

## ARTIKKELIT ARTIKLAR

TORSTEN PETTERSSON

### Modernismen i finsk lyrik sjösattes 1916–1926 En nyordning och ett incitament för en samlad finländsk litteraturhistoria

I den nyutkomna handboken *Nordens litteratur* (2017) står under rubriken ”Modernism i otakt” följande bedömning:

Medan den finlandssvenska diktningen på 1920-talet gick igenom en radikal förnyelseprocess med de modernistiska författarna Edith Södergran, Elmer Diktonius och Hagar Olsson i täten, var den finska litteraturen vid denna tid främst upptagen av sin nya uppgift, skapandet av en nationell litteratur. Den finlandssvenska modernismens brott mot litterär tradition och dess nya sätt att handskas med poetiska konventioner och språkbruk ledde inte till en liknande förnyelse av den finska samtida diktningen. Enstaka finska författare experimenterade med fri rytm och dikter som närmade sig det talspråkliga, men på det stora hela dominerades den finska poesin decennierna efter första världskriget av poeter som använde meter och rim.

Först på 1950-talet visade sig den finska diktningen mogen för modernismen. (Malmio 2017: 424.)

Detta är en utmärkt sammanfattning av en utbredd missuppfattning, nämligen den att den lyriska modernismens genombrott i Norden begränsade sig till ett tiotal finlandssvenska författare som debuterade från 1916 (Edith Södergran) till 1929 (Henry Parland och L. A. Salava). Enligt detta synsätt förekom på finskt håll under 1920-talet några punktmarkeringar – såsom en handfull experimentella dikter i Aaro Hellaakoskis *Jääpeili* (Isspegeln, 1928) och den urbana uppsluppenheten inom författargrupperingen ”Fackelbärarna” (”Tulenkantajat”)<sup>1</sup> – men ett modernistiskt genombrott inleddes först efter andra världskriget. I denna

---

<sup>1</sup> Denna artikel är avfattad på svenska på grund av dess konsekvenser för den nordiska litteraturhistorieskrivning som gärna noterar modernismens unikt tidiga genombrott i Finland. För att undvika störande ”språksprång” anges citat och andra uttryck först i svensk översättning, sedan som finskt original. Undantaget utgörs av boktitlar. De står först kursiverade som finskt original, medan min översättning av dem står i rak stil inom parentes tillsammans med ett årtal eller en hänvisning som gäller originalet. Publicerade översättningar såsom Sillanpääs *Det fromma eländet* kursiveras.

Till skillnad från dikttolkningarna i Pettersson 2012 eftersträvar diktöversättningarna snarare korrekt återgivning än poetiska kvaliteter. En tolkning hämtad ur den nämnda volymen markeras med en särskild hänvisning.

artikel vill jag emellertid visa att den modernistiska lyrikens genombrott i finländsk litteratur 1916–1929 i själva verket inbegrep även fem finskspråkiga lyriker: Aaro Hellaakoski (debut år 1916), Uno Kailas (1922), Katri Vala (1924), P. Mustapää (pseudonym för Martti Haavio) (1925) och Yrjö Jylhä (1926). Deras nyskapande egenart har av den etablerade historieskrivningen negligerats<sup>2</sup> men ska här demonstreras.

I det följande diskuterar jag kortfattat definitionen och tillämpningen av begreppet modernism för att sedan nyansera bilden av hur perioden har behandlats i tongivande litteraturhistoria. Därefter ägnas huvudparten av artikeln åt misskända modernistiska drag i den finskspråkiga lyriken från 1910- och 1920-talet. Avslutningsvis pekar jag på konsekvenserna av den nyordning som jag föreslår: möