen av teksten Janssons valg av festmotiver til rådhusfreskene, uten å forfølge temaet. Happonen fortsetter:

«This decorative painting, originating from 1947, can be seen as a reaction against the reality of Finland in the depressed and grey postwar context. At the same time it stages the bourgeois-bohemian lifestyle of a group of artists, some of Jansson's friends. She depicts herself at a table in the front, smoking a cigarette with a small Moomintroll beside her drink.»⁵

Etter min mening er ikke freskene bare en virkelighetsflukt og fremvisning av en borgerlig-bohemisk livsstil, slik som Happonen foreslår, men sammen med dette er de to freskene representasjoner av rom av frihet som fungerer som bilder på heterotopier. De er faktisk rom for *annethet*, steder hvor det er mulig å være grenseoverskridende i forhold de vanlige og vedtatte sosiale normene.

Min hypotese er at freskene i Stadskällaren utgjør representasjoner av frihet fra etterkrigstidens dystre hverdag, og visualiserer behovet for å kunne leve ut i den

³ Westin 2007: 225.

⁴ Sorainen (2012): 89. At lesbiske forhold var uttalt forbudt i lovteksten tilhørte sjeldenheten i Europa. De andre land som omfattet et eksplisitt lovforbud også av samkjønnede forhold mellom kvinner var Sverige, Hellas og Østerrike, samt noen kantoner i Sveits.

⁵ Happonen 2014: 183.

undertrykkede lesbiske⁶ minoriteten. Min lesning foreslår at Jansson med bildene åpner opp det lukkede lesbiske kjærlighetsrommet og viser det frem til betrakterne. Her kan de få øye på skjønnheten i den rene og ekte kjærligheten og lidenskapen i likekjønnede kjærlighetsforhold i en tid hvor dette var forbudt.

De to freskene er eksempler på offentlig kunst, noe som var svært vanlig både i mellom- og etterkrigstiden som et resultat av behovet for en samlende og samfunnsbyggende kulturpolitikk, og for å samle de ulike delene av samfunnene og gi ny tillit til hverandre. I Norge, for eksempel, var det en godt etablert tradisjon, som også var kjent i Finland. Flere teoretikere har påpekt at Jansson ikke følger de estetiske idealene herfra. Ruohonen⁷ omtaler Janssons stil som frodig, distinkt og dekorativ og hevder at den skilte seg fra andre kunstnere i samtiden. Den dype meningen av dette kan bli forstått gjennom å sammenligne Janssons fresker med et samtidig offentlig kunstverk i Norge. Sammenligningen gjøres med den norske billedkunstneren Per Krohgs (1889-1965) verk i Oslo rådhus, *Byen og dens oppland*. Krohgs verk fungerer som eksempel på det jeg mener var etterkrigstidens utsmykningstradisjon i de nordiske sosialdemokratiene. I denne tradisjonen brukte man bildene til å vise fram utopier av det gode samfunn, som viser kunstens pedagogiske rolle. Noe som, slik jeg vil vise senere, ikke er tilstede i Janssons arbeider.

Tidsdimensjonen er viktig her. Krohgs drømmesamfunn er utopisk i sin klassiske betydning. Det viser frem noe som ennå ikke finnes, akkurat som Paradiset i Bibelen, som først blir en realitet etter dommens dag.

På den annen side, er Tove Jansson med sine representasjoner av heterotopiske rom og bruk av kunst som ikke spiller noen primær pedagogisk rolle. Likevel er ikke denne kunsten nødvendigvis mindre politisk eller mindre sosialt virkningsfull. Faktisk, heterotopien i Foucaults forstand eksisterer i randsonene av det samfunnet som allerede eksisterer og har en mer midlertidig karakter. I denne oppgaven vil jeg vise at Janssons stil egnet seg til å uttrykke nettopp det.

⁶ Begrepet *lesbisk* kan her problematiseres i forhold til teksten siden slett ikke alle *ksk* (kvinner som har sex med kvinner) definerer seg selv som lesbiske. Jeg velger likevel å benytte begrepet *lesbisk*, da dette var et begrep som Jansson selv benyttet for å sette ord på sine kjærlighetsrelasjoner til kvinner. Det var også samtidens benyttede begrep. Jansson og de andre i miljøet av *ksk* brukte i tillegg en rekke andre slangord på seg selv som spøkelser og mymler. Teksten benytter også andre uttrykk eller begreper for å definere grupper eller handlinger som i dag for mange betegner seg som det mer brede begrepet *skeive*.

⁷ Ruohonen 2013: 171. Se også: Westin 2007: 238-239.

Min framgangsmåte

Jeg starter med en formal analyse av Janssons to arbeider, etter først å ha presentert biografiske data om Janssons liv og kunstneriske karriere. Formal analyse er viktig for å kunne gjøre betrakteren kjent med verket og dets motiv. Vi skal se på komposisjon, virkemidler og farger, og hvilke hendelser, aktiviteter og figurer som avbildes. Formanalysen er nøytral og beskrivende i forhold til bestemte tolkninger og leder opp til en diskusjon. Deretter gir jeg en presentasjon av andre verker av Jansson som er av særlig relevans for freskene. I neste trinn vil jeg gi en formal og motivmessig presentasjon av Krohgs verk.

Til slutt gjøres en komparativ lesning av verkene i relasjon til form og motiv.

Kapittel 3 fokuserer på begrepene *utopi* og *heterotopi*. Utopibegrepets historie og mange fasetter belyses og det gis en forklaring på hvorfor 1900-tallets forskere var så skeptiske til utopiene. Deretter diskuterer jeg samfunnsutviklinger og kunst gjennom ulike utopiske vinklinger og standpunkt. Her er særlig Ernst Bloch og Ruth Levitas sentrale. Sosialistisk utopisk tenkning og marxisme vies også plass.

Foucaults heterotopi-begrep presenteres slik han definerte det i sitt essay fra 1984. Hva kjennetegner en heterotopi? Hva skal til for å kalle noe en heterotopi? Kapitlet avsluttes med en analytisk del av Janssons og Krohgs arbeider satt opp mot en bakgrunn av krigens historie og virkninger i Finland og Norge.

Kapittel 4 er en dypere lesning av Janssons verker som mulige heterotopier ut fra hennes biografi, lesbiske identitet og behovet for individuell frihet. Disse personlige faktorene kontrasteres mot rådende samfunnsforhold for å vise Janssons antatte bakenforliggende behov. Gjennom en fortolkning av freskene opp mot heterotopi-begrepet vil jeg vise hvordan freskene kan forklares som representasjoner av steder her-og-nå.

Forskningslitteratur på feltet

Det er skrevet svært mye om Jansson og hennes arbeider, men dette dreier seg i stor grad om hennes forfatterskap og fortellinger fra Mummidalen. Mye av det som er skrevet er rettet mot et stort publikum, og mindre er forskning. Få har vist interesse for Jansson som billedkunstner.

Litteraturen om Jansson som billedkunstner er dominert av et biografisk perspektiv. Man beskriver verkene som speilinger av opplevelser og erfaringer Jansson har hatt og plasserer

dem i en kronologisk rekkefølge fra fødsel til død. Jeg vil sette de biografiske data inn i en større samfunnsmessig kontekst og hente analytiske redskaper fra filosofisk teori.

I lys av Jansson som billedkunstner er kunsthistorikerne Tuula Karjalainens *Tove Jansson - Arbeide og elske* (2014) og Erik Kruskopfs *Bildkonstnären Tove Jansson* (1992) sentrale.

Kruskopf vier om lag tretti sider av boken til Janssons offentlige utsmykninger.

Tekstsamlingen *Tove Jansson Rediscovered* (2007) redigert av Kate McLoughlin og Malin Lidström Broch er en samling artikler som tar for seg en rekke ulike aspekter ved Janssons arbeider, som forfatter, illustratør, tegneserieforfatter og billedkunstner. I Johanna Ruohonens *Imagining a New Society – Public Paintings as Politics in Post War Finland* nevnes Janssons utsmykninger ved flere anledninger og sammenstilles med andre utsmykningskunstneres arbeider i samme periode. Ruohonen argumenterer for at Jansson skilte seg ut fra linjen de andre offentlige utsmykkerne i Finland la seg på.

Litteraturen om Janssons forfatterskap og illustrasjoner tilknyttet Mummidalen, er i vesentlig større grad teoretisert og diskutert i en litteraturhistorisk sammenheng. Det er gjort flere interessante lesninger av Janssons illustrasjoner til fortellingene blant annet hos nevnte Happonen og hos litteraturhistoriker Boel Westins *Familjen i dalen: Tove Janssons Muminvärld*. Westin har i tillegg skrevet *Tove Jansson - Ord, bild, liv* (2007), og *Brev från Tove Jansson* (2014) i samarbeid med Helen Svensson. Antologien⁸ gir et innblikk i Janssons enormt omfattende brevkorrespondanse med venner, partnere og familiemedlemmer. I tillegg til nevnte Wirtanen og Bandler fremkommer også den tette kontakten Jansson hadde med venninnene Eva Konikoff og Maya Vanni, samt Pietilä og moren Signe Hammarsteen Jansson.

I 2006 utkom Agnetha Rehal-Johanssons bok *Den lömska barnboksförfattaren: Om Mumindalens metamorfoser*, som gjør dybdelesninger av Janssons litterære verker. Sirke Happonens doktoravhandling *Vilijonkka Ikkunassa (Filifjonka i vinduet)* (2007) tar for seg Janssons illustrasjoner og tekster fra Mummidalen, med hovedvekt på karakteren *Filifjonka*. Happonen er imidlertid lite tilgjengelig på annet enn finsk, foruten noen svært gode artikler på engelsk. Nevnte *Parties as heterotopias in Tove Janssons Moomin Illustrations and Texts* (2014) åpner rommet om Jansson som heterotopi-kunstner. En annen artikkel er *The Fillyjonk at the Window: Aesthetics of Movement and Gaze in Tove Jansson's Illustrations and Texts* (2007). Happonen er også redaktør for samlingen *Bulevarden* (2017) hvor mange av Janssons

⁸ Westin & Svensson 2014.

ulike tekster er samlet. Christina Björks *Tove Jansson – Mycket mer än Mumin* (2003) er en samling av personlige betraktninger om forfatterens forhold til illustratøren, forfatteren og «mennesket» Jansson. Tordis Ørjasæters *Møte med Tove Jansson* henvender seg i stor grad til barn.

Det er krevende å sette seg inn i hva som finnes av spesielt finskspråklig forskning. Litt generelt kan det sies at Jansson synes å ha vekket størst interesse i svenskspråklig miljø, og ofte tilknyttet Mummidalen.

Kapittel 2. Tove Jansson – Innenfor og utenfor utsmykningstradisjonen i etterkrigstiden

Del 1. *Fest i byen og Fest på landet* – Helsinki rådhus sin restaurantutsmykning

Formal analyse av Janssons rådhus-fresker

Jeg skal nå gi en formal presentasjon av Janssons to fresker, *Fest i byen* og *Fest på landet*. I Stadskällaren var de montert side ved side på samme vegg adskilt av restaurantens doble inngangsdør. Jansson begynte arbeidet med freskene like over nyttår i 1947. Oppdraget ble gitt henne uten forutgående konkurranse⁹. Erik von Frenckell (1887-1977), Bändlers far, stod som hovedperson bak tildelingen¹⁰. Jansson hadde tidligere utført større oppdragsbaserte utsmykninger, og kom til å få mange oppdrag også etter freskene i Stadskällaren¹¹. Jansson hadde ikke malt *al fresco* tidligere og teknikken var derfor utfordrende, fremhever Westin.

Selve arbeidet ble gjennomført over en periode på seks måneder. Hun malte først *Fest i byen* og her ble hun assistert av kunstnerkollegaen Niilo Suihko (1912-1973) som hadde bakgrunn fra freskostudier i Italia. Hun kom i konflikt med sin medarbeider Suihko både på grunn av

⁹ Karjalainen 2014: 111. Oppdraget var i utgangspunktet av beskjeden størrelse og en forutgående konkurranse ble ansett unødvendig. Samtidig hadde hun allerede god erfaring med dekorasjonsmalerier, bl a glassmalerier i restauranter og i elektrisitetsverket Strömberg.

¹⁰ Westin 2007: 222.

¹¹ Jfr. Kruskopf 1992. Moomin: <https://www.moomin.com/en/> (13.10.2020) **1941:** Restaurant Tullblomen, Mannerheimvägen, Helsinki, olje på glass. **1942:** Olje på ravelssduk, kun skisse, til Nokias Gummifabrikk (Ab Nokia Oy). «Skizz för gummi-intarsia». **1943:** Apollogatans flickskola, Helsinki. Pergamentmaleri i olje, montert til vindu. **1945:** Strömbergs fabrik i Sockenbacka, arbeidermatsalen. *Idyll* og *Elektrisitet*. Begge olje på preparerte treplater. **1947:** Helsinki Rådhus Restaurant Stadskällaren. Fresker. *Fest i byen* og *Fest på landet*. **1949:** Privat oppdrag gitt av konsul Olav W. Jensen på vegne av Kotka Federations Stevedoring, for en barnehage i Kotka, som var en del av firmaet. Al secco, mural. **1952:** Societeshuset i Fredrikshamn. Restaurant i Hotell Societeshuset, «Marskens sal». Maleriene er utført på lerretsdruk i atelieret hennes og fraktet til Societeshuset for montering. Det er snakk om to bilder a 550*141 cm. *En fortelling fra havbunnen*. **1952:** Kotka Maritime skole. Mural med eventyrlig motiv fra havet. En av figurene minner sterkt om *Fredriksen* fra *Mummipappans bravader* (1950). **1953:** Glassmalerier i *Domus Academica Studenthjem*, Helsinki. 24 vindusruter tilhørende trappehallene og heisen. Senere i 1953, samme sted, utfører Jansson en serie på 8 malerier malt rett på vegg, a 100*60 cm (stående format). Bildene er malt direkte på veggen ulike steder i bygget. Bildene har sterkt humoristisk og karikaturpreget stil hvor studenter og professorer fremstilles muntert og ertende. **1953:** *Karis Elementary School*, Karis. *The Blue Bird/ Den blå fuglen*. Mural al secco. Dekorasjonsarbeide i skolens spisesal. **1953/1954:** Teuva kirke/ Övermark kirke (Teuva sogn). Altertavle, al secco. Malt på stedet. *De visa och de fåvitska jungfrurna*. Övermark kirke er tegnet av arkitekt Elsi Borg. Janssons altertavle måler 520*140 cm. **1954:** Nordiska föreningsbanken, avdeling Helsinki. Motivet forestiller en scene på en «sjakkrutet» plass i havnen i en by. Bildet er ikke lenger på sin opprinnelige plass og er nå i eie hos Art Foundation Merita i Helsinki, hvor det er utstilt.¹¹ Bildet har tittelen *Fantasia* eller *Fantasy*. **1955-1957:** Muralarbeider til Aurora Children's Hospital Helsinki. Bildene er muntre og eventyrlige fremstillinger av Mummidalens innbyggere. I en undersøkelsessal i samme barneavdeling er taket dekorert med ulike planteornamentikk, som var ment å ha en beroligende effekt på barna. **1984:** Björnegård. *Trollmannens Hatt barnehage*. Oljemaleri på lerret, montert på duk.

det tekniske og i bruken av modeller. *Fest på landet* utførte hun derfor etter eget ønske alene. I arbeidet hadde hun god støtte og oppmuntring fra sin tidligere lærer i materialkunnskap ved Ateneum, *Johannes Gebhard* (1894-1976). Det var svært viktig for Jansson å vise sine kunstnerkolleger at hun behersket teknikken og fikk utført freskene på en overbevisende måte.¹²



Fig. 1. Tove Jansson i sitt atelier, 1947, HAM Helsinki Art Museum

1.1 *Fest i byen*

Fest i byen er et freskomaleri¹³ og fremstiller en festscene på en terrasse i en frodig hage. Et blåhvitt, ornamentert rekkverk omgir terrassen hvor festen foregår. Menn og kvinner danser sammen, andre oppholder seg sammen eller alene rundt omkring. Bildet er utført i et figurativt og naturalistisk formspråk. Selve motivet er tegnet opp med en lys blå konturlinje i en «negativ» relieff. Verket måler 206*490 cm og er utført i separate deler som muliggjør enkel demontering og flytting. Bildet er signert med teksten «TOVE JANSSON. Apulainen¹⁴: N. Suihko. År 1947», og teksten er skrevet på det som er utformet som et banner.

¹² Westin 2007: ss. 224-225.

¹³ <https://snl.no/freske> (lest: 12.02.2020): Freskoteknikken er en særegen og svært gammel og bestandig maleriteknikk, særlig godt egnet for store formater og stor fargebestandighet. Malerisk utføres arbeidene på våt mur som ennå ikke er stivnet. Dette gjør at det spesielle fargepigmentet blandes med murens materialer. Den våte kalken tar opp i seg karbondioksid fra luften og omdannes til vannbestandig kalsiumkarbonat som gjør at fargens styrke, dens renhet og kvalitet, kan bevares gjennom århundrer, forutsatt at det tekniske er godt utført. Fargene blir vesentlig lysere når de tørker, og den hurtig tørkende mørtelen gjør at fargene må påføres raskt, treffsikkert og med stor teknisk dyktighet.

¹⁴ Oversettes til norsk som *hjelper*.



Fig. 2. Tove Jansson, 1947, *Fest i byen* (*Party in the City*), [al fresco], 206*490 cm HAM Helsinki Art Museum

Verket har et rektangulært liggende format og er forholdsvis langt og smalt. Bildet er komponert med vertikale blokker plassert mot tre horisontale bakenforliggende felter. Terrassegulvet og festen i forgrunnen, rekkverket og den frodige hagen i bakgrunnen utgjør de tre feltene. I øverste del ledes blikket av hagen med sin rike vegetasjon. På gulvet er en bred gresk søyle med korintisk kapitel og denne bryter inn i det øvre feltet og blandes med vegetasjonen. I hagen skimtes to søyler med en arkitrav. Midtpartiets rekkverk forsvinner i bildets ytre venstre kant bak en stor gardin og en lilla vegg. Motsatt stoppes det naturlig av billedrammen. Nederste del er terrassens røde og oransje gulv hvor menneskeskikkelsene er plassert. Feltene danner sammen en forgrunn, et midtparti og en bakgrunn.

Vertikalt deles komposisjonen inn i fire parallelle blokker dannet av i alt 11 menneskekikkelse og en brun dachshund. På hver side av bildet er en diagonal blokk og det er to blokker i bildets midtparti. Diagonalene i sideblokkene skaper dybdeeffekt og forsterker betrakterens følelse av å stå på et punkt litt over terrassen. Blokken til venstre utgjøres av en kvinne som sitter med ryggen til og en eldre mann som røyker sigar. Han er «skåret» nesten rett av på midten som i et fotografi. Diagonalen utgjøres av høydeforskjellen mellom den stående mannen og den sittende kvinnen. Posisjoneringen av skuldre, armer og føtter forsterker diagonalen.

Den største av de to midtblokkene dannes av to dansende par og en kvinne sittende ved et bord. Den dansende kvinnen med hvit og blåblomstret kjole og med et rødt silkebånd om

håndleddet forestiller Vivica Bandler. Kvinnen som sitter ved bordet og røyker forestiller Jansson selv. De dansende kvinnenes kjoler, parenes plassering, og retningen på kvinnenes blikk forsterker illusjonen av at blokken dreier. På bordet står en stor blomsteroppsats, en liten gråhvit figur vi gjenkjenner som et mummitroll, vinflasker, en tøyserviett og en vase med frukt. Bordet virker å vippe framover i en skarp vinkel som er unaturlig i forhold til resten av figurer og ting i bildet. Dette minner om Cezannes malemåte som vi ser i *Epler og appelsiner* (1896-1900). Jansson bryter med det naturlige illusjonistiske perspektivet i resten av bildet og hun forsterker denne effekten ved at den store tøyservietten som ligger på bordet blir hengende i «løse lufta».

Den andre av de to midtblokkene skapes av en mann som står bak en sittende kvinne som han hjelper med å legge et sjal om skuldrene. Fruktvasen på bordet utfyller blokken. Rett bak paret er den store greske søylen.

Den diagonale blokken til høyre i bildet utgjøres av dachshunden, en kvinne som lener seg mot rekkverket og en springende jente som slipper to hvite duer. Over de to blafrer et stort, lyst tøyestykke i vinden. Figurenes plassering i forhold hverandre og høydeforskjellen mellom kvinnen og jenta fremhever diagonalen. Jenta lener seg lett fremover med hevede armer, mens kvinnen ved rekkverket er lett tilbakelent og skaper balanse i blokken. Dachshundens kropp og plassering utgjør en ren diagonal mot bildets sentrum.

Menneskeskikkelsene er kledd i vakre og fargerike festklær; smokinger med knapphullsblomster og lange aftenkjoler, ensfargede eller med vakre planteornamenter.

Bandler-skikkelsens røde silkebånd knyttet om håndleddet, står i fin komplementær kontrast til dansepartnerens grønne smoking.

Fargebruken i bildet har en stor variasjon og førsteinntrykket er nesten kaotisk.

Menneskeskikkelsenes hudfarger er lagt flatt i olivengrønt, mens de blå konturlinjene skaper en tredimensjonal virkning. Jentas hud er, i kontrast til de voksnes, gyllent lyserød og Jansson bruker her varianter av den lyse rødfargen for å skape en større tredimensjonal effekt enn hva konturlinjene klarer alene. Det er den lyseblå konturlinjen gir form til fremstillingen av menneskekroppen. Skyggevirksomheter er tilnærmet ikke-eksisterende i de øvrige figurenes hud. Små unntak ses som lett rødme i noen av kvinnenes kinn og lett skyggelegging under enkelte av ansiktene. Smokingene er ensfargede flater i dype jordfarger mot rødt og grønt, mens de blå konturlinjene risser opp formene. Kjolene formes av lys og skygge, og fargevariasjonene i tekstilene skaper dybde og bevegelse. Den samme tredimensjonaliteten ses i den store

gardinen og i kvinnenes frisyrrer. Kjolenes farger varierer fra gyllent gult til rødt, grønt, lyseblått, og nesten hvitt. Mot fremstillingen av den bare huden og mennenes smokinger blir gardinen og kjolene påfallende tredimensjonale.

Fargene varierer i vegetasjonen og i gjenstandene på bordene, fra klart gull til dyp indigo. De mørke blåfargene legger seg i bakgrunnen og det gyldne løvverket spretter lysende fram. Jansson lar flatens hvite mørtel skinne igjennom fargene og prege deres uttrykk. Likevel varierer metningsgraden i fargene, slik at freskene hverken blir grå eller blasse. Store mørkeblå felter omgir løvverket i hagen utenfor terrassen. Blåfargen hentes opp i små detaljer som blomstene i vaser, tøyservietten, frukttoppsatsen og i den sittende kvinnens hår. De små detaljene og de store feltene i bakgrunnen kjennes slik nærmere hverandre. Tilsvarende forskyvning skjer mellom terrassegulvet og hos figurene kledd i rødt. De store lyse feltene av løvverk kjennes også nært innpå oss.



Fig. 3. Tove Jansson og Niilo Suiko i arbeid med *Fest på landet*, 1947, HAM Helsinki Art Museum

1.2 *Fest på landet*

Fresken *Fest på landet* framstiller mennesker i en blomstrende skogslund. Bildets motiv er tegnet opp med den blå konturlinjen hun bruker i *Fest i byen*. Også her komponeres motivet av figurgrupper mot en delt horisontal bakgrunn, og motivet er utført naturalistisk figurativt. Billedflatens form er liggende rektangulær og måler 203*531 cm, som gir bildet et noe lengre og smalere inntrykk enn *Fest i byen*. Jansson utført motivet i separate deler som forenkler demontering og flytting.



Fig. 4. Tove Jansson, 1947, *Fest på landet* (*Party in the Countryside*), [al fresco], 203*531 cm, HAM Helsinki Art Museum

Motivet er delt i tre horisontale plan. Nederste plan består av steiner, skogsplanter og grønn bakke. Midtre plan dannes av høyt og frodig gress og store blomster. Øverste plan består av bakenforliggende trær, grener og løvverk, og skogens lys og mørke. Vi ser i alt åtte menneskeskikkelser, tre menn, fire kvinner og et lite barn. I det høye gresset ses en brun dachshund som stirrer rett frem og ut av bildet. Bildets horisontale plan oppleves ikke like åpenbare som i *Fest i byen*. Vegetasjonen er svært tett og har skogens rike fargenyanser. Vi ser varmt gull, dype grønnfarger, indigo, mørk blå og nesten sort. Hele motivet er mettet av den frodige vegetasjonens farger.

Skikkelsene kan deles i tre grupper, en betegnelse som her oppleves riktigere enn betegnelsen blokker. Til venstre ses et ungt par, en kvinne som sitter på en gren og en mann som kneler foran henne. Han legger hånden sin mot kinnet hennes og hun har hånden sin på skulderen hans, mens de ser hverandre inn i øynene. På bakken under kvinnen ses en liten grønnlig figur, mummitrollet som vi så på bordet i *Fest i byen*. Gruppen i midten består av en ung kvinne som sitter på en stor stein og spiller seg. Om hodet har hun en krans av løv og blomster. Til venstre bak henne står en ung gutt og spiller fiolin, mens han ser mot henne. Den tredje gruppen ses ute til høyre. En ung mann og en kvinne sitter på en stor stein og mellom seg har de en kurv med frukt og en vinflaske. Over seg har de laget en baldakin av et hvitt teppe med blå planteornamentikk. Nedenfor dem, ytterst til høyre i bildet ligger en litt eldre kvinne sammen med en liten jente på et hvitt teppe. Kvinnen holder en sitron som jenta strekker seg etter. Den brune dachshunden er plassert mellom gruppen i midten og den til

høyre. De to unge parene og kvinnen med speilet danner en diagonal i motivet fra nederste venstre hjørne til øverste høyre hjørne. En kryssende diagonal dannes av kvinnen med barnet og felespilleren. Kvinnen med speilet sitter i diagonalenes skjæringspunkt og blir bildets sentrum.

To lyseblå øyestikkere svirrer over kvinnen med det lille barnet, og en blåhvit fugl flyr fra venstre mot spillemannen. De er alle kledd i lyse og lette sommerklær i myke og behagelige stoffer. Klærne er vakre, men langt mer hverdagslige enn i byfesten. Flere av skikkelsene er barføtte noe som forsterker bildets rolige stemning og skikkelsenes nærhet til naturen og jorden.

Fargene har mye hvitt i seg siden mørtelen skinner gjennom slik som i *Fest i byen*. Samtidig er de kraftfulle med sterk fargeeffekt. Jansson benytter helt gylne lysende gulfarger flere steder i fremstillingen av løvverket. Vi ser det i den klare gule fargen i bladverket og skogslýsningen bak baldakinen, men også rett bak paret som sitter til venstre i bildet. Også i gress på bakken ses disse klare, gule fargene. Disse gyllengule elementene ligger ikke i de samme horisontale feltene og den optiske virkningen dette skaper ligner på den vi så i det mørkeblå i byfesten. Det lysende gule i *Fest på landet* skaper en følelse av morgen eller tidlig formiddag, mens den mørkeblå i *Fest i byen* skaper følelsen av kveld.

I bildet lar hun også partier av mørk blågrønn skog plukkes opp igjen i baldakinens mørkeblå planteornamentikk. Denne bruken av farger medvirker til å gjøre bildet både flatt og rikt på dybde på samme tid.

1.3 Et samlet inntrykk

Janssons fresker oppleves som ganske flate. Dette rimer med *Clement Greenberg* (1909-1994) sine tanker om hvordan realistisk og naturalistisk maleri hadde forsøkt å gjøre maleriet til noe tilsynelatende annet enn fargepigmenter lagt på en flate:

«De begrensningene som utgjør maleriets medium – den flate overflaten, formen på rammen, pigmentets egenskaper - ble av de gamle mestere ansett som negative egenskaper som bare kunne anerkjennes implisitt eller indirekte. I modernismen ble de samme begrensningene betraktet som positive egenskaper, og åpent anerkjent. Manets

bilder ble de første modernistiske malerier nettopp på grunn av at de åpent og ærlig viste den flate overflaten de var malt på.»¹⁵

Blanding av partier som anerkjenner og tydeliggjør freskens flathet blandes med elementer hvor illusjonen av tredimensjonalitet er åpenbar. Utformingen ligner den Manet benytter slik Greenberg fremhever.

Westin¹⁶ forteller at Jansson samlet på bøker om fransk kunst fra siste halvdel av 1800-tallet til tidlig 1900-tall. Monet, Manet, Renoir og Matisse var blant favorittene. Gotfredsen påpeker at impresjonistene i framstillingen av lys så til hollandsk landskapsmaleri fra 1600-tallet. I møtet mellom hav og himmel i horisonten skapes diffuse optiske lysvirkninger.¹⁷ Jansson skaper disse illusjonene av lys når hun lar gyllengule partier møte pastellfarget løvverk i blått, grått, gult og grønt. Fargene skaper følelsen av solskinn som strømmer gjennom løvverket i både byfesten og landfesten, og det tydelig tegnede løvverket blir diffust og uklart når vi lar blikket gli over det. Bruken av hvit konturlinje i løvverket forsterker effekten impresjonistene var så opptatt av.

Det rød-oransje terrassegulvet og den grønne skogbunnen passer inn i *Vassilij Kandinskij* (1866-1944) synestetiske fargelære. *Den absolutte grønne fargen* er ubevegelig, selvtilstrekkelig og begrenset: «Grønne fargen er som en tykk, kjernesunn, ubevegelig liggende ku; det eneste den er i stand til, er å tygge drøv mens den betrakter verden med dumme, sløve øyne. Grønt er sommerens dominerende farge, når naturen har overstått vårens Sturm und Drang og er sunket ned i selvtilfreds ro.»¹⁸ Grønt som går mot gult oppleves oppfriskende og ungdommelig og gir ny og munter kraft, men når det grønne går mot blått blir fargen «alvorlig og ettertenksom». Grønt er sommerens farge¹⁹, og Janssons fargevalg benytter den samme synestesien. Både Gotfredsen²⁰ og Kandinskij kobler fargene oransje og rødt til blant annet energi, kraft, besluttsomhet og varme. Rødt og oransje farget lys øker for eksempel blodsirkulasjon og hjerterytmen²¹. Det røde dansegulvet i byfesten fylles av skikkelser i hektisk, livlig og dynamisk dans. Det grønne bakken på landet fungerer motsatt som beroligende og avslappende.

¹⁵ Greenberg 2003: 145.

¹⁶ Westin 2007: 342.

¹⁷ Gotfredsen (1987): 135.

¹⁸ Kandinskij 2001: 95.

¹⁹ Kandinskij 2001: 95.

²⁰ Gotfredsen 1987: 205-207.

²¹ Gotfredsen 1987: 198.

Janssons to bilder har gjennom flate, lyssetting, fargebruk og komposisjon en *parataktisk struktur*²². Betrakterne kan oppleve billedkomposisjonen relativt fritt og velge hva de setter fokus på. Bildene oppleves lite ledende gjennom bruken av lokalfargenes virkning og figurers og interiørets lyssetting.²³ Fargene klinger harmonisk og er friske og rene. Vi ser overlappende komplementærfarger, likestilte valører og lyssetting som er like sterk på alle figurer, noe som bidrar til å fremheve flaten. Figurene plasseres og samles i grupper eller par som er nærmest jevnsterke. Vi kan ta inn hele scenen, samtidig som blikket aktiveres og leter etter detaljer. Bruken av kjente personer i samtiden som modeller²⁴ skaper en følelse av nærhet til Janssons liv.



Fig. 5. Restaurant Stadskällaren, Helsinki rådhus, antagelig 1950-1960, HAM Helsinki Art Museum

Vi ser det gjennom tilblivelse, formspråk, motiv, tematikk og tittel; *Fest i byen* og *Fest på landet* hører sammen som ett verk slik Jansson skapte dem til Stadskällaren.

1.4 Sammenligning av freskene med andre verk av Jansson

Skal vi se Janssons fresker opp mot andre malerier hun gjør i 1940-årene er det viktig å stille spørsmålet om denne sammenligningen har relevans. Ligner de på andre malerier hun gjør i samme periode? Eller skiller freskene seg ut fra disse?

²² Danbolt og Meyer 1988: 105.

²³ Danbolt og Meyer 1988: 105.

²⁴ Westin 2007: 223. Vennene Camillo von Waltzel og Unto Virtanen, Bandler og Jansson selv.

I mange av maleriene i denne perioden velger hun å la fargene bygge motivets former og optiske virkninger alene uten å ta i bruk konturlinjer som vi ser i freskene.

I *Hage*²⁵ (1943) eksploderer det nærmest av farger, men Jansson behersker dem og gir det fortettede rommet i bildet dybde og perspektiv. Maleriet synes å fortsette utenfor bilderammen samtidig som den frodige og friske vegetasjonen brer seg beskyttende rundt det lille huset med de lyseblå benkene. Jansson viser seg fram som en god kolorist, og de sterke fargene gjør bildet til en drøm om noe annet enn krig. De lukkede, beskyttende og fargesterke hagene tar hun siden opp igjen i Stadskällar-freskene. Et annet bilde fra samme tid, *Italiensk strandscene*, viser mange av de samme kvalitetene som *Hage*.



Fig. 6 Tove Jansson, *Hage*, 1943, olje på lerret. Avfotografering fra Karjalainen 2014: 97.

Det er særlig ett bilde av Jansson jeg mener skiller seg ut som særlig relevant til de to freskene. Maleriet *Familjen* (1942) er et stort gruppeportrett som forestiller familien Jansson²⁶. Alle er individuelt og portrettlikt malt; Jansson har plassert seg selv stående midt i bildet. Foreldrene står på hver sin side av henne. Signe ser mot Tove, Viktor stirrer nærmest tomt ut i luften, mens Tove selv, «som vanlig» i sine mange selvportretter, ser til siden der

²⁵ Tove Jansson 2016: 123. Karjalainen 2014: 97.

²⁶ I flere av filmen *Tove* (2020) sine scener gjenkjennes hentydninger til flere av Janssons malerier, blant annet *Nachspiel* (*Dagen derpå*), *Familjen* og *Bombskyddet*.

hun står med sin gedigne pelslue. Foran sitter brødrene Lars og Per Olov fordypet i et sjakkspill. Lars er konsentrert på brettet, mens Per Olov ser drømmende ut mot siden av bildet.

Karjalainen forteller hvordan bildet av kritiker *Sigrid Schaumann* (1877-1979) ble kalt «grafisk og illustrativt». Dette krasjet med samtidens ledende finske kunstmiljøer som avviste å blande tegning med maleri. Jansson ble såret, og kritikken ble nok ekstra tung fordi hennes behov for historiefortelling ofte kunne gå «på bekostning av det maleriske». Etter kritikken gav hun uttrykk for å kjenne seg som en «halv» maler.²⁷



Fig. 7. Tove Jansson, *Familjen*, 1942, olje på lerret, <https://assets.moomin.com/uploads/2018/08/Jansson-family-Tove-Jansson-1942.jpg>

I freskene er blandingen av tegning og maleri tydelig. Så selv om kritikken gikk hardt inn på henne etter *Familjen* tok hun i bruk tilsvarende grep i freskene. Menneskeskikkelsenes ansiktsuttrykk, mimikk, kroppsspråk og gester får fram fortellingene. Karjalainen sier om *Familjen*: «Verket er ikke malerisk og ikke det spor impulsivt, og det er liksom altfor fullt,

²⁷ Karjalainen 2014: 86.

trangt og tett. Likevel er det et absolutt nøkkelverk i Tove Janssons karriere. I det kan man ane de grunnleggende faktorene i hennes kunst og se skaperens kunstneriske egenart og lidenskap.»²⁸

Der Karjalainen vektlegger maleriets form og komposisjon legger Westin stor vekt på lesningen av maleriets motiv og tolkningen av fortellingen og symbolikken det formidler. Gruppen av mennesker, yngre og eldre menn og kvinner blir et bilde på den janssonske familien og en annen familie hvor som helst i Finland. Sjakkbrikkene er røde og hvite, som sovjetisk kommunisme mot finsk selvstendighet.²⁹ Westin legger frem mengder av innlagte symboler i Toves maleri, noe som tydeliggjør det behovet for å lage fortellinger med maleriene sine som Karjalainen hevder. Karjalainen og Westins samlede beskrivelse gir godt innblikk i relevansen jeg mener *Familjen* har for freskene i Stadskällaren.

Å se på maleriet *Familjen* er interessant nok, men om hun ble så fornærmet av kritikken skulle man tro at hun ville gå helt bort fra denne måten å male på. Å stille seg for hugg i store, offentlig betalte verk gjennom å være «grafisk» må jo bli ren selvskading for henne som kunstmaler? Jeg mener at det finnes bedre svar på disse spørsmålene enn bare et behov for å visualisere fortellinger. For det klarte hun absolutt som maler også.

I maleriet *Bombskyddet* (1940) uttrykker hun seg på en helt annen måte enn i *Familjen* og i freskene. Maleriet forestiller en gruppe mennesker presset sammen i bomberommet. Menneskene er anonyme og nærmest stablet oppå hverandre i pyramider og rekker, og rommet virker trangt og klaustrofobisk som en trakt. Penselsstrøkene er røffe og synlige og mangelen på tegneriske detaljer svekker ikke bildets stemning og historiefortelling. I motsetning til *Familjen* fikk *Bombskyddet* [min anm.: der omtalt som *Skyddrummet*] god kritikk når det ble utstilt første gang i 1940.

²⁸ Karjalainen 2014: 85.

²⁹ Westin 2007: ss. 132-138.

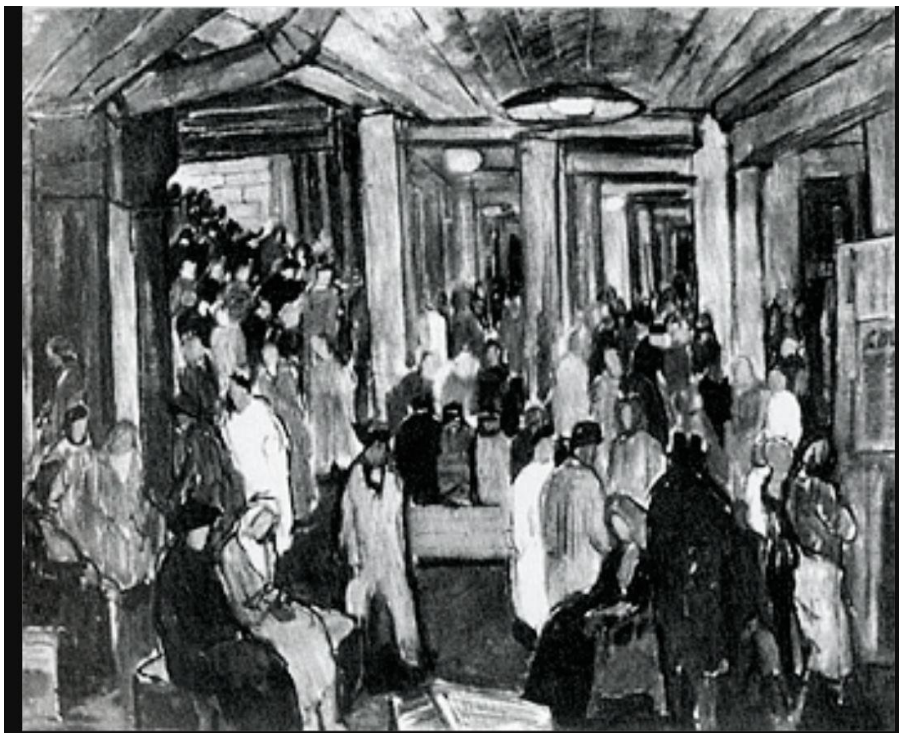


Fig. 8. Tove Jansson, 1941, *Bombskyddet* [olje på lerret], 60*73 cm, Privat eie. Avfotografering, Westin 2007: 142.

Bombskyddet, *Familjen* og freskene forsøker alle å skape fortellinger om menneskeskikkelsene i dem. De to sistnevnte ligner definitivt mest på hverandre med sine detaljer og sin fremstilling av fullt gjenkjennelige skikkelser. Men det er freskene og *Bombskyddet* som fungerer best som formidlere av historier.

Freskene og *Bombskyddet* er radikalt ulike i sin formgivning mellom de «grafiske» freskene og det maleriske maleriet. Så hvorfor valgte hun da den grafiske veien i disse viktige arbeidene når hun selv var så redd for dette?

Før dette spørsmålet kan besvares må vi gå en omvei via *Byen og dens oppland* i Oslo rådhus. Per Krohgs fresker kan fortelle oss noe om Janssons valg.

Del 2: 1900-tallets offentlige freskoutsmykninger - *Byen og dens oppland*

Oslo rådhus

Jeg vil nå gi en formal beskrivelse av Per Krohgs monumentale freskoarbeid *Byen og dens oppland*. Krohg brukes som et eksempel på tidens freskoutsmykningensnorm i de nordiske

sosialdemokratiene i etterkrigstiden, for å kunne belyse hvordan Janssons fresker skiller seg fra denne tradisjonen.

Verket er utført direkte på veggene i Østre galleri i Oslo rådhus som en del av byggets utsmykningsprogram. Galleriet ligger i andre etasje med adkomst via indre balkonger, møterom og bystyresalen. Rommet benyttes til vrangleareal og lobbyvirksomhet og har ingen offisiell funksjon. Vis a vis på den andre siden av bystyresalen ligger Vestre galleri, med *Aage Storsteins* (1900-1983) freskoverk *Menneskerettighetene*. Krohg utførte verket i perioden 1940-1949, under assistanse av *Ole Solbakken*³⁰ (1911-1986). Andre verdenskrig i Norge og Krohgs tid som fange i konsentrasjonsleiren på Grini spilte naturlig nok roller for at arbeidet tok såpass lang tid, og det har hatt direkte innvirkning på motivvalget.

Rådhuset ligger sentralt plassert i Oslos bykjerne innerst i Pipervika mellom Akershus festning og Det kongelige slott. Bygget er tegnet av arkitektene *Arnstein Arneberg* (1882-1961) og *Magnus Poulsson* (1881-1958) og åpnet offisielt i 1950.

2.1 Byen og dens oppland

2.1.1 Treroten som den verdslige katedralens altertavle

Østre galleri er et avlangt, smalt og høyt rom, med dimensjoner på 6,5x18 meter med en takhøyde på 10 meter³¹. Rommet er utsmykket med figurative og virkelighetsimiterende fresker fra gulv til takhimling. Gulvet og nederste del av veggene er laget av slipt stein i geometriske mønstre. Midt i rommet står et stort langbord med ti stoler. Galleriets eneste vindu er en høy og smal nisje som gir lite naturlig lys. Vindusveggen er den eneste som ikke har figurative motiver. Taklampene er tilpasset galleriets arkitektur, fresker og belysning.³²

³⁰ Nergaard 2000: 296.

³¹ Oppgitt i Oslo rådhus sine guide-manualer, 2020.

³² Grønvold m/fl. 2000: 349.



Fig. 9. Per Krohg, 1940-1949, *Byen og dens oppland* [al fresco], fondveggen, Foto: Jiri Havran, <http://okk.kunstsamlingen.no/objects/1817/byen-og-dens-oppland;jsessionid=A84DA3E288B3C1317193AB9A537C4468>

Veggmaleriene forholder seg til galleriets dører, innganger og øvrige dimensjoner. Takhimlingene har fysisk uthevede bærebjelker i stein eller freskomalt mur. Rommet lar seg ikke fange inn i ett enkelt blick eller fotografi, da utsmykningen omgir oss på alle kanter. Det er derfor nyttig å tenke visuelt som om man ser det i et 360 graders kamerasveip fra innsiden av en kule. Krohg benytter ulike stiluttrykk med elementer fra moderat kubisme, sentralperspektiv og ulike varianter av verdiperspektiv. Overnaturlige og realistiske scener og figurer overlapper hverandre i ulike delmotiv. Verket er delt opp i mengder av bruddstykker og episoder, som ikke henger direkte sammen med hverandre. De atskilte historiene utgjør derimot en helhet som formidler en visjon om det gode samfunn.

Sideveggene og veggen mot bystyresalen viser hvert sitt separate bilde. På veggen mot bystyresalen er det malt en kolossal trerot sett fra fugleperspektiv. Stubben har røtter som brer seg utover og ligner rosevinduet som pryder inngangspartiet i en gotisk katedral. På veggen over treroten ses et stort landskap malt i sentralperspektiv. Det viser sletter, dype skoger og luftige fjell. Treroten har trær på hver sin side, og valget av tresort er ingen tilfeldighet. Det er bjørk og gran, symboler på det norske. I front av landskapet over treroten er det malt en mann i arbeid med en stubbebryter³³. Står du ved vindusnisjen og ser rett mot treroten ser du at lampene i taket er formet etter og montert slik at de ser ut som stubbebryterens vaier og «løftekrok». Beina på stubbebryteren leder blikket ned mot en stor bikube og på motsatt side en tilsvarende stor rosebusk. Biene flyr til og fra mellom kube og busk. Mellom stubbens røtter ses mennesker i ulike arbeidsaktiviteter tilknyttet landbruket.

Over bikuben ses to menn i arbeid utenfor en betongportal. Over rosebusken står en kvinne og ser mot de arbeidende mennene. Hun holder en liten jente i hånden. Bikuben og de to mennene er malt på galleriets byside. Kvinnen og barnet tilhører siden med byens oppland. Treroten binder de ulike scenene sammen til et hele. Bikuben og arbeidende menn leder blikket vårt til byen. Rosebusken, kvinnen og barnet fører øynene våre videre til langveggen.

Løfter vi blikket videre opp fra treroten ser vi takmaleriene. I takhimlingen ses en kjempemessig fugl som brer sine vinger utover og påvirker lyset og mørket i sideveggens malerier. Naturkreftene er gitt menneskelig form og vi ser et par, mann og kvinne, i to ulike situasjoner. Det ene bildet viser de to i en båt og i det andre går de sammen inn i strålende lys. Kvinnen som ligger i båten ser ut til å være død.

Veggen rett ovenfor trerotveggene er bemalt med et komplekst og vakkert nonfigurativt mønster i hvitt og lyse pastellfarger. Mønstringene minner om ornamentikk i gotiske katedraler med rike steinutskjæringer og spir.

2.1.2 Byen, landet og det himmelske rommet

Byen fyller hele søndre langvegg og lengst ned mot gulvet ses den fra gateplan med yrende menneskeliv. Bygårdene er malt i det som kan kalles et moderat kubistisk formspråk, og dette blir særlig synlig når man løfter blikket mot taket. Det naturlige perspektivet er oppløst og maleriets flate påpekes, samtidig som den paradoksalt i forhold til påpekningen av flaten

³³ En stubbebryter er en løfteanordning for å bryte opp eller trekke opp røtter og stubber. Anordningen betjenes manuelt og med håndkraft.

skaper illusjonistisk rom og dybde. Likevel fremstår bygårdene samlede og fullt lesbare, men de gir en visuelt spennende utfordring til betrakterne. Krohg benytter maleriets autonome egenskaper og virkelighetsimitasjonen opphører. Perspektivvalget gjør at man kan se ned i bakgårder og vinduer som ellers er skjult fra gateplan. En trikk og menneskene rundt den ses fra det samme fugleperspektivet.

Bygårdens vinduer blir til små titteskap som viser ulike scener i menneskers liv. De fire årstidene avløser hverandre i motivet og viser frem ulike aktiviteter typiske for sin sesong.

Mennesker haster forbi hverandre med ski og staver båret over skuldrene, og danner en rytmisk fremstilling av likesidede trekkanter. Med våren kommer nye farger i freskene og motivet viser gatemusikanter, klesvask og barnas lek i gatene. To unge kvinner streifer forbi i vakre kjoler, mens torghandlerne selger frukt og grønnsaker. I «titteskapene» fortsettes livet uførtødent. En brud gjøres klar til bryllupet, mens det i en annen leilighet er konflikt og brudd. Om høsten rakes løv i gatene og over det hele i fra galleriets tak kommer et øsende regnvær. Krohg benytter varme og kalde farger som kontrasterer hverandre med årstidene. Vinterens farger domineres av kalde farger i blått og lys lilla, våren toner over i lysegrønt før inntrykket domineres helt av en varm gulfarge, som leder over i oransje og rødt. I høst-delen av bildet 'vaskes' fargene ut og blir bleke versjoner av sommerens farger og over i typiske brunaktige høstfarger.



Fig. 10. Per Krohg, 1940-1949, *Byen og dens oppland*, «byveggen» [al fresco], Østre galleri, Oslo rådhus, Foto: Meg Pier, kilde: <https://www.peopleareculture.com/history-of-norway/>



Fig. 11. Per Krohg, 1940-1949, *Byen og dens oppland*, «landveggen» [al fresco], Østre galleri, Oslo rådhus, Foto: Dina Johnsen, kilde: <https://theoslobook.no/2016/09/03/oslo-city-hall/>

Høsten avløses av et snøkledd vinterlandskap over granskog og tun. Fargene går i en skala fra hvitt til mørk blått. I scenen bærer folk vann, forer gjess, kjører tømmer og sanker ved. En skikkelse titter ut fra den naturlige hulen skapt av det frosne fossefallet, mens lenger ned i bildet slår en mann floke.

I takhimlingen ses en gigantisk fugl³⁴ som brer sine vinger over taket. I halsens og nebbets gyldne sirkel ses fire nakne menneskeskikkelser, og et hvitt lys stråler ut mot siden. En mann staker en båt som frakter en død kvinne. Fra 'innsiden' av fuglens hals går en naken mann og kvinne sammen mot et strålende lys.

Ut mot langveggene bres to store felt som naturlig følger fuglens vinger. Fuglens hals³⁵ skiller lys fra mørke og påvirker lys og mørke også i langveggens motiver. En kjortelkledd kvinne brer armene ut mot sidene og lange stoff eller kjortelermer spres utover mot sidene og videre

³⁴ Just 1952: 138. Krohg viser til hvordan fuglen styrer natt og dag, lys og mørke.

³⁵ Kjempemessige fugler av mytisk eller overnaturlig opphav finnes i fortellinger fra mange steder i verden, som *Fugl Dam*, *Rokk* eller tordenfugler i religiøse forestillinger hos urbefolkningsgrupper på det nord-amerikanske kontinentet. Disse gigantiske fuglene setter himmel og jord i bevegelse med sin størrelse og sine vingeslag og blir som naturkrefter; overveldende og altoverskyggende som fuglen i taket i Østre galleri. Krohg benytter for øvrig en kjempstor fugl, en trane, som er plassert stående på en voll omtrent midt i det monumentale bildet som henger i *Sikkerhetsrådets Sal* i FN-bygningen i New York.

ned langveggene. Tekstilene kan se ut til å forandre seg til regn i langveggenes motiver. Under henne svever en kjortelkledd mannsskikkelse.

I motsatt ende av takhimlingen bryter to nakne, muskuløse menn og over dem ses en kvinne med bare bryster som brer håret sitt utover takhimlingen og videre ned langveggene. Dette feltet er i rødbrune jordfarger.



Fig. 12. Per Krohg, 1940-1949, *Byen og dens oppland*, takhimling [al fresco], Østre galleri, Oslo rådhus, Foto: Jiri Havran. <http://okk.kunstsamlingen.no/objects/1817/byen-og-dens-oppland;jsessionid=A84DA3E288B3C1317193AB9A537C4468>

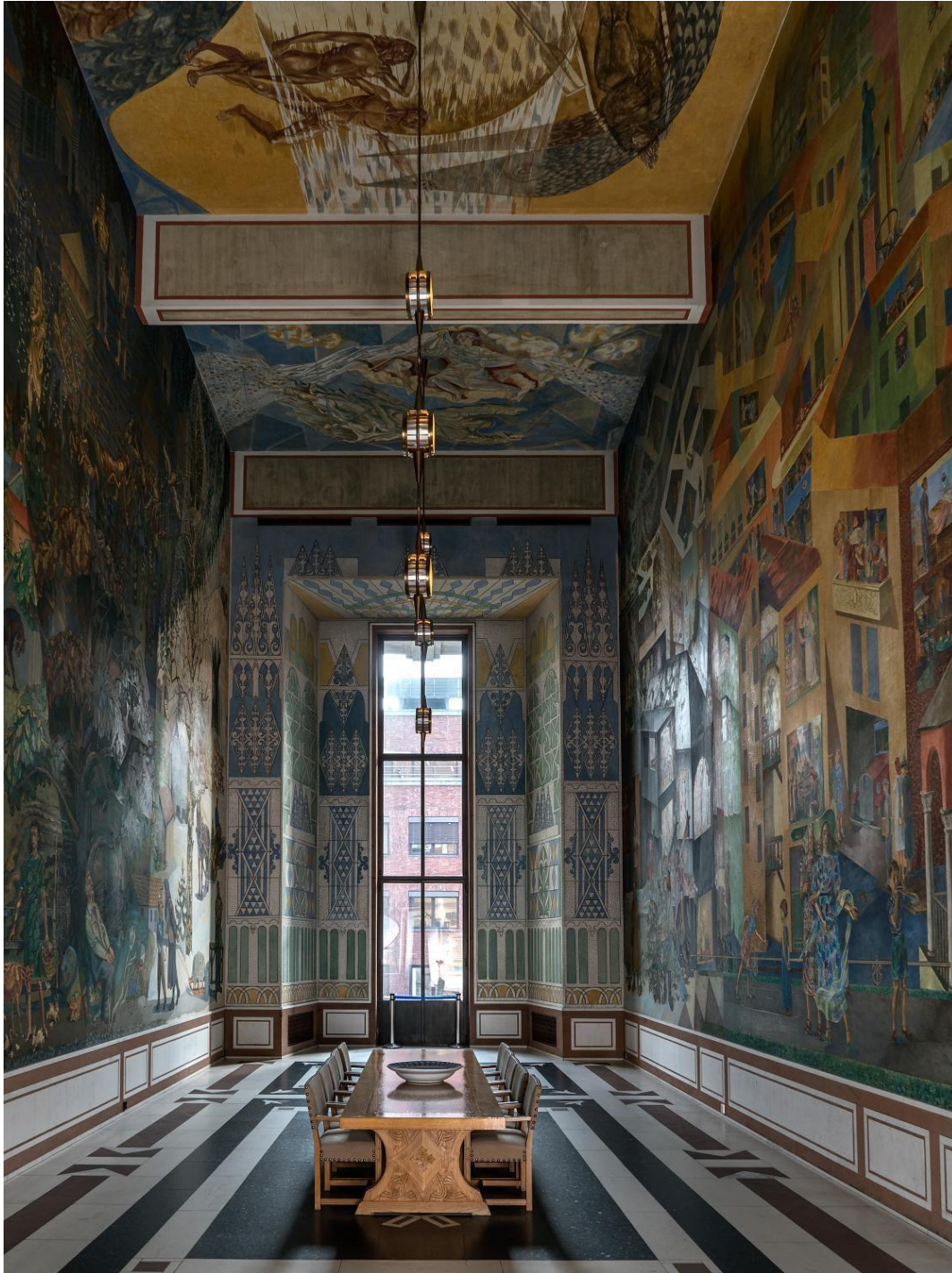


Fig. 13. Per Krohg, 1940-1949, Byen og dens oppland, nisjeveggen [al fresco], Østre galleri, Oslo rådhus, foto: Jiri Havran. <http://okk.kunstsamlingen.no/objects/1817/byen-og-dens-oppland;jsessionid=A84DA3E288B3C1317193AB9A537C4468>

Del 3. *Fest i byen og Fest på landet mot Byen og dens oppland*

Jeg støtter Ruohonen i hennes påstand om at Jansson skilte seg ut fra den offentlige utsmykningstradisjonen i de nordiske sosialdemokratiene i mellom- og etterkrigstiden. Men påstanden vil jeg begrunne på andre måter.

3.1 Nasjonal fellesskapsbygging i etterkrigstiden

I sin bok *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalmaleri 1918-1950* skriver kunsthistoriker *Jan Askeland* (1916-2000) hvordan offentlige utsmykninger ble prioritert økonomisk og kulturelt i mellomkrigstiden i Norge. Utsmykningsprogrammet fikk bred støtte politisk og økonomiske ressurser ble stilt til rådighet. Ledende kunstkritikere ville at kunsten skulle henvende seg til folket. Publikum var ikke lenger en liten krets av kunstkjennere, men i stedet folk uten noen spesiell erfaring med billedkunst. Motiver, temaer og fremstillingsformer skulle være lette å forstå.³⁶ Den offentlige kunsten skulle være flott å se på og virke samlende på folk. I 1937 vakte en utstilling om norsk monumentalkunst hvor Krohg var blant de sentrale kunstnerne begeistring i *Kunsthalle* i Helsinki³⁷. Utstillingen må ha virket forbilledlig i Finland om vi lytter til Ruohonen:

«Following World War II, Finnish monumental painting was strongly Influenced by the Norwegian tradition.³⁸»

Fresker var populære og økonomisk fornuftige utsmykningsformer. De har også en stor grad av holdbarhet og fargebestandighet når de utføres teknisk riktig.

Jansson valgte fresken på grunn av den økonomiske situasjonen, men materialtilgangen viste seg å være utfordrende³⁹. Det var ikke noe krav fra oppdragsgiver at bildene skulle være fresker. Sam Vanni sa til Jansson at hun var dum om hun valgte å gjøre et så omfattende arbeid i en teknikk hun ikke hadde benyttet tidligere⁴⁰. At Jansson tok et bevisst valg om å benytte freskoteknikken plasserer henne her i samtidens utsmykningstradisjon. Fresco-teknikken må også sies at den har noe storslagent ved seg og den har en svært langvarig

³⁶ Askeland 1965: 192.

³⁷ Ruohonen 2013: 94.

³⁸ Ruohonen 2013: 46.

³⁹ Westin & Svensson 2014: 206.

⁴⁰ Karjalainen 2014: 110-111.

tradisjon. Teknikken har vært mye brukt til offentlige utsmykninger og storslagne verker med svært høy alder finnes mange steder.

3.2 Arbeid, fritid, fest – og subtile hint om kvinners selvstendighet

Det første og mest åpenbare man ser i en sammenstilling av Janssons og Krohgs arbeider er størrelsesdimensjonene. Krohgs galleri er stort og freskene fyller rommet fra gulv til tak og takhimling. Freskene fra Stadskällaren blir små og beskjedne i sammenligning og samlet er de ikke større enn et delmotiv i *Byen og dens oppland*.

Man vil deretter se at motivene er malt på en figurativ og virkelighetsimiterende måte. Alle gjenstander og skikkelser kan gjenkjennes på form og utseende. Dette gjør at betrakteren raskt kan se hva de enkelte skikkelsene gjør eller hva gjenstandene forestiller. Dette føyer seg inn sammen med tidens tanker om bilder som var lesbare og «forståelig» også for et publikum som ikke var vant med å se kunst. Selv om begge kunstnerne bruker virkelighetsimiterende formspråk i en tradisjonsrik sjanger (freskoen) benytter de også maleriske virkemidler som i modernistisk formspråk fremhever maleriets flate. Krohg gjør det i det modererte kubistiske formspråket i byens bygninger, og Jansson gjør det med restaurantbordet hun selv portretterer seg ved i byfesten. Hun gjør det også med menneskeskikkelsene når hun for eksempel kontrasterer «flate» kropper med figurenes draperte kjoler.

To andre faktorer som gjelder Janssons verk er at de i dag er plassert i et kunstmuseum, mens *Byen og dens oppland* er på sitt originale sted. Der hvor Krohg har «enerett» på rommet var Janssons fresker del av en samlet restaurantutsmykning. Vis a vis lå Michael Schilkins (1900-1962) verk *Falutorget*, også det fra 1947. Bildet består av figurative keramikkobjekter montert på vegg til et helhetlig bilde og det er fortsatt tilstede i det som nå er rådhusets kantine. Hva gjorde at dette verket ble værende, mens Janssons ble flyttet kan åpne for interessante videre utforskningsområder, med utgangspunkt i politiske forhold i Finland på 1960-tallet.



Fig. 14. Michael Schilkin, *Falutorget*, 1947, keramikkrelieffer montert på vegg. Foto: Privat.

I de første etterkrigsårene viste mange utsmykningsarbeider i Finland fritid og lystbetonte aktiviteter⁴¹. Janssons bilder viser mennesker i fredfylte, vakre og festlige omgivelser som drikker vin og røyker. Hennes jevnaldrende kollega Tuomas von Boehm viser det samme i en restaurantutsmykning fra samme år, men her er vinglassene forbeholdt mennene og kvinnene drikker kaffe. Kort tid senere skulle kaffen med kaffekjelen bli drikken som vistes frem i bilder av finsk fritid. Alkoholen og alkoholkonsum ble fraværende og utenkelig i de offentlige bildene.⁴² Hos Jansson drikker kvinnene vin og har en fremtredende plass i festen. I *Fest i byen* maler Jansson et selvportrett der hun sitter alene ved et av restaurantbordene og røyker. I tiden fantes det også et eksisterende forbud i Helsinki mot at kvinner kunne gå på restauranter eller barer uten mannlig følge. Forbudet ble opphevet først i 1967.⁴³ Dette særegne forbudet om kvinners «selvstendighet i restaurantlivet» kan ha blitt utfordret gjennom Janssons bilder.

⁴¹ Ruohonen 2013: 197.

⁴² Ruohonen 2013: ss 197-199.

⁴³ Sorainen 2012: 87.



Fig. 15. Tove Jansson, 1947, Detalj fra *Fest i byen*, [al fresco], HAM Helsinki Art Museum

I *Fest på landet* maler hun en kvinne som leker med datteren sin. Det finnes ingen mannsskikkelse i bildet som kan knyttes til motivet som en farsfigur, noe som muliggjør at kvinnen i bildet på den måten kan leses som en enslig mor. Ut fra historisk materiale vet vi at det lå sterke sosiale forventninger i samfunnet til kjernefamilien. I Finland i etterkrigstiden viste motivene i de offentlige utsmykningene typisk motiver fra landsbygda og landlivet, men representasjoner av det fysiske hjemmet var svært uvanlig. I stedet ble hjemmet heller representert i avbildninger av *kjernefamilien*, mor og far med barn.⁴⁴ *Fest på landet* følger tradisjonen ved å vise fram menneskefiguren i landlige omgivelser og her er heller ingen bygninger. Men Jansson bryter normen når hun maler mor og barn, ingen far. Krohg viser heller ikke eksplisitt en kjernefamilie, men komposisjonen i trerotveggen med den arbeidende mannen og den barnepassende kvinnen kobler de tre sammen til en ideell familie. Janssons brudd med normen forsterkes ytterligere når hun fremstiller den livlige byfesten som kontrast til at livet på landet var det foretrukne motivet.

⁴⁴ Ruohonen 2013: 188.

Janssons fresker har temaet fest og hverdagens liv, bekymringer og sorger virker å være langt borte. Hos Krohg ser vi festen i et av de små titteskapsvinduene. Her det overvektige, selvgode menn i kjole og hvitt som inntar overfloden, mens festkledde kvinner er anonyme rundt bordene. Det virker som om skigåing i marka og barnas sommerferie på landet gir langt mer overskudd og fornyet vitalitet. Identiteten og gleden skapes gjennom arbeidet og dens yrkesstolthet. Janssons bilder visualiserer kun fritid og fest. Skal vi tro Krohgs «titteskap» er spesielt byfesten til Jansson en borgerlig overklasseaffære og en «sosietetsbjudning⁴⁵» passer jo også litt dårlig sammen med et sosialdemokrati ledet av arbeiderklassen.

Figurative utsmykningsarbeider i Finland i etterkrigstiden hadde alltid *menneskefiguren* som det helt sentrale objektet og referansepunktet. Representasjoner av landskap eller bybilder hvor menneskefiguren var fraværende eller underordnet fantes ikke.⁴⁶ Jansson lager et bilde for byen og et for landet og det er menneskefiguren som er helt overordnet i begge bilder. Krohg viser en stor og kompleks by og på motsatt side av galleriet et stort og sammensatt landskap av natur, kulturlandskap og skoger. Men det er menneskefiguren som fyller bildene med liv og mening og her følger Jansson samtidens standard uten å skille seg ut.

I sine motiver viser Jansson steder og hendelser som skiller seg ut fra hverdagen. Hendelsene foregår i et avgrenset område som en terrasse eller en lund i skogen. Aktivitetene Krohg viser frem foregår over alt i både geografisk og sosialt landskap. Hovedtyngden ligger på fremstillingen av arbeidet, enten det malere eller en kvinne som henter bøtter med vann i landets vinter. Men både hos Jansson og Krohg får barna lov til å leke.

Krohgmaler et samfunn i kjempeformat og han viser hvordan tiden går gjennom årstider, historie, hendelser og virksomhet. Framstillingen av lineær tid viser at samfunnet drives framover av arbeidet, kjernefamilien og byen og landet virker å bli bestandige faktorer med påvirkende kraft på samfunnet. Janssons motiver er ikke tilknyttet en tid eller et konkret samfunn og at figurene er samlet i et skjermet sted styrker antagelsen av at de har tatt et steg til siden et øyeblikk. Festene virker å være enkeltstående og avgrensede hendelser inne i et storsamfunn som ikke er visuelt synlig.

Jansson motiver viser ikke frem hendelser eller motiver som kan knyttes til klassekamp eller politisk ideologi. Men festen i byen har absolutt et preg av overklasse ved seg uttrykt gjennom deltagernes vakre og rike festklær og de overdådige omgivelsene. Karjalainen kaller motivene

⁴⁵ Westin 2007: 222.

⁴⁶ Ruohonen 2013: 195.

henholdsvis en «paradisaktig gjeteridyll» og «[...] i et kulturpåvirket paradis danser menneskene ubekymret i aftenantrekk på en terrasse avgrenset av greske søyler.⁴⁷» Happonen omtaler, som sitert i innledningen, at festene både er en reaksjon mot etterkrigstidens grå virkelighet, og en iscenesettelse av en borgerlig-bohemsk livsstil blant en gruppe kunstnere. Man kan tydelig se at menneskene er omgitt av velstand og tar del i denne, men betyr det at festene kun er uttrykk for en form for ønskedrømmer om «det gode liv?»

Janssons intime og små steder er byttet ut med den storslagne, mytiske og ideologiske framstillingen av nasjonen Norge⁴⁸. Storsamfunnet virker som godt og rettferdig sted og barn som voksne bedriver aktiviteter som er meningsfulle og verdiskapende enten det er lek og fritid eller arbeid. Det kjennes riktig å støtte Askeland i hans omtale av disse verkene i rådhuset som *sosialromantiske*⁴⁹.

Jansson bygger helheten gjennom form, tema, motiv og likelydende titler.

Menneskeskikkelsene er i hovedfokus og de preges av omgivelsene og av fargenes synestesi som Kandinskij og Gottfredsen forklarer fargeteori. Landlivet knyttes til naturens vakre omgivelser og roen den fyller menneskene med. I byfesten ligger naturens skjønnhet i terrassens omgivelser og det røde gulvet som gir en energisk stemning. Her er det arkitekturen, vakre gjenstander og klær som skaper det flotte rommet og blomsteroppsatser og vaser med frukt forsterker inntrykket av kulturskapte omgivelser. Jansson forsterker det livlige og fredfulle med fargesynestesen. Krohg benytter tilsvarende grep, men verkets dimensjoner og dens sammensatthet av mange ulike scener og omgivelser gir større muligheter for variasjon i fargenes virkninger.

3.3 Byen og landets ulikhet og likeverd

Jansson tar ikke parti mellom by og land. I stedet framstilles de som separate enheter som preger menneskene på ulik måte. Byen og landet er to ulike steder, men størrelse og dimensjoner er de samme. Og den fysiske avstanden mellom figurene er den samme. Det samme kan også sies om hvordan de forholder seg psykologisk til hverandre. Noen er i par, andre er alene, og hos parene varierer graden av intimitet og oppmerksomhet overfor hverandre. Som betraktere er vi helt tett på rommet, og det som ligger utenfor stedene vi

⁴⁷ Karjalainen 2014: 113.

⁴⁸ Dette inntrykket forsterkes når Krohgs verk ses i sammenheng med flere av de andre verkene fra samme tid i rådhuset; Rolfsen, Sørensen, Revold og Storstein.

⁴⁹ Askeland 1965: ss. 198-204.

betrakter er lagt til en bakgrunn nesten helt skjult bak tett vegetasjon av løvskog. På landet er klærne enklere enn hva de er i byen, men de er fortsatt vakre og fulle av farger. Selv om skikkelsene er ulike i bildene tilhører de samme samfunnsstand både i byen og på landet. Med unntak av den vesle jenta kunne de like gjerne 'byttet fest'. Klær og det fysiske rommet skiller tiden på døgnet i større grad enn hva individene gjør. Bildenes oppbygging og skikkelsenes forhold til hverandre skaper like rom sosialt og psykologisk. De er landsbygd og løvskog, by og restaurant.

Janssons byfest er et alternativ til landlivet og fritid i byen harmoniserer ikke med den finske normen som viste fritid på landet. Den mest nærliggende årsaken til at Jansson benytter også fritid i byen er naturlig å knytte til freskene som rådhusrestaurantens utsmykning. Her virker Jansson og Krohg nærmere hverandre enn hva hun gjør med kollegene i Finland.

Hos Krohg er landlivet tett på primærnæringer, det førindustrielle, naturen og det vi ser som noe menneskelig opprinnelig. Med unntak av traktoren mangler landlivet moderne elementer, mens trikk og biler i byen sender oss inn i «samtiden». Landlivet får noe nostalgisk og lengtende ved seg. Byen gis verdi gjennom andre elementer enn landsbygda for den gir industri, vedlikeholdsarbeid og rike sosiale muligheter. Den virker også mer moderne enn landet gjennom bygningene, elektrisitet, trikker og biler. Krohg plasserer byens og landets mennesker i ulike livsstiler og settinger, og de har funnet sine samfunnsroller å fylle i området de lever. Skiløperne søker til landsbygda for fritidsaktiviteter, mens beboerne på landet bruker naturen til verdiskapning gjennom primærnæringer. De lekende barna virker å være de eneste som «fungerer» like godt i byen som på landet når det kommer til fritid.

Janssons bilder viser jordiske og profane rom uten overnaturlige elementer. Fokus ligger på individet og utenforliggende og større faktorer som samfunn og ideologi vises ikke. Heller ikke politisk og nasjonalt fellesskap vises fram.

Krohg benytter religiøse referanser gjennom treroten og styrker inntrykket ved å omtale galleriet som en «verdslig katedral». I krigsallegorien tar han i bruk overnaturlig skrekk gjennom angripende kjempeinsekter. Elementet med insektene brukes til historiefortellinger om hva som truer samfunnet.

Personifisering av naturen hjelper oss med å se dens verdi enda klarere ved at den blir formgitt slik som oss; allegoriene bidrar til at vi sympatiserer med naturen noe som kan motivere til å behandle den med respekt. Slik det virker i freskene er arbeidet på landet og i byen likeverdige, men det er naturressursene som utnyttes. Når abstrakte naturkrefter gis

menneskeform kommer det som er vanskelig å gripe omfanget av nærmere oss. Treroten minner oss om troen på noe samlende som er større enn oss selv.

Krohg leder oss inn i de samme temaene, gjennom å vise samfunnets verdiskapende virksomheter og sammenhengen mellom byen og det fruktbare landet. Iscenesettelsen av bikuben og rosebusken, den arbeidende mannen og moren med barnet gjør det vanskelig å ikke tenke på «biene og blomstene». Delmotivet og dets komposisjon gjør det legitimt å hevde at det er kjernefamilien som vises. I 1950-årene stod tankene om kjernefamilien og dens høye verdi svært sterkt og dette er den perioden i Norge hvor flest kvinner var sysselsatt i hjemmet som husmødre⁵⁰. Kvinnenes virksomhet i motivene er jo også synlig knyttet til hjemmet og ivaretagelsen av barna. Dette ligner lite på rollene Jansson tildeler kvinneskikkelsene sine. Kun én kvinne er synlig en mor, men hun er som nevnt framstilt uten noen mannsfigur som kan knyttes til dem.

I bildenes titler ses en detalj som kan glemmes. Janssons titler, *Fest i byen* og *Fest på landet* tar ikke stilling til stedene i forholdet dem for preposisjonen plasserer samme aktivitet, men på ulike steder. *Byen og dens oppland* peker på at byen eier landet og dette gjenspeiler hvordan det fruktbare landet «erobres» og byen omdanner det til omsettbare varer. Opplandet antydes å være byens tjener. En tittel som *Byen og opplandet* ville gitt større jevnbyrdighet.

Sett under ett mener jeg at Jansson har mange likheter med Krohg. Likhetene vises gjennom et figurativt formspråk og motiver som viser både byen og landet. Den synestetiske fargebruken de benytter ligner hverandres. Land og by fremstår ulike og med ulik påvirkning på menneskene, men deres verdier er likevel jevnbyrdige.

Like fullt vil jeg hevde at ulikhetene er flere og av større betydning enn likhetene. Janssons bilder viser mennesker og omgivelser som er tatt ut av tiden. Også de fysiske rommene tilhører et absolutt her-og-nå og er av små geografiske størrelser med en ditto begrensning av figurenes sosiale rom.

Krohg viser frem det storsamfunnet med sine mange fasetter, hendelser og fortellinger. Vi kan se politiske idealer og sosiale klasser, med arbeiderklassen som helt dominerende og i aller første rekke. Jansson tar ikke opp sosial klassetilhørighet. Hennes bilder er profane og jordiske. Krohgs storsamfunn er også profant, men mengden av allegoriske, himmelske og

⁵⁰ Sandnes 2012: <https://www.kvinnehistorie.no/artikkel/t-4308> (lest: 29.07.2020 – 14:14)

overnaturlige elementer løfter motiv og tematikk opp på et høyere nivå som vi ennå ikke har nådd frem til. Jansson trekker seg vekk fra de ideologiske, offentlige utsmykningene som Krohg er representant for. Hun går sin egen vei, i retning av noe som virker individualistisk og frihetssøkende heller enn politisk og ideologisk.

Kapittel 3. Steder uten sted og steder av annethet – Utopier og heterotopier

Del 1. Utopier – steder uten sted

Utopier og heterotopier utgjør begge *steder*, men det er kun heterotopiene som finnes her-og-nå. Utopiene er ikke-steder som ikke kan finnes annet enn som ideer, forestillinger, ønsker eller behov. Lingvisten David Britain forklarer hvordan samfunnsgeografene har gitt rommet eller stedet tre ulike dimensjoner som er nyttige å ha i bakhodet når rommet forklares.

Det første er det *euklidiske* rommet, slik det beskrives i matematikken og fysikken. Når vi måler distansen mellom to steder i luftlinje måler vi det euklidiske rommet.⁵¹

Tingene lokaliseres og måles ut fra abstrakte enheter som kart og grenseopptegninger, I det *sosiale* rommet skaper vi samfunn og sosiale strukturer gjennom inngrep i naturen og måten vi bebor verden på. Det sosiale rommet innebærer også hvordan statene spatielt organiserer og kontrollerer på et politisk nivå.

Det *psykologiske* rommet handler om hvordan vi oppfatter våre omgivelser. Rommet formes av menneskers persepsjon og holdningene skaper og skapes av hverdagens praksis og dagliglivet.⁵²

1.1 Utopiens historiske bakgrunn

Begrepet utopis etymologi kommer til latin via gresk der sammensettingen av *u* (ikke) og *topos* (sted) forbindes med en lykketilstand som ikke kan realiseres, altså et *ikke-sted*.⁵³ Men begrepet har også en annen betydning som etymologisk kommer fra *eutopos* som betyr «godt sted»⁵⁴. Dette forklarer sosiologen Ruth Levitas. Utopien er «det gode stedet som ikke kan realiseres her og nå, men som vi kan lengte etter og håpe vil oppstå en gang i fremtiden. Det baserer seg på motsetningen mellom ideal og virkelighet, forklarer hun videre.

Den engelske filosofen Sir Thomas More er kjent for å ha skrevet den første romanen om utopia. *Utopia* (1516) handler om det fiktive øysamfunnet Utopia et sted i Stillehavet. Moores beskrivelse av riket som en rettferdig og god idealstat sammenlignes opp mot samtidens England, som han kritiserer. Boken er i større grad en kritikk av det engelske samfunnet heller enn en beskrivelse av et «drømmested». I følge Levitas var utopiene før 1600-tallet forbundet

⁵¹ Britain 2013: 364-365.

⁵² Britain 2013: 364-365.

⁵³ Bokmålsordboka 2020:

https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=utopi&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge

(19.10.2020)

⁵⁴ Levitas 2001: 37.

med forestillinger om en gullalder, gjerne knyttet til fjerntliggende steder.⁵⁵ Denne forestillingen er blitt påvirket av pluralisme og fravær av fremtidsideal.

På 1800-tallet begynte fremskrittstankene å dominere og slik ble utopia flyttet til det som skulle komme. Et typisk eksempel er Paradiset i Bibelen. Dette vil oppstå etter at Gud har vendt tilbake og dømt levende og døde. De fordømte havner i helvetet og de velsignede i det himmelske riket.

Filosofen Karl Marx 'angrep' det kapitalistiske industrisamfunnet hvor han mente at arbeideren ble utnyttet og fremmedgjort fra seg selv i arbeidet sitt fordi makten over produksjonsmidlene ble styrt av kapitalistene. Marx drømte om et klasseløst samfunn, der ingen klasse hadde monopol på eiendom og produksjonsmidler og alle kunne leve et helt og autentisk liv. Løsningen lå i at arbeiderne gjennom en selvstyrt revolusjon aktivt overtok produksjonsmidlene. For å nå frem til den endelige samfunnsformen *kommunisme* måtte det post-revolusjonære samfunnet gjennomgå et proletarisk diktatur hvor i de private eierskapene måtte opphøre. Produksjonsmidlene og landet skulle være folkets eiendom, og kollektivet skulle alltid gi bistand til hverandre.

Utopien ble tatt i bruk av samfunnsrefser og radikale politikere som ville reformere det bestående. Typiske eksempler ble steder som hadde gjennomgått forvandlinger eller gjenoppbygginger.⁵⁶ Dette er lett gjenkjennelig til samfunnsmessige omveltningen Marx så for seg. Historien var på folkets side, og folket kunne selv påvirke den ved å gå til revolusjon. Levitas forklarer videre at når modernismen var på høyden hadde den visjoner om sosial orden, og uorden (dystopi).

I dag er denne overbevisningen borte og er blitt erstattet med fortellinger om hvordan samfunnet forfaller og hvordan vi omgis av farer. Den postmoderne vendingen gjorde at vi mistet troen på «de store fortellingene» og at det å legge store planer om å skape endringer i samfunnet ikke lenger kjentes overbevisende. Når vi har tapt troen på framskrittet, som i postmodernismen, er scenen duket for Foucault og de midlertidige utopiene.⁵⁷

⁵⁵ Levitas 2003: 40.

⁵⁶ Levitas 2003: 40.

⁵⁷ Levitas 2003: 40-41.

Del 2. *Of Other Spaces* – Michel Foucaults heterotopibegrep

Når troen på fremskrittet og drømmen om fremtiden blir borte er man nødt til å flytte utopien, for opplevelsene av mangler og lengsler sitter i oss som en definerende faktor for det å være mennesker.

«Det faktum at veien mot framtiden så å si er blokkert, kombinert med en økende individualisme, har ført til et krav om at begjæret skal tilfredsstilles her og nå».⁵⁸

Levitas argumenterer videre for at skal utopien skje *her og nå* må fokus flyttes fra *tiden*, det fremtidige, til *stedet*. Imidlertid er rommene som utopiene kan dannes i blitt vanskeligere å finne, blant annet på grunn av globaliseringen. Disse rommene finnes nå lettest i samfunnets interstitielle soner; mellomrom eller mellomsoner.⁵⁹

Her oppstår et sentralt poeng som Levitas i sin tekst fra 2003 ikke kunne favne, for sosiale medier på internett og vår tilgjengelighet til og på disse gjennom mobiltelefoner har helt endret romtenkningen. Rommet som endres er det sosiale rommet og det psykologiske rommet. Direkte her-og-nå-kommunikasjon gjennom sosiale medier på et helt annet sted på kloden utvider det sosiale rommet til det ekstreme. Dette påvirker i svært stor grad vår tolkning av det psykologiske rommet, men også vår opplevelse av det euklidiske rommet.

Mellomrommene eller mellomsonene er ennå ikke inkorporert i samfunnets dominerende orden, de er utstøtt fra denne, eller de har klart å gjenerobre sin plass fra den dominerende ordenen. Det er disse rommene Foucault kaller *heterotopier*. Disse rommene muliggjør for selvet å være på en annen måte, begjæret kan der utvikles fritt.⁶⁰

At disse heterotopiene *kan* dannes her og nå beviser også deres eksistens; disse rommene finnes i vår verden og de er derfor *ikke* utopier. Og derfor, i motsetning til utopiene, forholder de seg til hele det tredimensjonale rommet. Dette gjelder også for de interaktive rommene.

2.1 Michel Foucaults heterotopier

Filosofen og idéhistorikeren Michel Foucault arbeidet innenfor en rekke retninger og områder innen filosofien, blant annet i forhold til seksualitet, samfunnsdannelse og straff. Arbeidene hans har skapt interesse innenfor mange fagfelt og retninger, og ofte er han ansett som vanskelig å plassere i en fastlagt kategori.

⁵⁸ Levitas 2003: 41.

⁵⁹ Levitas 2003: 41-43.

⁶⁰ Levitas 2003: 41-43.

For å lede inn i Foucaults tekst vil jeg gjerne minne om hva det monumentale er og kobles mot i kunsten. Det monumental knytter seg spesielt til størrelse, en historisk betydning og signifikans, noe med høy verdi og som er opphevet og betydningsfullt, noe som stiger opp over tiden og rommet vi befinner oss i. Monumentene lover noe som kan minne om evige idealer som vi kan strekke oss etter og som forteller om oss selv og vår forestillingsverden i lineær og simultan tid. I dette ligger en lineær historieforståelse, men det som ligger bak oss blir samtidige og framtidige påvirkningsfaktorer. Vi kan forstå det som et minnes tilstedeværelse; og minnet trenger ikke nødvendigvis være individuelt eller selvopplevd, det kan være en del av en kulturell forståelse eller en fortelling som oppleves felles av en gruppe individer. Når forestillingsverdenen vår blir simultan gis vi en annen forståelse av monumentene og minnesmerkene vi omgir oss med. Historie inneholder forskjellige liv, ulike utgangspunkt og forskjellige forklaringer på hendelser.⁶¹

Historisk simultanitet utfordrer også kunstnerne til å favne det samtidige og komplekse historiesynet slik at det kan spille på dets ulike sider. Dette kan være historiske forestillinger om gullaldrer, de kan opphøye personer eller verdier, eller de kan påminne oss tider eller hendelser vi ikke ønsker at skal skje igjen. Minnesteder er typiske eksempler og de opptar plass i det euklidiske, sosiale og psykologiske rommet. Slik kan verk, kunstner og betrakter diskutere historie og situasjon gjennom offentlige bilder og objekter.

I Foucaults arbeider finner vi hans historiske *epistemer*. Dette er antatt uomgjengelige og etablerte sannheter i et samfunn eller en tidsepoke, forklart av idéhistoriker Espen Schaanning⁶²: «[...] som betegner de betingelsene som ligger til grunn for og muliggjør en bestemt vitensinformasjon.» De er vanskelige å bryte ut av eller endre. Store krefter eller interstitielle rom åpner mulighetene for epistemiske brudd.

Foucault forklare *rommet* i fysisk og abstrakt forstand og hvordan menneskelig påvirkning og forståelse endrer det over tid. I middelalderens Europa delte man samfunnet og verdensforståelsen inn i ulike hovedkategorier av profane, himmelske og overjordiske rom⁶³. Rommene ble lest ut fra hierarkiske prinsipper. Det profane rommet var fysisk tilstedeværende med geografi, bosetting og bygninger. Rommet hadde også et kosmologisk aspekt med himmelen og himmellegemene. Med sitt legeme kunne man «erobre» det med kropp og tilstedeværelse. Dette rommet gav også mulighet til å plassere ting hvor de enten

⁶¹ Foucault 1984: 22.

⁶² Schaanning 1999: 241.

⁶³ Foucault 1984: 22.

hørte naturlig hjemme eller hvor de var plassert ved tvang. Det profane rommet hadde også et «himmelsk» aspekt som hellige steder, kirker og så videre. Her kunne man komme nærmere det himmelske rommet som var den evige paradisiske tilværelsen som først var tilgjengelig etter døden.⁶⁴ Den himmelske «etter døden-tilværelsen» er fysisk uopnåelig, mens det jordiske og himmelsk kosmologiske åpner for interstitielle soner, heterotopier og midlertidige utopier.

Foucault forklarer samme sted at når vitenskapsmannen Galileo Galilei konstaterte at Universet var evig og rokkelig revolusjonerte han romforståelsen. Det Himmelske Paradis var ikke lenger alene om evigheten.

Slik jeg forstår Foucault forklarer han at samtidens syn på rommet forklarer at dette skapes av relasjoner som avgrenser stedene i forhold til hverandre. Men blant disse stedene finnes de som kan forholde seg til alle andre steder ved å mistenkeliggjøre, nøytralisere og reversere settet av relasjoner som de skaper, speiler eller reflekterer.⁶⁵ De er sagt på en enklere måte steder som virker å være grenseoverskridende. Det finnes to typer av slike steder, utopier og heterotopier⁶⁶. Utopier er ikke-eksisterende steder som presenterer samfunn som er perfektionert i formen eller som et samfunn som er omsnudd. Disse stedene finnes ikke i virkeligheten. Derimot mener han at det i alle samfunn finnes *sidesteder* som formes innenfor eksisterende samfunn og de er simultant tilstede med de andre rommene. Disse er *i* og samtidig *parallele* og dette er heterotopiene. Utopier og heterotopier er uforenelige, men det finnes likevel eksisterende ting som er *både* utopi og heterotopi. Speilet er en utopi fordi den viser oss en virtuell virkelighet som hverken kan erobres eller som eksisterer. Samtidig er speilet en heterotopi fordi det finnes i virkeligheten og det presenterer og det representerer et sted som «motvirker» plassen man okkuperer. Speilets refleksjon er absolutt virkelig og absolutt uvirkelig på samme tid.⁶⁷

Happonen påpeker hvordan hun mener Foucault skapte sitt heterotopi-begrep i relasjon til en større diskusjon omkring sosial og historisk geografi, og til et økende fokus på spatialitet. Hans heterotopibegrep ble utviklet som en konsekvens av hans opposisjonelle forhold til det nittende århundrets sterke fokus på historien og fortolkningen av denne som et element i evig

⁶⁴ Foucault 1984: 22.

⁶⁵ Foucault 1984: 23-24.

⁶⁶ Foucault 1984: 24.

⁶⁷ Lewis Carroll leker med disse tankene i *Alice: Through the Looking Glass*, hvor Alice går fysisk *inn* i speilet og kommer til et land hvor alt er motsatt, vrent og svært vanskelig å gripe logikken av.

framgang. I tillegg gikk han imot fokuset på «store menn» og «utvikling og suspensjon».⁶⁸ Happonens tanker rimer med den postmoderne avvisningen av «de store fortellingene» og behovet for å danne utopiene her-og-nå. Uten fremtidshåpet kan lengslene oppfylles i vår simultantid.

*Kriseheterotopier og avviksheterotopier*⁶⁹ er heterotopiens hovedkategorier hos Foucault. Kriseheterotopiene er privilegerte, hellige eller forbudte steder reservert for individer som er i en kriserelasjon til samfunnet og sine omgivelser. Eksempler er tenåringer, menstruerende, gravide og eldre, men de er i ferd med å forsvinne og avløses av *avviksheterotopiene*. Dette er steder hvor individer som har en atferd som skiller seg fra eller som er avvikende sett i forhold til relasjonen som den forventede normen eller meningen er plassert i. Pleiehjem, psykiatriske sykehus og fengsler er avvikende steder⁷⁰ alle innehar elementer av *tvang*. Det avvikende kan plasseres på et egnet sted i det eksisterende samfunnet noe som er helt grunnleggende for heterotopiene.

En heterotopi kan endre betydning og funksjon gjennom ulike tider og ulike kulturer slik som gravstedene. Gravstedet er et slikt sted. I tidligere tider var disse sentralt plassert i byen sammen med kirkene, og gravene var hierarkisk ordnet i ulike kategorier. Det fantes massegraver for de mindre privilegerte, en viss andel graver var merket med støtter og navn, og inne i selve kirkene var høytstående kirkelige personer og verdslige personer med særlig stor samfunnsbetydning. Dette hierarkiet var tett knyttet til et religiøst samfunn, og først på 1800-tallet begynte «folk flest» å få sine personlige og merkede graver. Samtidig som dette skjer flyttes gravstedene ut av byene og vekk fra bebyggelsen. Foucault forklarer det som om døden blir uforenlig med livet, at døden blir en «sykdom» som man må holde på avstand.⁷¹

Foucaults tredje prinsipp beskriver heterotopiene som steder hvor ellers uforenelige rom kan forenes. *Hagen* er hans eksempel. I persisk kultur representerte hagen de fire hjørnene eller himmelretningene av verden, og hagen var i seg selv ansett som hellig. Hagen skapte et rom i rommet som i religiøst overført betydning var like stort som hele verden utenfor. Som hellig sted representerte den også det overjordiske og himmelske. Den dannet et hellig mikrokosmos som menneskene kunne tre inn i.⁷²

⁶⁸ Happonen 2014: 184.

⁶⁹ Foucault 1984: 24-25.

⁷⁰ Foucault 1984: 25.

⁷¹ Foucault 1984: 25.

⁷² Foucault 1984: 25-26.

Det fjerde prinsippet handler om hvordan heterotopiene forholder seg til det Foucault omtaler som rifter eller sprekker i tiden. Heterotopiene oppnår sin fulle betydning når vi tar disse rommene i besittelse. Eksempler han benytter er museer, biblioteker og igjen gravplasser. De representerer absolutte *pauser* fra tiden utenfor, og samtidig bygger de videre på den.⁷³ Museer, biblioteker og gravplasser favner historiene våre, tanker, refleksjoner og overbevisninger.

Motsetningene til disse fikserende og mer permanente eller stedbundne stedene er rommene som er flytende, kryssende, prekære og fullstendig midlertidige. Eksemplene hans er tivoliet, festivalen, sirkuset og steder som ferielandsbyer.⁷⁴

Foucaults femte og siste prinsipp er at heterotopiene alltid forutsetter en åpning av og en påfølgende lukking av et rom. Dette isolerer dem og gjør det mulig å kunne bryte inn i dem. Det kan være ulike måter å åpne dem på, for eksempel spesifikke gester, handlinger eller en invitasjon. Noen heterotopier har lette og enkle åpninger, andre er krevende og vanskelig tilgjengelige og kan fungere etter spesielle ekskluderende eller inkluderende prinsipper. Og endelig, heterotopiene kan skape illusjoner av steder hvor samfunnsdelene kan splittes opp eller tas ut. Eller de kan skape steder som er «andre steder», steder som er *både* et annet sted og et virkelig sted og samtidig være «perfekte og velorganiserte», kompenserende heterotopier.⁷⁵ Dette minner oss på de kompenserende *utopienes* kompleksitet, som reiser spørsmål omkring hva som er kompenserende og hva som er transformativt.

Det virker som Foucault mot slutten av den korte og komplekse teksten sin vender tilbake til den ambivalente starten; heterotopier og utopier er sterkere forbundet og mer like enn vi kanskje tror. For selv om utopiene er ikke-eksisterende så fungerer de som *idéer* til rom og strukturer vi kan kjenne en draging mot og som kan kjennes forbilledlige i dannelsen av heterotopier. Rommene kan bli steder hvor vi midlertidig kan få oppfylt ellers utopiske lengsler og behov. Samtidig er utopiene steder som er perfeksjonerte i formen, de er ideer om perfeksjonerte versjoner av eksisterende rom. Heterotopiene er et *annerledesrom* og de eksisterer. Heterotopier er ikke perfeksjonerte versjoner av allerede eksisterende rom. Og de er ikke nødvendigvis gode jamfør *eutopien*, men kan heller være ekstreme typer av heterotopier slik som kolonier og bordeller.⁷⁶

⁷³ Foucault 1984: 26.

⁷⁴ Foucault 1984: 26.

⁷⁵ Foucault 1984: 25-26.

⁷⁶ Foucault 1984: 27.

Foucault avslutter teksten med den ultimate heterotopi, *båten*. Båter og skip er flytende steder; steder uten sted som eksisterer i seg selv. De er lukket inne i seg selv samtidig som de befinner seg i det uendelige havet. Båtene tar oss fra havn til havn og frakter oss fra heterotopi til heterotopi. De har hatt, og har fortsatt, en ekstremt viktig funksjon i samfunnet; økonomisk, befolkningstopografisk, geografisk og kulturelt for å nevne noe. I sivilisasjoner uten båter, avslutter Foucault nærmest episk, vil drømmene tørke inn, spionasje ta over for eventyret og politiet ta plassen fra piraten.⁷⁷

Del 3. Bilder uten krig

3.1 Finland og Norge i krigsår

Når Jansson maler freskene i Stadskällaren er det to år siden det nazistiske Tysklands kapitulasjon og Krohg begynner arbeidet i 1940 og ferdigstiller det i 1949. Begge kunstnerne og deres nasjoner var sterkt preget av krigsårene og den krevende sosiale og politiske situasjonen. Finland hadde en svært kompleks og dramatisk historie gjennom første halvdel av 1900-tallet. Løsrivelsen fra Russland i 1917/1918 ble samme år etterfulgt av den finske borgerkrigen mellom «røde» sosialister og sosialdemokrater og «hvite» konservative og borgerlige. De «hvite» gikk seirende ut av krigen, og de «røde» opplevde en betydelig undertrykkelse og utestenging etter dette. Da Vinterkrigen mot Sovjetunionen startet i 1939 kjempet «røde» og «hvite» side om side mot invaderende sovjetiske styrker. Krigen mot Sovjetunionen fortsatte som den såkalte Fortsettelseskrigen fra 1941-1944. Finland i krigsårene militær og humanitær bistand fra det nazistiske Tyskland. Krigen mot Sovjetunionen avsluttes med et sovjetisk ultimatum om at finnene greide å drive ut tyskerne fra Finland på egenhånd.

Etter krigens slutt dømmes Finland til å betale store erstatninger til Sovjetunionen, noe som gav landet store økonomiske utfordringer i årene som fulgte.

Anslagene over antall døde i Finland under krigene mellom 1918 og 1945 synes å variere noe ut fra ulike kilder. I borgerkrigen i 1918 anslås tallet til 40000 mennesker, av dem 25000 soldater. Under Vinterkrigen er estimatet 24300 soldater og i årene under 2. verdenskrig ligger antallet drepte soldater på 95000, pluss 2000 sivile.⁷⁸ Dette utgjør et samlet tall på om

⁷⁷ Foucault 1984: 27.

⁷⁸ Julsrud og Giverholt: https://snl.no/Finlands_historie (oppdatert 07. august 2019). *Antall døde under 2. verdenskrig*: https://no.wikipedia.org/wiki/D%C3%B8dsfall_under_andre_verdenskrig (oppdatert 26. juni 2020)

lag 144 300 finske soldater i løpet av en periode på 27 år. Tar man med i betraktningen at svært mange av soldatene var unge menn, og at Finlands befolkningsantall lå på 3,7 millioner utgjør dette en stor del av den yngre mannlige befolkningen.

Norge gikk i 1905 ut av unionen med Sverige og blir for første gang i moderne tid et selvstendig og uavhengig rike, noe som ble viktig for nasjonens selvtilit. Norge gjennomlevde et stort kollektivt og individuelt traume med 2. verdenskrig og den tyske okkupasjonen fra 09.april 1940 til 08. mai 1945. 773 av 2100 norske jøder ble deportert til konsentrasjonsleiere i tyske regioner, og kun 35 av disse kom tilbake. I alt døde 10000 norske innbyggere som følge av krigen. Under landssvikoppjøret i etterkrigstiden ble det reist 46000 rettssaker, 18000 ble dømt til ulike frihetsstraffer og totalt 25 ble henrettet. Det var i alt 100000 sovjetiske krigsfanger i Norge, og av disse døde totalt 13700. 40000 norske innbyggere satt i fengsler eller leire som politiske fanger og 8000 satt som krigsfanger i Tyskland.⁷⁹

Norges totale befolkningstall ved krigens oppstart var 2,96 millioner. Hele nasjonen var meget sterkt preget av død og undertrykkelse. I og under etterkrigstiden ble det også stor boligmangel og lite vedlikehold av sivil bygningsmasse. I etterkrigstiden var behovet for arbeidskraft stort, gjelden forsvant og demokratiet ble styrket. I tillegg ble nasjonalfølelsen betraktelig økt og Norge ble preget av framtidstro og optimisme.⁸⁰

Jansson og Krohg valgte ulike strategier for å visualisere etterkrigstiden i sine respektive hjemland.

3.2 *Byen og dens oppland* lest som et utopisk storsamfunn i etterkrigstiden

Jeg mener *Byen og dens oppland* presenterer en utopi som fremmer et politisk ideal i retning sosialisme eller sosialdemokrati. Hvordan skaper Krohg dette og mot hvilken bakgrunn?

Verket ble avduket ved åpningen av rådhuset fem år etter krigens slutt og samfunnet var under gjenoppbygging i objektiv og psykologisk forstand. Etterkrigstiden gav rekordstore barnekull og familielivet med den hjemmearbeidende husmoren ble en verdiskapende bærebjelke.

Fellesskapet ønsket å bygge samfunnet på nytt og mer samlet enn før.

⁷⁹ Grimnes 2021: https://snl.no/Norge_under_andre_verdenskrig

⁸⁰ Grimnes 2021: https://snl.no/Norge_under_andre_verdenskrig

3.2.1 Et symbolsk og allegorisk kunstverk

Jeg mener at Krohg benytter seg av flere temaer og virkemidler i motivene og deres komposisjon for å skape utopien. Man kan si at han viser frem en rekke egenskaper og grunnverdier som i fellesskap utgjør et forbilledlig samfunn. Vekten synes å ligge på den stolte arbeider, kjernefamilien, forbundet mellom by og land og kampen mot krig og ufrihet.

De ulike verdiene er samlet under en felles himmelhvelving med personifiserte naturkrefter og en gigantisk fugl, som med halsen og vingene skaper et skille mellom lys og mørke. En mann og en kvinne, begge nakne, er malt i taket sammen med de overnaturlige skikkelsene i det blå og det brune feltet. Disse kan ligne personifiserte naturkrefter for de synes å påvirke været, klimaet, naturen og menneskenes aktiviteter. Krohg kaller de «symbolske» og «snø og tåke, lys og skygge, regn og tåke».⁸¹ Figurasjonen av de abstrakte naturkreftene gjør de lesbare og de fremstår som vesener med en atferd som både kan leses som motiv og forstås innholdet av. Dette minner oss på mellomkrigstidens kulturpolitikk hvor offentlige utsmykninger fikk stor økonomisk bistand for å lage lesbar og oppbyggende kunst for det brede lag av folket. Krohgs virkemidler tilsvarer denne målsettingen.

Mannen og kvinnen ser ut til å bevege seg fra døden til et himmelsk paradiset når den døde kvinnen i båten synes å ha gjenoppstått og de går sammen inn i lyset. Takmaleriene tar opp igjen tradisjonene fra mange av de katolske kirkenes storslagne takmalerier som minner oss om det de mener finnes etter døden. At Krohg kalte verket en «verdslig katedral»⁸² styrker antagelsen om at motivet forsøker å minne betrakteren på at alle er samlet under en felles himmel og at det overjordiske paradiset ligger foran oss. Dette minner om 1800-tallets utopier med tanker inspirert av det skal komme i fremtiden. At mannen og kvinnen går inn i det himmelske lyset viser at paradiset nås gjennom å være et 'godt menneske' i storsamfunnet. De har selv styrt veien dit gjennom livet de har levd og måten de bygger samfunnet på.

Religiøse referanser som treroten som ligner de gotiske katedralenes rosevinduer styrker inntrykket av den «verdslige katedral». Dens plassering danner et triangel med bikuben og rosebusken, og triangelen forsterkes av mannen med stubbebryteren. Det bakenforliggende landskapet med fjellene og bjørka og grana på hver sin side viser forestillingen om den norske naturen som i de nasjonalromantiske maleriene på 1800-tallet.

⁸¹ Just 1952: 138.

⁸² Just 1952: 137-138.

Iscenesettelsen av bikuben og rosebusken, den arbeidende mannen og moren med barnet gjør det lett å tenke på kjernefamilien. Det samlede delmotivet og dets komposisjon gjør danner en forestilling om kjernefamilien som en helt grunnleggende verdi. Kjernefamilien ble ansett som svært betydningsfull i 1950-årene og dette er den perioden i Norge hvor flest kvinner var sysselsatt i hjemmet som husmødre⁸³. At mannen var i lønnet arbeid var en selvfølge. Det er egentlig kun de to unge og pyntede kvinnene i byen som ikke synes å ha noen virksomhet eller arbeid, og de vakre klærne gir et inntrykk av rikdom. De er godt synlige i bildet, men virker likevel ikke å spille en rolle i samfunnsoppbyggingen. De virker snarere tilknyttet den borgerlige festen i ett av titteskapsvinduene. Her det overvektige, selvgode menn i kjole og hvitt som inntar overfloden, mens festkledde kvinner er anonyme rundt bordene. Dette er overklassens rike borgere, men de gis liten plass og fremstår ikke som en del av storsamfunnet. Det er skigåing i marka og barnas sommerferie på landet som synes å gi overskudd og fornyet vitalitet, ikke festen. Festen er også en kontrast til arbeidet, men det er arbeidet som fremstår som det som gir identitet og glede og yrkesstoltheten synes å være stor. Krohg viser sammenhengen mellom byen og det fruktbare landet og hvordan disse utfyller hverandre. På landet dannes råvarene gjennom landbruk og skogbruk, og disse kan igjen omsettes i byen. Landlivet ligger tett på primærnæringer, det førindustrielle, naturen og det vi ser som noe menneskelig opprinnelig. Med unntak av traktoren vi skimter bak treroten mangler landlivet moderne elementer. Det harde fysiske arbeidet speiler naturligvis også tiden og teknologien, men det styrker samtidig forestillingen som landbruket som noe «rent og ekte». Landet får noe nostalgisk og lengtende ved seg. Krohg benytter også personifisering av naturen og dette hjelper oss med å se dens verdi enda klarere. Kvinnen med de grønne mønstringene kaller Krohg en dryade⁸⁴ som passer på dyrene. Handlingene hennes bistår menneskene, men i stedet for å lese henne som en type tjener muliggjør handlingene hennes heller å lese henne som en velvillig beskytter. Om vi ikke tar vare på naturen vil den ikke beskytte oss eller hjelpe oss. Disse allegoriene bidrar til at vi kan sympatiserer med naturen og forstå dens verdi.

Byen gis en annen verdi gjennom omdannelsen av naturressursene, og menneskers samspill i et hektisk og sammensatt sosialt liv. Industrien, teknologien og modernitetens fordeler vises gjennom for eksempel motorer og elektrisitet. Byen gir industrielt arbeid, vedlikeholdsarbeid og rike sosiale muligheter. Inntrykket forsterkes av den hektiske og yrende bikuben og den

⁸³ Sandnes 2012: <https://www.kvinnehistorie.no/artikkel/t-4308> (lest: 29.07.2020)

⁸⁴ Just 1952: 137-138.

fruktbare og statiske rosebusken. Krohg plasserer byens og landets mennesker i ulike livsstiler og settinger hvor de har viktige samfunnsroller å utfylle og som vises klart og tydelig frem. De har funnet sin tilfredsstillende plass i de to stedene.

I krigsallegorien benytter Krohg overnaturlig skrekk gjennom mennesker som slåss mot monstrøse insekter, saksedyr, veps og biller utenfor en fangeleir. Piggtrådgjerder omgir fengselsbrakkene og rundt er bakken er flekket og nedtråkket hvor den avmagrede mannen og kvinnen står fanget med bundne hender. Utenfor slåss mennesker mot enorme insekter; saksedyr, veps og biller med grove kjever. Både menn og kvinner slåss og kvinnen med barnet på armen kjemper desperat for å beskytte det. Et saksedyr ligger gjennomboret på bakken og en mann forsøker å kutte opp piggtrådgjerdene. Brekking og blanding av fargene skaper visuell uro og ubehag når fargene til rød-oransje saksedyr og blå-lilla biller og grantrær påføres side ved side. Virkningen av fargene Krohg benytter kan forklares gjennom fargesirkelen; fargesirkelen viser at de er skjeve i forhold til hverandre fordi de tilhører «på hver side av en basisfarge»⁸⁵. Fargefeltene skyves fra hverandre, og bakgrunnens brune hus mot svart bakgrunn blir tung og uten lys. Fargene kommer hverken klart frem eller trekkes tilbake. Resultatet blir kaotisk, anmassende og uoversiktlig. Krohg omtalte scenen som en allegori over Norges kamp mot den tyske okkupasjonsmakten, og referansene til Grini er tydelige⁸⁶. Kaos, avskyelighet og ufrihet står steilt imot den utopiske samfunnsordenen. Samfunnets fiender er farlige og grusomme, men gis form og tydeliggjøres gjennom allegorien. Det finnes ingen tvil om hvor det onde ligger. Den giftige nazistiske ideologien og den knusende okkupasjonen truer det gode samfunnet. Men samholdet og verdiene er sterke nok til å slå ned den skremmende fienden.

Krohgs samfunn fremstår som samlende og rettferdig og menneskene flest bedriver aktiviteter som er meningsfulle og verdiskapende. Arbeiderklassen fremstår som samfunnets sentrale drivkraft. Her skal også nevnes en spennende detalj i verket. På landsbygdas høst så vi under treet mannen sittende foran sitt staffeli. Han er selvsagt kunstmaleren. Og hendene hans har en varm rødbrun farge, som om selve skaperkraften kommer fra dem. Med ansiktet hevet mot solen og hendene nærmest meditativt på fanget henter han sin inspirasjon og idériksomhet. At han ser mot himmelen kan knytte ham til takhimlingens motiver. Slik kan kunstneren ses mot det som ligger bortenfor det jordiske og inn til utopien. Han kan gjennom sine egenskaper hente utopiene «ned til oss» og bistå i å lede oss mot utopien. Ut fra en slik tankegang kan

⁸⁵ Gotfredsen 1987: 196.

⁸⁶ Just 1952: 138.

motivbiten også peke mot kunstnerens rolle i vår egen verden, hvor deres bilder skulle virke styrkende på samfunnet slik kulturpolitikken ønsket.

3.2.1 En visualisering av veien til utopia

Det kjennes riktig å støtte Jan Askeland når han omtaler flere av de monumentale verkene i rådhuset som *sosialromantiske*⁸⁷, et sosialistisk eller sosialdemokratisk eksisterende samfunn som er vises fram i en idealisert og opphøyet utgave.

I kontrast til Krohg står det 20. århundrets utbredte tanke om utopiene som farlige og som kan settes i sammenheng med det som kan lede til totalitære regimer⁸⁸. På 1800-tallet var utopitenkningen preget av optimisme og forestillingen om tiden jobbet på vår side, og at vi kunne påvirke veien dit. Så hva skjer i mellomtiden som gjør at utopien i stedet møtes med så kraftig kritikk?

I løpet av 1900-tallet fikk totalitære ideologier stor plass og enorm innflytelse i samfunn og politikk. Sosialisme, kommunisme, fascisme og nazisme er de som umiddelbart slår oss. Men også kapitalismen må kunne sies å være en ideologi basert på sine harde premisser om et samfunn styrt av pengeflyt og kontrollen over denne. Levitas fremholder hvordan kapitalismen nå anses som det eneste rette alternativet. Den globale kapitalismen anses som en kraft som ikke kan styres, og en prosess som svekker nasjonalstaten og innskrenker mulighetene for å fatte politiske prioriteringer. Dette fører til en svært begrenset kontroll over framtida. Anti-kapitalister som mener kapitalismen er feil anses som idioter, utopister og kvasi-terrorister. Berlinmurens fall i 1989 tas som et «bevis» eller symbol på at regimet feilet. Anti-kapitalistene leter etter et alternativ til kapitalismen, men dette er ennå ikke funnet.⁸⁹ Så hvorfor da velge å male en samfunnsutopi i Oslo rådhus?

Krohg er i opposisjon til kapitalismen når han viser et samfunn som er i kontroll over produksjonsmidlene og samfunnet som framstilles er alt annet enn «en juggernaut uten fører⁹⁰». Økonomien styres av arbeidets verdi og folket som utfører det, noe som minner langt mer om Marx sin tenkning enn kapitalismen. Men i motsetning til hos Marx ses ingen antydninger til noen omveltende eller om nødvendig voldelig revolusjon, for Krohg legger seg på et balansert og reformerende mellomnivå for å oppnå det gode samfunn.

⁸⁷ Askeland 1965: ss.198-204. Rolfsen, Krohg, Sørensen,

⁸⁸ Levitas 2003: 37.

⁸⁹ Levitas 2003: 39.

⁹⁰ Levitas 2003: 39.

Filosofen *Ernst Bloch* fremheves av Levitas om den absolutt sentrale teoretiker og tenker om utopier⁹¹. Hos Bloch, ifølge Levitas, kjennetegnes den menneskelige eksistens av en universell tilbøyelighet til å lengte etter og forestille seg et annet liv. Den menneskelige erfaring kjennetegnes av mangel og lengsel, men mangelen kan aldri komme til uttrykk som noe annet enn forestillingen om oppnåelse av det som mangler. Og det er i sin form eller uttrykk utopisk alt som strekker seg etter oppnåelsen av det manglende.

Under krigsårene var lengselen etter frihet og kontroll over eget land enormt stor. I tillegg levde svært mange i frykt for trusler, vold og død. Matvarer, klær og mange andre varer var mangelvare. Samtidig som lengsler og mangler var store både individuelt og på samfunnsnivå, ligger det likevel en forestilling om at også samholdet og samhørigheten var stor. Realiteter, ønsker og forestillinger blandes med hverandre og skaper et behov av et samfunn som er både samlende og beskyttende, samtidig som det gir tilstrekkelig frihet. Lengselen etter en slik samfunnsform har god grobunn for å lede mot et sosialistisk eller sosialdemokratisk samfunn, verdier som det i samtiden styrende Arbeiderpartiet hadde forfektet allerede i 1930-årene.

Byen og dens oppland minner om det Bloch kalte *konkrete utopier*, slik Levitas forklarer. Konkrete utopier er utopier som virkelig forutser en bedre fremtid og i dette ligger *det transformative, det endrende*. Her ligger også viljestenkningen. På den måten blir utopien ikke en skildring av det som ikke finnes, men *en skildring av det som ennå ikke finnes*.⁹² Dette gjenkjennes i *Byen og dens oppland*. Samfunnet Krohg viser tar utgangspunkt i det bestående, men han hever det opp på et slags idénivå. Det er ikke et perfekt samfunn Krohg viser for her er ytre trusler som i krigsallegorien og i titteskapsvinduene kan man se sorg og sosial ulikhet. Men gjennom kjernefamilien, den stolte arbeider, by og land, naturen og det helhetlige samfunnet viser han verdiene som *skal lede oss til det perfekte*. Og i det himmelske går man sammen inn i 'Lyset'. Krohg viser oss veien til en jordisk utopi og han viser at den himmelske utopien ligger i en sfære vi ikke kan nå i det jordiske livet.

3.3 Midlertidige steder av fred

Noe av det første som slår en når en ser Janssons fresker er trolig hvor fargerike de er og hvor harmonisk fargene klinger sammen. De kjennes livaktige og behagelige å hvile øynene på og stedene de bidrar til å skape kjennes som gode og vakre steder å oppholde seg.

I et brev til Vivica Bandler datert 16. januar 1947 skriver Tove:

⁹¹ Levitas 2003: 38.

⁹² Levitas 2003: 39.

‘Frukosten’ har helt enkelt blitt ‘Livsglädje’. Flickan i trädet lutar seg ned för at kyssa pojken som blivit yngre og blygare [enn i tidligere skisser, min anm.]. [...] ‘Festen’ har hållit på så länge nu, att deltagarna förlorat sin stelhet, kysser varann på kinden i stället för på hand och har friare gester, och dansar allraminst polka.⁹³

Jansson jobber ut fra skisser hvor de to festene blir fulle av livsglede og kjærlighet. Brevet til Vivica hvor sitatet er hentet fra undertegnes med «Jag kysser dig. Din älskade Tove». Tove er i en tilstand av lykkelig forelskelse, men i samme brev etterspør hun også informasjon om en navngitt og nær jødisk venn. Hun er bekymret for at han ikke har overlevd krigen og virker å anta han er død, men behovet for sikre opplysninger er påtrengende. Sterke følelser av positiv og negativ grad preger livet, samtidig som arbeidet i samme periode virker å preges av lykke. Men etter hvert som arbeidet skred frem ble Jansson preget av økende tristhet, uro og kjærlighetssorg. Karjalainen skriver om Janssons «virkelighet» i juli 1947, hvor forholdet til den bortreiste Bandler ebbet ut i ingenting og kjærligheten til Atos Wirtanen som Tove tidligere hadde var over. I tillegg var den økonomiske situasjonen Tove var i belastende.⁹⁴

Krigsårene i Finland utgjorde en enorm belastning, også for Tove med store utfordringer både av privat karakter og i forhold til de voldsomme samfunnsomveltningene. I juni 1941 måtte hennes nære venninne Eva Konikoff flykte fra Helsinki 25 år etter at hun sammen med lillebroren hadde vært nødt til å flykte fra Russland etter revolusjonen i 1917. At venninnen forsvant preget henne. Janssons bror Per Olov, hennes daværende kjæreste Tapio Tapiovaara, og andre venner og kunstnere var soldater ved fronten.⁹⁵ At faren Viktor så på Tyskland som en «venn og befrier» og hadde tydelige motforestillinger mot jøder gjorde belastningen langt større. Tove og faren hadde sterke og mange krangler gjennom krigsårene (og ellers i livet), og hun reflekterte over; «När pappa kom tillbaka från sitt krig var han en annan människa, kallare och hårdare».⁹⁶

Der hvor det finnes sterkt lys ligger også et mørke utenfor. I freskene er krigens fravær påfallende. Bildene inneholder ingen direkte referanser til krigsårene. Happonen analyserer Janssons bilde *Midtvinterbål* i *Trollvinter* som en fest som avbilder en heterotopi. Mummitrollet er hovedperson i det aktuelle bildet hvor motivet forestiller et nattlig midtvinterbål på en fjelltopp i Mummidalen. Lyset fra bålet og månen er veldig sterkt, men

⁹³ Westin & Svensson 2014: 295-296. Westin 2007: 223.

⁹⁴ Karjalainen 2014: 110.

⁹⁵ Westin 2007: 115. Eva Konnikoff endte til slutt opp i New York hvor hun levde resten av livet. Jansson og Konikoff hadde et nært forhold gjennom brevskrivning i mange år (se: Westin & Svensson 2014).

⁹⁶ Westin 2007: 125. “sitt krig” refererer til at faren deltok i den finske borgerkrigen i 1918 på «hvit» side.

resten av omgivelsene legges i svart mørke. Også de mystiske og ukjente «vinterskikkelsene» i Mummidalen er helt eller delvis skjult. Mummitrollet står ensom ved fjellets fot, han er kledd i badekåpe (pyntet for fest) og han holder en oljelampe i hånden. Lyset fra denne blir lite mot det veldige mørket og bålets og månens kraftige lys. Mummitrollet ser med andre ord ingenting fra den store festen, og han er heller ikke invitert. Han står på utsiden av heterotopien festen utgjør. Og som Happonen treffende beskriver er mørket utenfor lampelyset langt svartere enn det ville vært uten lampen. Dette er også et virkemiddel Jansson benytter mange ganger i sine tekster for voksne.⁹⁷

En tilsvarende effekt kan ses i Stadskällar-freskene, men denne gangen med motsatt fortegn som i *Midtvinterbål*. Jansson åpner opp festens sted som lysende og fullt av liv og betrakterens blick inviteres inn for å kunne se. Men utenfor terrassen og utenfor skogslunden er mørket desto tettere. Festens og rommets lys hindrer deltagerne i å se hva som ligger i mørket utenfor. Det finnes elementer i Janssons tekster, tanker og brevvekslinger fra krigsårene som minner om effektene hun skaper i fresken. Westin viser til hvordan Tove i brev til Eva rundt nyttår i 1943 hvordan hun har fester i atelieret sitt, eller kanskje riktigere nachspiel, hvor deltagerne kneppholder på den «artificielle glädjen» for å kunne fortsette festen. Men når man drikker kommer realitetene smygende på og hvordan man da snakker bare om krig.⁹⁸

⁹⁷ Happonen 2014: 192.

⁹⁸ Westin 2007: 117.



Fig.16, Tove Jansson, 1941, *Nachspiel (Dagen derpå)*, olje på lerret.

Noe av denne stemningen synes å skinne gjennom i maleriet *Nachspiel (Dagen derpå)* fra 1941. Som i *Fest i byen* og *Fest på landet* utgjøres stedet av et tett og avgrenset rom, her Janssons atelier og verden er stengt ute. Atelieret og bostedet er ikke lenger bare det, men også et festlokale hvor brutale krigsrealiteter tilsynelatende holdes ute og på avstand. Stedet blir en unntakstilstand hvor atferden kan endres for en tid og man kan vise andre sider av seg selv. Men selv om rommet begrenser den sosiale distansen kjennes ikke den psykologiske nærheten mellom menneskene påfallende. Det er som om de er fanget i individuelle rom, som par eller alene. Selv om freskene er fylt med lys og skjønnhet og *Nachspiel* er sjøsykt grønt ligger drag av melankoli og ensomhet over alle tre bildene. Slik blir *Nachspiel* og freskene to steder av samme format, steder som åpner for å legge vekk normaltstanden for en stakket stund.

Happonen og Karjalainen foreslår gjennom korte lesninger freskene som reaksjoner på og imot den grå etterkrigsrealiteten.⁹⁹ Jeg er ikke uenig i dette. Begge bilder fremstår absolutt som bilder hvor tanker om krig, sorg og varemangel holdes på avstand. Samtidig tror jeg man kommer tettere på freskenes egenart og historisitet når de kontekstualiseres bredere både gjennom historie, biografiske detaljer og relasjonen til andre av Janssons verker. I dette tilfellet bør det også tas til etterretning at, som Happonen skriver:

«The party is, nevertheless, *a real situation in a real place*. The place not only influences the party, but is, sometimes, a reason for it, which makes it possible to consider parties in the light of Michel Foucault's (1986) "history of space."¹⁰⁰

Altså, sett fra dette perspektivet representerer Janssons fester faktiske steder, noe som igjen åpner opp for festens selvbiografiske karakter. I etterkrigstidens Finland og dens «gråhet» vil naturlig nok fremstillingen av en slik fest, som *Fest i byen*, kunne leses som både dekadente og ekstravagant. I forhold til festbildet Happonen analyserer fra *Kometen Kommer!* (1946) påpeker hun at denne skjer *på tross av* at kometen er på full fart mot Mummidalen. Festen blir en dekadent¹⁰¹ begivenhet begrunnet med at *fordi* katastrofen venter, må man ha en fest.¹⁰² Festen i *Kometen kommer!* er nærmest direkte overførbart til maleriet *Nachspiel*, og de er også laget i samme periode.

Westin omtaler behovet for fester¹⁰³, som Jansson tilrettelegger for i sitt atelier, som; «Viljan till liv och fest mitt i dödens yra blir livets paradox». Westin beskriver hvordan Jansson og hennes venner trakk for mørkläggningsgardinene», før hun siterer Jansson; «Utom när vi druckit. Då talar vi bara om krig».¹⁰⁴ [sitatet refererer til Jansson og vennenes samtaleemner på festene, min anm.] Blendingsgardinene blir symbolet på det som stenger verden ute i krigsårene, slik *Nachspiel* fungerer som et eksempel på. I freskene er det terrassen med hagen eller skogslunden som har blendingsgardinens funksjon. Festens tidsavgrensning og dens midlertidige tilgang på det gledelige som god mat, godt drikke, latter, dans, vakre omgivelser og fine klær gjør avbrekket fysisk, og noe man kan gå inn i og ut igjen av når festen slutter. Samtidens gråhet lå og trykket på utenfor de heterotopiske rommene som en slags konstant

⁹⁹ Happonen 2014: 183. Karjalainen 2014: 113.

¹⁰⁰ Happonen 2014: 184.

¹⁰¹ Mot slutten av 1960-tallet ble da også Janssons mummiunivers kritisert som borgerlig, eskapistisk og innadvendt. Kritiker Lars Bäckström slo fast at mummifamiliens livsstil var mulig «bare i marginale grupper av verdens overklasse.» (Karjalainen 2014: 237).

¹⁰² Happonen 2014: 183.

¹⁰³ Janssons store begeistring over fester fremkommer i ulikt biografisk materiale. Se: Westin 2007. Happonen 2014. Karjalainen 2014. Westin & Svensson 2014.

¹⁰⁴ Westin 2007: 117.

nærværende faktor, og som i *Nachspiel* en konkret trussel, som når som helst kunne bryte inn gjennom ytre fysiske hendelser og krigens psykologiske nærvær i de enkelte festdeltakerne. I *Nachspiel* kan vi si at bildet representerer virkelighetens fester som Jansson beskrev, som splintres opp og «gjenerobres» av omverdenen når alkoholen sender festdeltagerne for fullt tilbake til krigens realiteter.

Janssons fester kan ha kjentes fjerne fra hverdagen og virkeligheten for mange, men i dette ligger også det konkrete *bruddet* fra omverdenen og tiden. Heller virker det riktigere å si at det er rikdommen, maten, drikken og klærne som distanserer bildene fra folk flest.

Restaurantlivet var nok heller ikke noe de fleste kjente seg igjen i. Hvis vi begrenser vår betraktning på bildene som fremvisninger av å skjerme seg mot en «grå hverdag», eller materialisering av «paradisiske idyller», så kan det være vanskelig å se de andre mulige meningene relatert til biografiske data, historiske og politiske fakta.

Faktisk, opp mot disse faktorene kan andre, eller dypere, lesninger gjøres. Antallet av unge menn som mistet livet i krigene mellom 1918 og 1945 var svært høyt. Av de som vendte tilbake fra fronten var mange skadet fysisk, psykisk eller begge deler. Faren Viktor var som Tove selv forklarte en endret mann når han kom hjem, og endringen var ikke til det bedre. Mange overlevende slet sannsynligvis med posttraumatiske stresslidelser eller andre former for psykiske belastninger. Som også Happonen poengterte er fester faktiske situasjoner i virkelige steder, og med Janssons fresker som avbildninger av «faktiske situasjoner» vil sannsynligheten være stor for at de representerte unge mennene har direkte erfaringer med krigen. Også kvinnene er absolutt berørt. Jeg mener derfor det er riktigere å si at skikkelsene i freskene forsøker å *skape idyll*. Noen steder lykkes de fullt ut, slik som hos to av de forelskede parene. Men hos paret under baldakinen i *Fest på landet* oppstår noe annet. Kvinnen har sin fulle oppmerksomhet rettet mot den unge mannen sin; hun ser på ham, smiler og legger hånden sin på skulderen hans, mens hun tilbyr det beste hun kan gi av mat og vin i kurven. Men han enser ingen ting av dette, han ser i stedet nærmest tomt fremfor seg uten å feste blikket sitt på noe. Han er fysisk tilstede i rommet, men tankene og oppmerksomheten hans virker å være langt vekk fra idyllen. I tillegg, som vist i sammenstillingen med Krohg, påpekte jeg at kvinnen med barnet i *Fest på landet* er avbildet uten noen mann, er dette et brudd med samtidens utsmykningsnorm. Sett i en krigshistorisk sammenheng kan en enslig kvinne med barn også leses som en krigsenke, men heterotopien har muliggjort å skyve sorgen og savnet unna for en tid.

Janssons fresker har sin naturlige tilknytning til de nært forutgående individuelle og kollektive traumer. Freskene gir rom for skjønnhet, avbrekk fra hverdagen og trøst. Men de kan også åpne for refleksjon og samtale om mørket som skimtes bak løvskogen og i melankolien som synes å ligge over noen av festdeltagerne.

Kapittel 4. En ny identitet

DEL 1. Rom for kjærlyghet – Heterotopier av homoseksualitet

1.1 Behovet for å høre til – Et lesbisk rom

Før jeg begynner med en nøye observasjon og en analyse av freskomaleriene som heterotopiske rom, er en forutsetning nødvendig. På et generelt grunnlag kan vi si at som del av en minoritet vil behovet for samhørighet og fellesskap innenfor sin egen minoritetsgruppe mange ganger kjennes sterkt, i tillegg til tilhørigheten man har ellers i samfunnet. Felles opplevelser og møtepunkter med likesinnede blir viktige og å gjensidig kunne bistå hverandre gjennom erfaring og opplevd likhet kjennes godt og trygt. Dette gjelder også for de som definerer seg innenfor gruppen LHBTQ. På Likestillingscenterets internettsider heter det: «Utenforskapet og manglende muligheter til å være seg selv kan for mange skeive oppleves som isolerende og ensomt. Dette øker sjansene for å utvikle psykiske vansker.¹⁰⁵»

At skeive opplever uhelse som konsekvens av en skeiv identitet, i større grad enn hva identifiserte heterofile og cis-kjønnete opplever ut fra sin heteronormative identitet opplever, er reelt. Et ofte brukt ord som disse konsekvensene kan føre til, er minoritetsstress. Risikoen for og opplevelsen av å behandles annerledes enn andre som står utenfor gruppen utgjør en belastende faktor i hverdagen. Tilhørighet til et skeivt fellesskap blir derfor ekstra viktig for mange som identifiserer seg innenfor LHBTQ.

Når vi ser tilbake i tid var det fra 1889 til 1971¹⁰⁶ å leve ut eller promotere en homofil eller lesbisk identitet kriminalisert og straffbart i Finland. Som en av få nasjoner var seksuelle handlinger mellom kvinner også spesifisert som forbudte i lovteksten¹⁰⁷. Forbudet og straffeforfølgelsene var aktivt i bruk også i den tiden hvor Jansson malte freskene, og også begynte å leve ut sin lesbiske identitet. Antu Sorainen viser til to rettsprosesser i Finland fra 1951 hvor to kvinner var tiltalt for religiøst rituelle, samkjønnede seksuelle handlinger, også med mindreårige. Begge sakene var tilknyttet et religiøst søsterhjem på den finske landsbygda og et manglende sexologisk språk og begrepsapparat preger rettsprotokollene. Aspektet med mindreårighet var i rettsprosessene faktisk mindre vektlagt enn det at de utførte handlingene var samkjønnede. Hovedvekten i straffeforfølgelsen ble begrunnet med at handlingene var

¹⁰⁵ Likestillingscenteret 2021: <https://likestillingscenteret.no/skeiv-helse-norge/> (lest 07.02.2021)

¹⁰⁶ LHBT-historie i Finland: https://no.qwe.wiki/wiki/LGBT_history_in_Finland (27.08.2020)

¹⁰⁷ Sorainen 2012: 89.

lesbiske.¹⁰⁸ Selv om forbudet mot lesbisk og homoseksuell livsstil ble opphevet i 1971, fortsatte lovteksten å inneholde et «promoteringsforbudet» som varte frem til 1984. I praksis betyr dette at å leve ut en lesbisk og homoseksuell livsstil i offentligheten var forbudt. Sagt på en annen måte; du hadde lov til å leve ut din legning i ditt eget hjem. Diagnosen som definerte homoseksualitet som en psykisk sykdom ble fjernet først i 1981.¹⁰⁹

Gjennom konkrete historiske fakta ser vi at det å være lesbisk i Janssons samtid ikke bare var å anse som kriminelle handlinger og livsstil, det var også ansett som sterkt avvikende i kraft av den psykiske sykdomsdiagnosen. For oss som er skeive vil vi kunne kjenne på at mange anser oss som avvikende, og vi kan også selv føle på egen ikke-normativitet og dette kan være både på godt og vondt og kan komme i mange ulike former.

1.2 Tove og Vivica

Å være lesbisk eller homofil er ikke nødvendigvis noe man oppdager mens man vokser opp eller er ung. For mange kan det være en oppdagelse man gjør i godt voksen alder, uten å ha hatt noen tanker om det tidligere. Når Jansson i 1946 for første gang forelsker seg hodestups i en kvinne, Vivica, virker dette å komme som en stor overraskelse også på henne selv. Men det er ingenting som tyder på at dette var problematisk for henne, snarere tvert imot. Det er Tove selv i sin egen brevkorrespondanse med Konikoff i desember 1946 dette fremkommer:

”Käraste Eva, [...] Men nu har detta hänt mig, att jag har förälskat mig besinningslöst i en kvinna. Och det förefaller mig så absolut naturligt och äkta – där finns ingenting alls av problem. Jag känner mig bare stolt och hejdlöst glad. De sista veckorna har varit som en enda dans av rik upplevelse, ömhet, intensitet – en upptäcksfärd på nya marker av oerhörd enkelhet och skönhet.”¹¹⁰

Slik vi leser det er måten Jansson gav uttrykk for følelsene sine på svært positive og glade, tatt i betraktning hvordan samfunnets politiske klima var med kriminalisering og straffeforfølgelse av lesbiske og homofile. Det virker ikke være noen fobi mot eller angst for

¹⁰⁸ Sorainen (2012).

¹⁰⁹ Å være lesbisk eller homofil opphørte å være en psykiatrisk sykdomsdiagnose i 1981. https://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Finland (30.05.2021)

¹¹⁰ Westin & Svensson 2014: 203.

egne følelser i henne. Det er i stedet en intens glede over en ny forelskelse som fremkommer og for henne fremkommer det som om det er det mest naturlige i verden. Dette passer godt overens med de sterke frihetsønskene hennes som stadig kommer til uttrykk i det biografiske materialet.¹¹¹ I dette ligger også det intense behovet for retten til å leve slik hun selv vil, enten det gjaldt livet hun og Pietilä mange år senere skulle lage seg på Klovharun, eller under hennes reiser alene til Frankrike og Italia i 1930-årene. Samtidig som forelskelsen i Vivica var intens og hun selv virket helt åpen for «å være lesbisk» gav hun i samme brev til Konikoff uttrykk for at hun nok ikke kom til å forelske seg i en kvinne igjen:

«Jag tror inte att jag helt och hållet är lesbisk, jag känner mycket klart att där inte kan bli någon annan kvinna än Vi, och att mitt förhållande till männen är oförändrat. Måhända förbättrat. Enklare, gladare, mindre spänt.»¹¹²

Hennes forhold til det lesbiske bygde på det som til da hadde vært hennes erfaringer; ulike kjærlighetsrelasjoner med menn. Samtidig er det rimelig å kunne anta at hun ved å stå åpent frem med et lesbisk forhold ville være å løpe en stor risiko for straffeforfølgelse. At hun i tillegg var en profilert og godt kjent kunstner vil sannsynligvis ha kunne gjort det hele ekstra vanskelig. Karjalainen forteller at Jansson ble «dypt sjokkert»¹¹³ da hun oppdaget at hennes legning etter hvert var blitt et vanlig sladder-tema på byen, og hun fikk anonyme og truende brev, ble utsatt for hat, spionering og muligens telefonavlytting. Hun opplevde fordommer i kunstretser og skepsis fra nære venner som for eksempel Konikoff. For foreldrene Janssons lesbiske legning et ikke-tema, og moren Ham hadde alltid store vansker med å forsone seg med Janssons livslange kjærlighet Pietilä. Situasjonen for Tove og moren Signe, forteller Karjalainen videre, var morens vansker med å forsone seg med datterens valg så store at de faktisk aldri klarte å snakke sammen om den saken at Tove var lesbisk. Samtidig antok Tove at morens tilbakeholdenhet med temaet også var en form for fintfølelse.¹¹⁴ Til nære venner snakket Jansson om «den janssonske tystnad». Mangelen på kommunikasjon fra foreldrenes side var tydelig og som hun uttrykte det ved anledninger kunne ikke faren «ta ordet homoseksuell i sin munn»¹¹⁵.

¹¹¹ Westin 2007; Westin & Svensson 2014; Karjalainen 2014.

¹¹² Westin & Svensson 2014: s. 204.

¹¹³ Karjalainen 2014: 180.

¹¹⁴ Karjalainen 2014: 180-181.

¹¹⁵ YLE Arenan Audio (2017): <https://arenan.yle.fi/audio/1-4064424> (22.09.2020). Karjalainen 2014: 181.

Det er med andre ord mye som tyder på at den delen av relasjonen til foreldrene som handlet om det at hun var lesbisk, forble et vanskelig tema, men at relasjonene sett bort fra dette ble opprettholdt på en tilfredsstillende god måte.

Jansson tilhørte den svenskspråklige minoriteten i Helsinki og som lesbisk snevret kretsen seg ytterligere inn, samtidig som den vokste med nye bekjente og venner i det lesbiske miljøet.¹¹⁶ Westin henviser Westin & Svensson¹¹⁷, i dette tilfellet et brev til Konikoff datert 28. februar 1952, hvor Jansson skriver om hvor få lesbiske det er i Helsinki¹¹⁸.

«Här är det inte så lätt. Man stöter på gamla mymlor, vänner och fiender överallt. Det är så otroligt smått – och i synnerhet de finländska intellektuella och konstnärerna snubblar över varann i ett kör. Och trasslar inn sig ohjälpligt i varandra. Vi är få! Och något annat som är fåtalligt är de lesbiska. Spökena, som vi kallar dem – och som jag kommer att kalla dem i breven hädanefter. [...] Jag föreställer mig att världen är full av kvinnor vilkas män inte tillfredsställer deras behov av ömhet, erotik, förståelse o.s.v. En massa saker som et spöke kan ge – [...]»¹¹⁹

Gjennom brevet til Eva ser vi både frustrasjonen i forhold til det lesbiske miljøets begrensninger i Helsinki, men kanskje enda mer interessant her er hvordan begrensningen hun opplever får følger som leder til antagelser og ønskedrømmer. I tankene sine, som kanskje er en blanding av begge de nevnte følgene, ser hun for seg en verden fylt av kvinner som først og fremst kan oppfylt sine emosjonelle og seksuelle behov gjennom hverandre. Siden freskenes tilblivelse og Janssons første kvinnelige forelskelse hadde trolig hennes identitet som lesbisk modnet. Hun skriver jo også i samme brev at: «Jag har inte beslutat, men jag är övertygad om att det för mig mest äkta och lyckligaste är att gå över på spöksidan.»¹²⁰ I Janssons egen tekst kan vi her lese, om ikke eksplisitt uttalt, det som antyder en form for drøm om en «lesbisk verden» som normaliserer den samkjønnede seksualiteten. Og samtidig viser hun frem «umuligheten» i denne tanken, gjennom å understreke hvor begrenset det lesbiske miljøet i Helsinki var. Og at det rettslige systemet og lovverket, og det politiske og sosiale

¹¹⁶ Westin 2007: 268-272.

¹¹⁷ Westin & Svensson 2014: 243.

¹¹⁸ Jansson bruker i brevet *slangbetegnelsene spökar* (lesber) og *gamla mymlor* (gamle/tidligere sexpartnere), vanlige begrep i tidens lesbiske miljø i Helsinki.

¹¹⁹ Westin & Svensson 2014: 243.

¹²⁰ Westin & Svensson 2014: 244.

klimaet var fiendtlig mot de lesbiske er tydelig vist både gjennom rettsdokumenter, og gjennom sosiale konsekvenser, sladder og hets som blant annet Jansson selv ble utsatt for.

Jeg mener at ut fra disse, faktisk rent biografiske opplysningene, kan vi se konturene av min hypotese om at vi kan lese freskene som heterotopiske steder for lesbisk kjærlighet og også kvinners frihet. Når Jansson skapte sine verk, slik som vi kan lese i Janssons egne brev, lå hennes kunstneriske skaperkraft i en stor grad fundert i hennes kjærlighet til Vivica. Siden hun ikke identifiserte seg selv som lesbisk i tiden hun malte freskene, forblir de hemmelige heterotopiske hager. Når Jansson så etter hvert blir en del av det lesbiske miljøet i Helsinki kan freskene ha fått en ny betydning i det samme miljøet; som en representasjon av lesbisk kjærlighet fremvist i et offentlig rom. Derfor er det ekstra gledelig når filmen *Tove* (2020, Zaida Bergroth) legger stor vekt på Janssons første lesbiske kjærlighet, og etter hvert hennes sterke tilknytning til det lesbiske miljøet i Helsinki og i Paris. Filmen gir også fine fremstillinger av hvordan de lesbiske kunne gi hverandre diskret, men verdifull hjelp til å muliggjøre å leve ut sin lesbiske identitet. Den gir også en vakker og emosjonell scene hvor Jansson fullt ut omfavner sin egen identitet som lesbisk.

Janssons glede over og personlige trygghet i det å være lesbisk, slik vi kan lese i brevene hennes, virker å følge henne gjennom resten av livet. Faktisk virker det riktig å si at sett ut fra det å være åpent lesbisk framstår Jansson, og også Pietilä, som noe av to foregangspersoner, og denne åpenheten virker å ha skapt en allmenn følelse av normalitet, slik som vi kan lese det hos Karjalainen:

«Hun snakket ikke om den [sin legning, min anm.] i offentligheten, men hun la heller ikke skjul på saken. Forholdet til Tuulikki Pietilä var noe alle visste om. Sammen deltok de på offisielle og offentlige arrangementer, for eksempel presidentens fest på selvstendighetsdagen, der de trolig var det første lesbiske paret som kom på festen offisielt som et par. Deres forhold var så åpent og selvsagt at det ikke hadde nyhetsverdi.»¹²¹

Når noen, slik som Jansson, blir en «nasjonalskatt» er det fort å glemme at fortiden kan være vanskelig og belastende. Kanskje er det derfor ekstra viktig at også denne delen av historien

¹²¹ Karjalainen 2014: 275.

belyses. Som minoritet er man sårbar og som profilert kunstner kan Jansson ha merket omverdens fordømmelse og sladder ekstra sterkt.

1.3 Janssons tematisering av det lesbiske i egne arbeider

Som kunsthistoriker kan det å knytte seksuell legning til et kunstnerskap kritiseres. Er det for kunstnerskapet mer relevant å tilhøre en skeiv minoritet enn den heterofile majoriteten?

Jeg mener det finnes mange viktige aspekter som kan synliggjøre behovet for nettopp en «skeiv tilnærming» i både utøvende kunst og kunsthistorie. Som del av en seksuell minoritet ses verden og samfunnet ofte fra et ståsted som er annerledes enn stedet den heterofile majoriteten er plassert. Mange skeive møter ulike fordommer basert på blant annet legning, kjønnsidentitet og heteronormativitet. I flere land er homoseksuelle handlinger og livsstil usynliggjort, kriminalisert og straffbart. Mange unge med en skeiv identitet har vokst opp eller vokser opp uten skeive rollemodeller, og følelsen av annerledeshet og ensomhet kan være sterk. Internett og digital globalisering kan gi støtte og samhold i steder hvor dette tidligere ikke var mulig, for det sosiale og det psykologiske rommet komprimeres, ofte med positive ringvirkninger for skeive og andre minoriteter. Trans-personers eller personer med flytende kjønnsidentitet sine rettigheter er stadig oppe til synlig debatt, også i skeive miljøer og blant feminister. Som transperson er sannsynligheten for å møte hets og fordommer ofte en stor belastning.

Laura Cottingham beskriver behovet for en skeivteoretisk kunsthistorie slik:

«Let me say that for many of us it matters a great deal – and it is obviously of significant importance to governments past and present that have enacted, and continue to enact, laws and other prohibitions against us».¹²²

I den grad Janssons seksuelle legning tematiseres som analytiske verktøy for hennes verker, kan det se ut til at dette i klart størst grad er blitt utført i relasjon til hennes arbeider som forfatter. Men denne forskningen er belysende og absolutt relevant også i relasjon til Janssons fresker. Et annet viktig aspekt som kan være lett å «glemme» er Jansson som illustratør for egne bøker, og da antagelig særlig relevant sett i forhold til skikkelsene hun skaper i Mummidalen. Dette skal jeg komme tilbake til senere i teksten.

¹²² Cottingham 1996: 74.

Men det finnes også spennende eksempler på bilder av mer privat karakter i Janssons billedkunst, slik som i et av hennes aller siste malerier *Grafikeren* fra 1975.



Fig. 17, Tove Jansson, 1975, *Grafikeren*, olje på lerret.

Bildet er utført i et figurativt-abstrahert formspråk med en kraftfull og variert palett. Maleriet forestiller en dypt konsentrert Pietilä i arbeid. Pietilä virker tilsynelatende ikke å være klar over at hun er under observasjon og hun fremstilles i et «profesjonelt, og samtidig skjult og øyeblikk» i dyp konsentrasjon. Jansson viser oss sin partner fra sin egen synsvinkel i deres eget lukkede og personlige rom. Dette er ikke et oppstilt bilde og et klassisk portrett, her er partneren og grafikeren i arbeid og tøflene er på. Bildet skaper en intim forbindelse mellom kunstneren, den portretterte og betrakteren. Gjennom kunstnerens synsvinkel kan vi «fritt» betrakte den portretterte uten dennes granskende blikk på oss. Bildet har ingen «lesbisk» karakter i seg selv, men å male sin partner i et privat øyeblikk viser nærhet og intimitet på en måte som viser at en kjærlighetsrelasjon mellom to mennesker er mer enn seksualitet. Lesbisk seksualitet kjennes «hverdagsliggjort» i en tid hvor det fortsatt var ansett som «unormalt». Og som Karjalainen påpekte var det jo nettopp gjennom at deres forhold var «så åpent og selvsagt at det ikke hadde nyhetsverdi.» Kanskje er et slikt bilde som *Grafikeren* et like intimt, privat og virkningsfullt bilde som en akt?¹²³

Når portretterer Tuuliiki i deres eget private rom gjør hun på mange måter noe tilsvarende som hun gjør i portretteringen av Vivica. Og som betrakter og maler tar hun kontrollen over

¹²³ Westin 2007: 270. Jansson malte også flere bilder av sin partner *Britt-Sofie Foch* tidlig på 1950-tallet.

betrakterens blick på samme måte. Pietilä maler hun slik hun ser henne i et «ubevoktet» øyeblikk, og hun utfordrer betrakterne til å se det samme som henne.¹²⁴ Jansson viser i boken skyggespillet både i tekst og illustrasjon. Filifjonka er kun synlig indirekte i bildet gjennom skyggespillet sitt, mens gjestene står fengslet av spillet med ryggen mot oss. Lampen vi vet Filifjonka benytter som baklys for kartongutklippet gjør den usynlige Filifjonka selv til bildets forsvinningspunkt. Den engstelige Filifjonka behøver hverken å flykte eller gjemme seg lenger. Filifjonka tar kontroll over de andres blick etter sin egen livsendrende opplevelse under vindusvasken. Hennes syn har endret seg og hun har også fått kraft til å tvinge de andres blick.¹²⁵ Jansson tar tilsvarende kontroll i *Fest i byen*, og viser Bandler slik hun vil betrakteren skal se henne, og slik hun ser henne selv¹²⁶. Jansson viser seg selv diskret frem i bildet, tilsynelatende ikke koblet til motivets sentrum. Likevel er hun direkte og indirekte deltagende og styrende, og som Filifjonka tar hun kontroll over betrakterens blick.

Samfunnets syn på homoseksualitet, og Janssons egne belastende opplevelser gjør fremstillingen av Bandler som midtpunkt i *Fest i byen* modig og sterkt. Også Karjalainen fremhever Janssons mot når hun maler sin «hemmeligholdte og lovstridige kjærlighet som verkets sentrale person sånn at enhver i nærmiljøet og blant kunstnerne kjente henne igjen»¹²⁷. Sett i et nåtidsperspektiv vil kanskje færre se koblingen siden Bandler danser med en mann og Jansson ser i en helt annen retning. Dette er en av grunnene til å påpeke dette forholdet i motivet som lett vil glemmes og usynliggjøres uten en historisk kontekstualitet. I Janssons arkiver ble det funnet dikt hun har skrevet dedikert til den elskede Vivica, og gjengitt blant annet i brev til venninnen Eva Konikoff¹²⁸:

«Vem är det som dansar med leende mun/ och rosor av gull på sin fot?/ Min älskade dansar med leende mun – /det är mig hon småler emot./ Hennes klänning er målad ljus och fin/ som den lyckliga tiden var./ Men runt däromkring är det mörk karmin/ och den svartaste färg jag har./ Så lyser morgon med större glans/ när den ur natten har gått/ Och jag är tacksam att natten fanns,/att jag dem båda har fått.»¹²⁹

¹²⁴ Happonen 2014: 195-196.

¹²⁵ Happonen 2014: 195-196.

¹²⁶ Westin 2007: 226.

¹²⁷ Karjalainen 2014: 114.

¹²⁸ Westin 2007: 226.

¹²⁹ Westin 2007: 226.

Hva Jansson gir uttrykk for tyder på at kjærlighetsforholdet til Bandler og dets avslutning har vært direkte påvirkende på fargevalget i freskene. Mørket er plassert på utsiden av og bak festenes roms strålende lys. Eller er det mørket som kommer sigende på? Diktene får frem hvor personlig arbeidet var for henne og gjennom teksten beskriver hun selv i hvilken grad hun relaterer fargene til kjærligheten til Bandler. Sett ut fra et formalt og koloristisk perspektiv kan det i større grad virke som om Jansson gir et «poetisk oversettelse» av verkenes fargeuttrykk.

Fest på landet fremstår også betydningsfullt for Jansson selv når hun skriver til Bandler: «[...] De är båda två du – och det är inte alls sagt att det bästa du gett mig finns i den första.¹³⁰» Bildene virker ikke å bare vakre og festlige utsmykninger til en restaurant, de er også kjærlighetserklæringer fra en kvinne til en annen, som også kan sies å kunne skjule en påfølgende kjærlighetssorg, melankoli og et uttrykk for en ny erkjennelse av identitet. Begge freskene viser rom der ikke bare behovet for frihet og individualitet oppfylles, men også steder hvor disse faktorene kan utvikles og tas med ut igjen fra disse stedene.

Denne friheten og individualiteten som synes å fremkomme i Janssons fresker og dukker senere opp igjen i ulike arbeider, men jeg ønsker å vektlegge en karakter som jeg mener fungerer som en relevant skikkelse for å belyse det jeg mener det er riktig å anse som skeiv tematisering, og også det å skape verk som går an å leses som kjærlighetserklæringer¹³¹ til sin partner. Jansson gjør som mange kunstnere før og etter henne, hun benytter sine partnere som inspirasjon til å skape nye skikkelser i tekst og bilde. Men det er når disse tematiseringene viser samkjønnede relasjoner, eller som med Too-Tikki kjønnet performativitet som avviker fra heteronormen, at man reagerer på en annen måte. Det er i boka *Trollvinter* (1957) vi først blir kjent med Too-Tikki i den nedsnødde Mummidalen. Too-Tikki er en kvinneskikkelse, stereotyp «maskulin», og direkte inspirert¹³² av Janssons kjæreste og partner Pietilä. Gjennom Judith Butler vil man kunne si at Too-Tikki er performativt interessant fordi hun både i visuell fremtoning og væremåte siterer kjønnet sitt¹³³ på en annen måte enn hva som tradisjonelt (og definitivt i bokens samtid) er heteronormativt forventet av en kvinneskikkelse. Too-Tikki inkorporerer ikke, og jeg siterer Butler: «[...] de bestemte idealer for feminitet og

¹³⁰ Westin 2007: 225.

¹³¹ Karjalainen 2014: 208.

¹³² Westin & Svensson 2014: 331. Karjalainen 2014: 208-212.

¹³³ Butler 2010: 41.

maskulinitet – som nesten alltid er relatert til idealiseringen av det heteroseksuelle bånd»¹³⁴. Too-Tikki har frigjort seg fra performativitetsbegrepets «påtvungede sitering av en norm»¹³⁵. Dette knyttes nødvendigvis til en skeiv tematikk. Jansson «avslører» etter hvert for oss at *Too-Tikki* er en «hun», som igjen understreker for oss *Too-Tikkis* løsrivelse. Jansson tar i bruk en kjønnet tvetydig feminin-maskulin «hun» og viser et alternativ til det normative. I fremstillingen av rollefigurer «man ønsker å være» medvirker dette til å vise behovet av skeive rom og representasjoner i kunst og litteratur. At Jansson tar disse grepene i bruk kan fortelle oss noe om hennes behov for dette, og også en mulighet for unge lesere til å finne alternative skikkelser å identifisere seg med og øke aksepten for at noen kan være «annerledes». Dette utgjør bare enda et eksempel hvor Jansson benytter personlige og private relasjoner i verkene sine, og som på den måten potensielt kan bidra til å skape større rom for skeive identiteter.

1.4 Utopier og heterotopiers flytende overganger i kunsten - Tom of Finlands muskelmenn

Samtidig med Jansson var en annen finsk kunstner og tegner som var *ekstremt eksplisitt* i sin kunst, og samtidig skjult og ukjent bak pseudonymet Tom of Finland. Touko Laaksonen, født seks år etter Jansson, fra Turku var opprinnelig tegner ansatt i et reklamestudio. Men privat utviklet han sitt eget illustrerte homoerotiske univers. Laaksonen fikk etter hvert tilslag på å få trykket tegningene sine i amerikanske pornoblader laget for *msm* (menn som har sex med menn). I denne subkulturen ble tegningene hans sensasjonelle. Han ble etter hvert også en kjent og populær mann (som seg selv) i mange homofile miljøer.

Det er et hav mellom pornografiske tegninger, og fresker i Helsinki rådhus, men likevel mener jeg det finnes en relevant kobling mellom to av Finlands aller mest kjente kunstnere. Tom of Finlands bilder fungerer som et eksempel hvor de flytende overgangene mellom utopi og heterotopi i billedkunsten synliggjøres. På samme måte som Janssons fresker kan leses som midlertidige steder av individuell frihet kan Tom of Finlands bilder leses på en tilsvarende måte.

Bildet jeg vil vise er det første i billedserien *Kake vol. 20*¹³⁶ som bør leses i kronologisk rekkefølge som en tegneserie. Bildet er en svart-hvit pennetegning på papir og er utført i et naturalistisk imiterende formspråk. Serien viser en stadig økende gruppe av menn som har sex

¹³⁴ Butler 2010: 41.

¹³⁵ Butler 2010: 41.

¹³⁶ Hanson 2016.

i en park. I bildet ses en bredskuldret og muskuløs mann gående mot porten til en steinmur som omgir en løvskog, en park. Han er kledd i ettersittende lær-ridebukse og lærjakke, og på hodet har han en uniformslue i lær. Han retter på lua og gjør seg klar til å gå inn. På et stort skilt over porten står innskriften *Pleasure Park*, og på et lite skilt ved siden av står det *Men Only*. Ut fra mannens seksuelt utfordrende og fetisjistiske uttrykk, skiltene innskrift og den tette løvskogen forstår vi at parken er et sted hvor menn går for å ha sex med hverandre, et såkalt *cruising-sted*. Seriens siste bilde viser den samme mannen, men nå er han smilende og halvveis naken på vei ut av parken, mens han tørker svetten og det drypper fra penis.

Jeg har valgt ut det første bildet i serien, fordi det tematiserer sidestedet. *Kake*¹³⁷ som Tom of Finland navnga karakteren sin, er på vei inn i parken som eksisterer som et faktisk sted. Spatials har parken en euklidisk, en sosial og en psykologisk dimensjon. Det geografiske rommet avgrenses muren som beskytter rommet mot det utenforliggende samfunnet. Parken begrenser det sosiale rommet og sannsynligheten for direkte fysiske møter og kontakt øker. Parkens skilting og mennenes bekledding og alminnelige bruk av stedet bygger opp under psykiske forventninger og ønsker om å treffe på potensielle sex-partnere.

¹³⁷ *Kake* er en gjennomgangsfigur i mange av Tom of Finlands arbeider. *Kake* blir fremstilt som en omreisende lærkledd karakter som sprer seksuell glede og utfoldelse mellom menn der han kommer.



Fig. 18. Tom of Finland/ Touko Laaksonen, 1977, *Uten tittel* Panel 1 av serien *Kake vol. 20.* [Penn og blekk på papir] 33,02*29,9cm,

Kake kan fritt bevege seg inn siden han er homofil og har som mål å ha sex. Lærklærne og hans ekstreme og stereotype maskulinitet gjør ham «ekstra velkommen». Ut fra Butler¹³⁸ kan vi si han siterer kjønnet sitt «korrekt» utseendemessig sett fra en heteronormativ standard, samtidig som han fraviker normen skarpt ved å tilhøre msm. Kakes klær minner oss på en annen subkultur, motorsykkelmiljøer, som mange vil forbinde med noe litt farlig, maskulint, tøft og styrt av egne normer. Tom of Finland tar hypermaskuline og heterofile attributter og gjør dem homoseksuelle, han *skeiver* den ultramacho mannen. Ut fra de heteronormativt kjønnede forventningene og stereotypiene utgjør Kake en tilsvarende skikkelse som Too-Tikki, men med motsatt fortegn. Kake oppfyller maskuline forventninger utseendemessig,

¹³⁸ Butler 2010: 41.

men bryter med normen som msm og ved at han selv blir seksuelt penetrert. Too-Tikki bryter med en heteronormativ forventning gjennom skikkelsen sin, men også i små, fordomsbaserte faktorer som at hun er mer nevenyttig og teknisk dyktig enn for eksempel den mer klønete Mummipappa. Både Too-Tikki og Kake er typisk skeive.

Likevel er det parken som er det sentrale i eksempelet Tom of Finlands bilde utgjør. Denne danner et sted på siden av samfunnet; den er interstitiell fordi den utgjør et fysisk rom plassert i den virkelige verden som den er avskjermet fra. Når Kake går inn i parken tar han steget ut av samfunnet og inn i heterotopien. Parken er et hull i tiden hvor han kan leve ut en identitet han sett ut fra samtidens standard og krav må holde skjult. I Pleasure Park kan mennene utføre seksuelle handlinger som ikke er lovlige å promotere. Parken er et eksisterende sted tatt i besittelse av mennesker som avviker fra samfunnets normer og hvor de kan handle ut fra sin vilje. Parken skjuler den forbudte «promoteringen» og blir slik et fristed. I et slikt rom, cruising-stedet, er det uinteressant om man er direktør eller renovasjonsarbeider for dette er aspekter ved en selv som legges igjen ute i det man trer inn i rommet. I Pleasure Park er det som betyr noe et ønske om seksuelt samkvem med en anonym annen som man finner attraktiv der og da. I billedserien ser man at mennene er kledd i ulike «typisk maskuline» antrekk som cowboy, arbeidsklær og uniformer. Det klærne representerer bør heller ses på som maskuline roller og typer; klærne blir en del av måten å utvikle sitt begjær og sine fantasier på. Klærne hjelper Toms menn til å vise og kjenne seg som de skikkelsene de begjærer å være.

Disse behovsprøvde rommene finnes i virkeligheten. Tom of Finland presenterer cruising-stedet på en måte som kjennes tiltrekkende og trygt: det sosiale rommet forminskes helt gjennom fysisk nærhet og intimsone går i oppløsning. Mennenes psykologiske rom får oppfylt sine ønskedrømmer og forventninger. Her kan mennene bryte både sosiale, lovmessige og «moralske» regler sammen. De vet disse reglene finnes i samfunnet utenfor, men stedet muliggjør for dem å være på en annen måte. Tilsvarende som i de hellige persiske hagene Foucault beskriver blir Pleasure Park et sted hvor mennene har vesentlig større romslighet enn verden utenfor. På tilsvarende måte kan man i Janssons fest-bilder lese både rom for frihet og lesbisk identitet, som steder hvor man kan ta kontrollen over de andres blikk eller som steder hvor den pågående krigen stenges ute og slik får en midlertidig stopp. Sett ut fra disse faktorene mener jeg at både Jansson og Tom of Finland promoterte en lesbisk og

homofil kjærlighet i perioder hvor promoteringsforbudet var aktivt og det å være lesbisk eller homofil fortsatt var definert som en psykiatrisk sykdom¹³⁹.

I forhold til stedenes funksjon ses en forskjell i rommene Jansson og Tom of Finland presenterer. Janssons steder kan leses som steder av annethet i kraft av menneskene som oppholder seg i dem. Skogslunden i *Fest på landet* er kun et euklidisk rom. Med terrassen kan vi ikke si det samme, den er allerede formgitt av og har en spesiell sosial betydning. Hvis vi så ser på *Pleasure Park* uten hvordan mennene har den som bruksområde og deres handlinger der, blir parken verdiløs som den heterotopien cruising-stedet skaper. Den vil bli som terrassen. Uten cruising-funksjonen er ikke parken under press fra samfunnsmakten utenfra og det er heller ikke et sted som er erobret av en minoritetsgruppe og deres behov, på samme måte som terrassen Jansson benytter som kulisse kan bli et selskapslokale for helt andre grupper. Uten Toms menn forvandles *Pleasure Park* om til det helt nøytrale *Park*.

Men jeg mener at *Pleasure Park* også kan representere en *utopi*. Bildene viser en seksuell ønskedrøm eller mulighet, et tilrettelagt og avgrenset sted hvor seksuelle handlinger mellom menn er i fri flyt og alle som deltar i det kan kjenne seg attraktive, sett og trygge i samspillet med hverandre. Stedet muliggjøres av mennene selv og deres handlinger. De har sammen dannet et konkret sted hvor handlingene kan utføres i trygg forvisning om at deres handlinger er lovlige. Tom of Finland gjengir et slags idealisert cruising-sted med utgangspunkt i steder som finnes i virkeligheten. Han omskaper rommet og gjør det idealisert og åpent og bemanner det med Instagram-vennlige kropper og plus-size kjønnsorganer. Et annet aspekt av det utopiske i Tom of Finlands motiver påpeker Camille Paglia: «Tom's typical scenarios of hunt and capture have atavistic analogies in ancient and tribal ritual [...]. But in Tom's utopia, every wound is magically healed, and no scars remain».¹⁴⁰ Seksuelle handlinger som av mange kan virke ekstreme vises frem som noe ønsket og begjæret av deltagerne og gjengir en positivt vinklet seksualitet innenfor eksempelvis noen fetisj-miljøer. Bildene kan fungere som *transformative* utopier. Og ser man på Tom of Finlands bilder samlet vokser det frem et omsnudd eller optimalisert homoseksuelt univers hvor en homoseksuell identitet er grenseløst positiv og livsbejaende. Toms menn kopulerer i et seksuelt grenseland hvor grensene mellom rett og galt tåkelegges for alle unntatt deltagerne.

¹³⁹ Å være lesbisk eller homofil opphørte å være en psykiatrisk sykdomsdiagnose i 1981.

https://en.wikipedia.org/wiki/LGBT_rights_in_Finland (30.05.2021)

¹⁴⁰ Paglia 2016: 83.

Høsten 2014 presenterte det finske postvesenet, *Itella Posti Oy*, en kolleksjon med frimerker som viste Tom of Finland-motiver. Motivene har gått en lang vei fra en gang å ha vært de hemmeligholdte seksuelle fantasiene til en forbudt pornograf som til slutt ble en populær og ikonisk nasjonal stolthet og kunstner¹⁴¹. Brorparten av Laaksonens bilder er i dag i eie av *Tom of Finland Foundation*¹⁴², stiftet i 1996, med base i Los Angeles.

Del 2. Jansson bilder av annethet

Kan Janssons bilder av fester vise oss noe mer enn bare det lykkelige øyeblikk hvor det er overflod av glede, vakre klær, rekreasjon, solskinn og dans? Og hvis dette er tilfellet, hvordan kan de mer subtile temaene belyses?

2.1 Et ønsket motiv

Foucault påpeker at heterotopiene kan utfolde seg og fungere ulikt gjennom historie, samfunn og kultur, kommenterer Happonen. Denne virkningen på heterotopiene mener hun å se at Jansson har en sterk interesse for. Slik jeg forstår Happonen er mummidalsfestene ikke bare heterotopier i seg selv, for de utgjør også særegne heterotopier ut fra den enkelte bokens 'normaltilstand'.¹⁴³ Janssons fresker har den samme dobbeltheten ved seg. En fest kan absolutt være en heterotopi i seg selv. Freskenes skikkelser er samlet i et avgrenset rom og referanser til utenomverdenen er ikke representert. Det er heller ikke samfunnsrollene skikkelsene ellers innehar, for i freskene er de kun festdeltagere og deres historier er ikke synlige. Rommenes fysiske avgrensning gjør de sosiale rommene tettpakkede, noe som igjen forsterker potensialet til en psykologisk nærhet. De deler en felles opplevelse av fysisk velvære i stedet de er samlet. Men dette representerer kun *festen* i seg selv.

Rommene Jansson presenterer i 1947 er svært ulike den grå og triste hverdagen i den tidlige etterkrigstiden. Som i Happonens analyse av festbildene fra Mummidalen utgjør freskenes fester også en rift i tiden lest ut fra samtidens faktiske situasjon, slik mummidalsfestene utgjør

¹⁴¹ Sonck 2017: <https://www.hbl.fi/artikel/moomin-of-finland-roar-inte-rattighetsinnehavaren/> (08.03.2021): I 2017 presenterte det finske magasinet *Image* en utgave med tre alternative cover, illustrert av kunstneren Sami Saramäki, i forbindelse med en artikkel som omhandlet kunstneren *Tom of Finland*. Illustrasjonene viser halvnakne, muskuløse mummitroll i lærantrekk, og figurene er en symbiose av Janssons troll med enda flere menneskelige trekk i et formspråk som i svært stor grad imiterer *Tom of Finland*.

¹⁴² *Tom of Finland Foundation*: <https://www.tomoffinland.org/> (19.05.2021)

¹⁴³ Happonen 2014: 185-186.

et sidested ut fra bokens beskrevne 'standard'. Slik speiler freskene Mummidalens festbilder slik Happonen analyserer dem.

Tove selv beskriver freskene som «sosietetsbjudning» og «Livsglädje»¹⁴⁴, mens Karjalainen kaller dem en «paradisaktig gjeteridyll» [*Fest på landet*] og *Fest i byen* et «kulturpåvirket paradys» hvor menneskene danser i overflod og vakre klær. Overalt ses «fullkommen lykke».¹⁴⁵ Karjalainen viser også [samme sted] til Janssons egen beskrivelse. Å omtale stedene som paradiser speiler tanken om utopier og deres uopnåelige og fullkomne lykke. Janssons mennesker har nådd disse stedene, og de skal i så henseende vise et tilsvarende rom som Krohgs utopiske sosialistiske/ sosialdemokratiske samfunn. En eventuell forskjell vil ligge i at Jansson viser kun det oppnådde stedet, mens Krohg forklarer oss veien dit i tillegg til å skildre det. Spatialitet er for utopiene kun mulig på et idénivå. Også om utopien beskriver en idealisert versjon av et faktisk eksisterende rom vil utopien fremdeles være ikke-eksisterende.

Jeg vil si meg delvis enig med Karjalainen og Jansson selv; bildene kan minne om fullkomne idyller sett ut fra stedet, omgivelsene og menneskenes handlinger. Men jeg vil påpeke flere faktorer som taler imot 'paradis-lesnigen'. Og disse faktorene kommer i tillegg til min argumentasjon for at stedene utgjør faktiske steder av midlertidighet, slik Tom of Finlands *Pleasure Park*. I Tom of Finlands billedserie er mennene fullkomment lykkelige i øyeblikket, men parken påviser det faktiske stedet, og det at *Kake* går inn i og ut av parken viser rommets midlertidige bruksområde. Parken fremstår fastlagt og er i bruk også når *Kake* ikke er tilstede. Hos Jansson er *stedet* en flytende enhet hvor dets heterotopiske eller midlertidig utopiske funksjon forsvinner når menneskene forlater det. Særlig byfesten vil etter festen være et sted med tomme glass, brukte servietter og rester av frukt. Et minne om et 'potensielt paradys som har vært.'

I bildene ligger også noe av en melankoli, en antydning til noe 'annet'. Jansson selv kommenterer også dette når hun viser til mørket som ligger utenfor hagene. I byfesten synes flesteparten av skikkelsene å 'være i seg selv'. Få av blikkene møtes og selv om det sosiale rommet er sammenpakket og nærmest oppløst hos parene som danser, synes mange av skikkelsene å være alene. Det er hos det unge paret hvor han legger sjalet over skuldrene hennes man ser en fullstendig nærhet mellom to mennesker. Blikkene møtes, og i handlingene deres ligger nærhet og ømhet for hverandre. Det tilsvarende delmotivet ses i landfesten med

¹⁴⁴ Westin 2007: 223.

¹⁴⁵ Karjalainen 2014: 112-113.

mannen som kneler ned foran kvinnen som sitter på grenen. Også der er nærheten fullkommen.

2.2 Tofslan og Vifslan og gufset fra Hufsa

Gjennom en litterær analyse av boken *Trollmannens hatt* (1960) vektlegger Westin kjærlighetsrelasjonen mellom Tove og Vivica, og hun argumenterer overbevisende for den nære og sterke forbindelsen mellom Tove og Vivica og freskene, og de to karakterene Tofslan og Vifslan. Bok og fresker ble til i samme periode og begge viser de Janssons sterke kjærlighet til Bandler, og de to karakterene er representanter for *Tove (Tofslan)* og *Vivica (Vifslan)*.¹⁴⁶

Tofslan og Vifslan kommer til Mummidalen slepende på en stor koffert. De to små og redde skikkelsene er symbiotisk nære hverandre og kommuniserer sammen på et språk som ingen andre i Mummidalen forstår. Innholdet i kofferten holder de hemmelig, men at det er enormt verdifullt for dem er åpenbart. Verdifullt er innholdet også for den iskalde og nifse *Mårran* (Hufsa) som forfølger dem. *Mårran* ankommer Mummidalen for å gjøre krav på koffertens innhold og det settes opp en rettssak for å avgjøre tvisten. Tofslan og Vifslan går seirende ut og beholder kofferten og dens innhold. *Mårran* blir derimot eieren av Trollmannen sin magiske hatt, som etter å ha blitt mistet av ham er blitt funnet og har skapt mye oppstyr og spenning i dalen gjennom hele sommeren. At *Mårran* forlater dalen, og at Mummimammas forsvunne veske blir funnet (Tofslan og Vifslan har tatt den og brukt den til seng) gjør at mummifamilien arrangerer en kjempefest¹⁴⁷ hvor alle i hele dalen er velkomne, og hvor Tofslan og Vifslan er hedersgjester. Innholdet i de to små skapningenes koffert er *Kongerubinen*, en vidunderlig og praktfull rubin med kraft til å lyse opp Månen. Trollmannen begjærer rubinen av hele sitt hjerte og ser rubinens lyskraft fra Mummidalen, der han sitter på Månen i det Tofslan og Vifslan viser fram koffertens innhold til dalens innbyggere. Han kaster seg på sin kullsvarte panter og de ankommer dalen i lysets hastighet. Siden Tofslan og Vifslan nekter å gi fra seg rubinen til Trollmannen, må han resignert innse at den ikke blir hans. For rubinen vil miste sin kraft om den urettmessig tas fra eieren eller ikke gis som gave. Men Trollmannen er i godt humør og når han først er kommet på festen oppfyller han alle dalens innbyggers høyeste ønsker. Tofslan og Vifslan gir sitt ønske til Trollmannen slik at

¹⁴⁶ Westin 2007. Westin & Svensson 2014. Karjalainen 2014.

¹⁴⁷ Happonen analyserer illustrasjonen av akkurat denne festen som en heterotopi i sin artikkel fra 2014.

han kan trylle frem en like praktfull rubin, *Dronningrubinen*, til seg selv som det Tofslan og Vifslan har.¹⁴⁸

Westin viser til hvordan alle i dalen lengter etter Kongerubinen og som fortellingen beretter om blir alle stille og andektige når den vises frem. Men Kongerubinen er ikke bare en rubin - den er kjærlighet¹⁴⁹, slik Westin forklarer den, og selv den iskalde Mårran vil ha den. Striden om rubinen er en kamp mellom den varme og fargerike kjærligheten som Tofslan og Vifslan representerer og Mårrans grå kulde.¹⁵⁰



Fig. 19. Tove Jansson, *Kongerubinen*, *Trollmannens hatt* (1960), s. 141

Westin poengterer at rettssaken blir en rettssak om *etikk* der hvem som har *mest rett* på koffertens innhold diskuteres¹⁵¹. Hun viser videre til hvordan karakteren *Snorken* som er dommer påpeker at Mårran har *rett* og at hun derfor ikke behøver en advokat. For Tofslan og Vifslan er innholdet i kofferten fullt av mening og i rettssaken inngås et forlik når Mårran gis Trollmannens hatt som betaling. Som Westin påpeker videre blir kofferten med dens innhold

¹⁴⁸ Jfr. Jansson 1960.

¹⁴⁹ Westin 2007: 213.

¹⁵⁰ Westin 2007: 213,

¹⁵¹ Westin 2007: 214.

værende hos Tofslan og Vifslan, for bare de som er verdige nok til *Innholdet* (kjærlighet) kan eie den.¹⁵²

I rettssaken fungerer Mårran som anklager med retten på sin side¹⁵³. Hun er ikke blind for Kongerubinen verdi, men samtidig ligger det, slik jeg forstår denne karakteren, at det ligger i hennes natur å være likegyldig til den. Jeg mener det ut fra Westin analyse er mulig å her lese Mårran som et aspekt av *Loven* og myndighetene. Hvis hun leses som myndighetene *har* hun rett i en juridisk forstand. Det at Tofslan og Vifslan har stjålet¹⁵⁴ kofferten, eller rettene sagt koffertens innhold Kongerubinen/ kjærlighet, slik Westin forklarer dens funksjon, vil kunne leses som et bilde på Tove og Vivicas ulovlige kjærlighetsforhold.

Lovverket er i teorien blindt og likegyldig til enkeltmenneskene som forholder seg til det, slik den kalde og grå Mårran også er det. Mårran er likegyldig til de andre, det er koffertens innhold hun vil ha og prisen hun forlanger er «Høy!¹⁵⁵». Hun er ute etter Tofslan og Vifslans felles kjærlighet og hun har retten på sin side når hun vil ta den. Men som Westin poengterer endrer Jansson rettssaken når den snus til et etisk spørsmål og slik kan Tofslan og Vifslan gå seirende ut av den for «endast de som är värdiga Innehållet (kärleken) kan vara dess ägare¹⁵⁶.»

Tofslan og Vifslan har per definisjon urettmessig ranet til seg *kjærligheten*. Homofil og lesbisk kjærlighet var noe myndighetene hadde rett til å ta fra dem - Tove og Vivica og alle de andre som led under lovverket. Men gjennom etikken, hvem som har mest rett på Kongerubinen, er det Tofslan og Vivslan som seirer¹⁵⁷ viser Jansson oss.

På samme måte som Jansson viser et privat kjærlighetsrom i *Trollkarlens hatt* slik jeg leser Westin, mener jeg Jansson gjør det samme i freskene. Mest eksplisitt synlig er det naturlig nok i *Fest i byen* hvor Bandler fremstår som bildets midtpunkt. Jansson forsterker også det trygge rommet ved å bruke andre venner som modeller for blant annet Bandler-skikkelsens dansepartner. Men i freskene er trusselen fra Mårran borte, rommet de representerer blir lukkede *eutopiske* heterotopier for kjærligheten. Og samtidig tar hun tak i lesbisk kjærlighet og løfter den opp på et «høyere nivå». Hun viste frem at den lesbiske kjærligheten opererte på et like høyt «nivå» som den heterofile. Slik kunne freskene anses som enda mer radikale og

¹⁵² Westin 2007: 214.

¹⁵³ Jansson 1960: 130-131.

¹⁵⁴ Jansson 2002: 98-100. Westin 2007: 213-215.

¹⁵⁵ Jansson 2002: 102.

¹⁵⁶ Westin 2007: 214.

¹⁵⁷ Westin 2007: 213-215. Jansson 2002: 101-102.

farlige arbeider. Å være lesbisk eller homofil skulle ikke lenger kunne defineres utelukkende av seksuelle handlinger. Kjærlighetsrommene var likeverdige.

Samtidig viser Jansson i freskene frem det ellers lukkede rommet på samme måte som Tofslan og Vifslan åpner kofferten og viser frem sitt kjæreste eie i den storslagne festen. Som Westin fullfører sitt resonnement: «När Tove målar in Vivica och sig själv i fresken, gör hon som Tofslan och Vifslan i *Trollkarlens hatt*: öppnar kappsäcken och visar kärleken för världen.¹⁵⁸»

Mummidalens fest foregår i etterkant av rettssaken og Mårrans forsvinning, og den utvikler seg til en feiring av Tofslan og Vifslan og at Kongerubinen forblir i deres eie. Og det endelige beviset på deres eierskap fås når den nær allmektige Trollmannen må få Tofslan og Vifslans hjelp til å skape en like praktfull rubin til seg selv, som han begjærer av hele sitt hjerte. Festene blir Janssons foretrukne rom for å vise frem kjærligheten, dens farger og varme. Lukkede fester har ofte vært skeives «trygge soner» og vi ser det igjen i Janssons fresker. Interaksjonen med virkeligheten skjer fordi kunstneren bygger et *annet sted* for avvik, et rom som er beskyttet mot normen i det dominerende samfunn.

¹⁵⁸ Westin 2007: 225.

Konklusjon

Tove Janssons to fresker i Stadskällaren som er objektet i denne tesen er ofte blitt sett som vakre dekorasjonsarbeider som forestiller paradisiske idyller, til glede for gjester i restauranten og besøkende ved offentlige tilstelninger¹⁵⁹ For eksempel er *Fest i byen* blitt ansett som dristig og modig i kraft av at Jansson gjør sin elskede Vivica Bandler til freskens midtpunkt, gjenkjennelig og synlig for alle¹⁶⁰. Fokuset på Bandler-skikkelsen har ofte gjort *Fest på landet* underkommunisert og satt litt på siden av *Fest i byen*.

Basert på noen hensyn om Janssons kunstverk som heteropier presentert fra Happonen i artikkelen *Parties as Heterotopias in Tove Jansson's Moomin Illustrations and Texts*, har jeg valgt å belyse Janssons to fresker som en representasjon av heterotopiske rom med en bakgrunn mot den nordiske mellom- og etterkrigstidens offentlige kunstprogram og utsmykningstradisjon og med den dominerende sosiale og kulturelle strukturen i samme periode. Det første steget av analysen er å se på og å sammenligne *Fest i byen* og *Fest på landet* med Per Krohgs freskoverk *Byen og dens oppland* i Oslo rådhus. Det norske freskoverket er eksemplet fra denne tradisjonen som Janssons fresker kontrasteres mot. I den offentlige monumentalkunsten i Norden lå det klare forventninger om at kunsten skulle bidra til allmenndannelse, kunnskapsspredning, skjønnhet og forbilledlighet for samfunnets borgere. Den storslagne visualiseringen av nasjonen, dens verdier og kamper fikk sine store plasser i offentlige bygg over hele Norden.

Det faktum at freskene ble skapt i etterkant av Finlands meget dramatiske politiske historie i første halvdel av 1900-tallet må vi anta at kunne føre i samme retning som den Krohg valgte. Frigjøringen fra Russland og den påfølgende borgerkrigen i 1918 splittet Finland mellom sosialister og sosialdemokrater og konservative og 'borgerlige'. Landet forble politisk splittet fram til Vinterkrigen mot Sovjetunionen brøt ut i 1939, hvor internt fiendskap i Finland ble lagt til side. Høydramatiske år fulgte med Fortsettelseskrigen under 2. verdenskrig med Finland i en umulig skvis mellom det nazistiske Tyskland og den kommunistiske Sovjetunionen.

Faktisk, som i resten av de nordiske landene fantes håp og antagelser om at offentlig kunst kunne bidra til samling og opplysning, og forskjønnelse av det offentlige rom.

¹⁵⁹ Happonen 2014: 183. Kruskopf 1992; Westin 2007; Karlainen 2014.

¹⁶⁰ Karjalainen 2014: 114.

Behovet for fred og optimisme etter de dramatiske årene som ble opplevd i andre verdenskrig var like stort som i resten av verden.

Under et annet perspektiv, likevel, må vi også vurdere at andre sosiale endringer var i handling i samme periode, spesielt når vi tenker på kvinners rettigheter og deres posisjon i et moderne samfunn som ønsket å gjenoppbygge seg på strukturen til demokrati og likhet. Men ikke bare dette, faktisk må vi også se på situasjonen til marginaliserte grupper som homofile og lesbiske, som ble utelatt av de demokratiske endringene i gjenoppbyggingen. Til Jansson er i slutten av 50-årene er det forbudt og straffbart å leve ut en lesbisk seksualitet eller homofil identitet. Gjennom samkjønnet seksuelt samvær eller gjennom positiv promotering av en samkjønnet livsstil risikerte man straffeforfølgelse og fengselsstraffer. Den sosiale fordømmelsen og utfrysningen kom i tillegg.

Janssons verker gir en fremvisning av menneskets mer generelle frihet og retten til å være seg selv innenfor et større samfunn. Kvinnene fremvises selvstendige og har sin naturlige plass på linje med menns. Dette skjer i en periode hvor en svært høy andel av den kvinnelige befolkningen er i ulønnet fulltidsarbeid i hjemmet som husmødre. Når kvinner var prisgitt menn økonomisk og sosialt velger Jansson å vise frigjorte og selvstendige kvinner i offentlige kunstverk i Helsinkis politiske maktsentrum.

Med dagens øyne ser vi at freskene kan leses som heterotopier slik Michel Foucault forklarte dem i *Of Other Spaces* i 1984. Freskomaleriene viser menn og kvinner som beveger seg i et heterotopisk rom, for å bruke Foucaults bilde. I dette heterotopiske rommet plasserer Tove Jansson kvinnen i sentrum: i særdeleshet, seg selv i nærbilde som sitter og røyker, og gjenstanden for hennes kjærlighet i bakgrunnen, omgitt av dansende vennlige mennesker. Tilsvarende viser hun i *Fest på landet* en kvinne sittende helt sentralt i bildet, mens hun speiler seg og retter på håret og blomsterkransen. Til høyre i bildet benyttes en like selvstendig kvinneskikkelse, liggende avslappet på gresset, mens hun leker med den lille datteren sin. Gjennom sitt eget selvportrett ser Jansson seg i «speilet». Som Foucault understreker når han skriver:

«In the mirror, I see myself there where I am not, in an unreal, virtual space that opens up behind the surface; I am over there, there where I am not, a sort of shadow that gives my own visibility to myself, that enables me to see myself there where I am absent: such is the utopia of the mirror. But it is also a heterotopia in so far as the mirror does exist in reality, where it exerts a sort of counteraction on the position that I

occupy. From the standpoint of the mirror I discover my absence from the place where I am since I see myself over there.»¹⁶¹

På denne måten ser kunstneren ut til å gjenopprette en slags hellighet i rommet og tilbyr en beskyttende struktur mot virkeligheten. I denne forstand blir derfor det heterotopiske rommet freskens rom: det er kunst i seg selv bygger et annet sted og i retur tilbyr, med den dekorative karakteren av representasjonen suspendert i et tilsynelatende utopisk bilde, en hellighet til kvinnens rom og homofil kjærighet.

Krigen, den økonomiske krisen og de sosiale problemene i etterkrigstiden, sammen med kunstnerens og kvinnens kamp i det strukturerende samfunnet, klarer å skape et heterotopisk rom - dvs. et parallelt alternativt rom skapt for å unngå ufullkommenhetene i det vanlige og normaliserte livet. - der tiden er suspendert og avstanden mellom kjærighet og det virkelige liv reduseres umiddelbart.

Freskene viser frem faktisk eksisterende siderom eller steder av annethet innenfor et dominerende storsamfunn. Ser man på bildene med et rent visuelt blikk rettet mot form, farger, komposisjon og motiv ser man det samme. Figurenes samling og samspill i bildenes euklidiske og sosiale rom viser heterotopien i sin mest grunnleggende form.

Jansson tok ikke i bruk side-stedene kun gjennom bildene sine. Hun valgte et liv på siden av samfunnstradisjonen når hun forble ugift, selvstendig næringsdrivende gjennom sitt kunstneriske virke og som selvdefinert lesbisk i en tid med forbud og kriminalisering.

For igjen å bruke Foucault til å se på Krohgs verk kan vi anta at:

«First there are the utopias. Utopias are sites with no real place. They are sites that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case these utopias are fundamentally unreal spaces.»¹⁶²

På den annen side, når vi ser på Fest i byen og Fest på landet, kan vi se «enacted utopia», inaktiverte utopier, som blir heterotopier. Faktisk:

¹⁶¹ Foucault 1984: 24.

¹⁶² Foucault 1984: 24.

There are also, probably in every culture, in every civilization, real places—places that do exist and that are formed in the very founding of society— which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about,

Illustratøren, forfatteren og skaperen av Mummidalens bøker, innbyggere og tegneserier, Tove Jansson, er for et ikon å regne i den nordiske kulturelle bevisstheten. Mummidalen og mummitrollene er blitt en storindustri i både original og nylaget innpakning.

Men Jansson var utdannet billedkunstner og kunstmaler. Det var her hennes egen identitet som kunstner først og fremst lå. Og dette aspektet er i alt for stor grad underkommunisert i den allmenne kjennskapen om Jansson.

I tesen har jeg tatt utgangspunkt i Janssons to fresker *Fest i byen* og *Fest på landet* som var kommisjonerte arbeider skapt til Helsinki rådhus i 1947.

I freskene viser Jansson seg som en fullblods billedkunstner, maler, kolorist, tegner og håndverksmessig tekniker. Ni måneder bruker hun på å lage verkens utkast, lage skissene i full skala, lære seg freskoteknikken og så fullføre verkene til avdukingen i september 1947. Samtidig strevde hun økonomisk og materialtilgangen var hele tiden en utfordring og bekymringskilde. Skapelsen av freskene er et kunstnerisk arbeid det bør stå stor respekt av. Disse freskene fortjener en renessanse og dette har delvis skjedd gjennom deres permanente utstilling i HAM Helsinki, kuratert av Mikko Oranen. Jeg ønsker at denne oppgaven kan bidra til å øke kunnskapen og interessen om Janssons fresker, og at jeg gjennom et kunsthistorisk og filosofisk lys har åpnet muligheter for videre utforskning av hennes offentlige kunstverk.

Men Janssons bilder er ikke bare vakre og teknisk imponerende arbeider med et dristig aspekt i portretteringen av Bandler. Freskene var viktige, offentlige verk av høy teknisk kvalitet og med sin egen kunstneriske og samtidskontekstuelle verdi, både i etterkrigstiden og i vår egen samtid. De kan også fortelle oss mye mer.

Jeg håper oppgaven kan være første steg i en retning for igjen å skape større interesse for Janssons produksjon og for å se henne som en betydelig billedkunstner med en spesiell

posisjon innen det nordiske moderne kunstmiljø. Hennes karriere som kunstmaler spenner over om lag 40 år. Tove Jansson fortjener en større anerkjennelse og en dypere og grundigere utforskning som kunstner, spesielt om vi tar i betraktning rollene som kvinne og kvinnelig kunstner.

Bibliografi

- Askeland, Jan (1965): *Freskoepoken. Studier i profant norsk monumentalmaleri 1918-1950*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Björk, Christina (2003): *Tove Jansson – mycket mer än Mumin*. Stockholm: Bilda Förlag.
- Butler, Judith (2010): *Kritisk Queer*. I: PERISKOP, nr. 14, 2010, *Performance og performativitet*, ss. 31-52.
- Cottingham, Laura (1996): *Notes on Lesbian*. I: Art Journal, Winter, 1996. Vol. 55, No. 4, *We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History (Winter, 1996)*, ss. 72-77: CAA.
- Danbolt, Gunnar og Siri Meyer (1988): *Når bilder formidler. En bok om visuell kommunikasjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Foucault, Michel & Jay Miskowicz (1984): *Of Other Spaces*. I: *Diacritics*, Vol. 16, No. 1 (Spring 1986), pp. 22-27. Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.
- Gotfredsen, Lise (1987): *Bildets formspråk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Greenberg, Clement (2004): *Avantgarde og kitsch*. I: *Den modernistiske kunsten*. Oversatt av Agnete Øye. Etterord av Åsmund Thorkildsen. Oslo: Pax Forlag A/S, ss. 7-37.
- Hanson, Dian (ed.) (2016): *Tom of Finland XXL*. Köln: Taschen.
- Happonen, Sirke (2014): *Parties as Heterotopias in Tove Jansson's Moomin Illustrations and Texts*. I: *The Lion and the Unicorn*, Volume 38, Number 2, April 2014. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press, ss. 182-199.
- Jansson, Tove (1958): *Trollvinter*. Oversatt av Gunnel Knudsen Malmstrøm. Oslo: H. Aschehoug & Co (w. Nygaard).
- Jansson, Tove (1959): *Farlig midtsommer*. Oversatt av Gunnel Knudsen Malmstrøm. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Jansson, Tove (1960): *Trollmannens hatt*. Oversatt av Gunnel Knudsen Malmstrøm. Oslo: H. Aschehoug & Co (w. Nygaard).
- Jansson, Tove (1965): *Pappaen og havet*. Oversatt av Gunnel Malmstrøm. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard) 1975.
- Jansson, Tove (1970): *Kometen kommer*. Oversatt Gunnel Knudsen Malmstrøm. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard). (Førsteutgave: 1946)
- Jansson, Tove (1971): *Sent i november*. Oversatt av Gunnel Malmstrøm. Oslo: H. Aschehoug & Co (W. Nygaard).
- Just, Carl (1952): *Rådhuset i Oslo. Annen del: Beskrivelse*. Carl Just (red.). Oslo: Oslo Kommune/ H. Aschehoug & Co. (W. Nygaard).
- Kandinskij, Wassily (2001): *Om det åndelige i kunsten*. Oversatt og med etterord av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax Forlag A/S.

- Karjalainen, Tuula (2014). *Tove Jansson. Arbeide og elske*. Oversatt av Morten Abildsnes. Raade: Heinesen Forlag.
- Kruskopf, Erik (1992). *Bildkonstnären Tove Jansson*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Levitas, Ruth (2003): *Utopia her og nå*. I: Midlertidige utopier. Ingrid Book og Carina Hedén. Siri Meyer (red.). Oslo: Museet for samtidskunst. Makt- og demokratiutredningen.
- Nergaard, Trygve (2000): *Bilder av Per Krohg*. Oslo: Aschehoug.
- Paglia, Camille (2016): *Sex Quest in Tom of Finland*. I: Tom of Finland XXL, edited by Dian Hanson, Köln: Taschen.
- Ruohonen, Johanna (2013): *Imagining a New Society. Public Painting as Politics in Postwar Finland*. Sarja - Ser. B OSA - Tom. 358 Humaniora. Turku: Turun Yliopisto University of Turku.
- Sorainen, Antu (2012): *Cross-Generational Relationships before 'the Lesbian': Female Same-Sex Sexuality in 1950s Rural Finland*. I: *Queer 1950s – Rethinking Sexuality in the Postwar Years*. Bauer, Heike & Matt Cook (ed.) (2012). London: Palgrave MacMillan, ss. 77-93.
- Sørensen, Gunnar (2000): *Kunstnerisk enhet og fellesskap*. I: Grønvold, Ulf, Anker, Nils, Sørensen, Gunnar og Havran, Jiri (foto). Det store løftet. Rådhuset i Oslo. Oslo: Oslo Kommune. Aschehoug, ss. 261-437.
- Tove Jansson* (2016): Helsingfors: Förlaget.
- Westin, Boel (2007): *Tove Jansson. Ord, bild, liv*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Westin, Boel & Helen Svensson (2014): *Brev från Tove Jansson. Urval och kommentarer Boel Westin & Helen Svensson*. Stockholm: Norstedts.

Digitalt tilgjengelige ressurser

- Britain, David (2013): *Space, Diffusion and Mobility*. In: *The Handbook of Language Variation and Change*, edited by J. K. Chambers, and Natalie Schilling, John Wiley & Sons, Incorporated, 2013. *ProQuest Ebook Central*, pp. 364-373t <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=1219561>.
- Grimnes, Ole Kristian: *Norge under andre verdenskrig* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 20. mai 2021 fra https://snl.no/Norge_under_andre_verdenskrig
- Julsrud, Ottar; Giverholt, Helge: *Finlands historie* i *Store norske leksikon* på snl.no. Hentet 8. juni 2020 fra https://snl.no/Finlands_historie
- Likestillingssenteret (2021): *Skeiv i Helse-Norge*. <https://likestillingssenteret.no/skeiv-helse-norge/> (Lest: 07.02.2021)
- Mumin och Havet* (1968): <https://www.youtube.com/watch?v=StO-NmkK5Aw>

Sandnes, Heidi Elisabeth (2012): *Hjemmets finansministre. I:*
<https://www.kvinnehistorie.no/artikkel/t-4308> (lest: 29.07.2020)

Sonck, Fredrick (2017): *Moomin of Finland roar rinte rättighetsinnehavaren, I:*
Hufvudstadsbladet, 25.03.2017, 13:20, oppdatert 25.3.2017, 13:29
<https://www.hbl.fi/artikel/moomin-of-finland-roar-inte-rattighetsinnehavaren/>
(lest: 08.03.2021)

YLE Arenan Audio (2017): *Avsnit 7: Frihet framför allt. Avsnit 7: Penseln, pännan og hjärtat.* <https://arenan.yle.fi/audio/1-4064424>

Øvrige kilder

Bokmålsordboka 2020:

https://ordbok.uib.no/perl/ordbok.cgi?OPP=utopi&ant_bokmaal=5&ant_nynorsk=5&begge=+&ordbok=begge (19.10.2020)

Oxford Learner's Dictionary 2020:

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/utopia?q=utopia>
(19.10.2020).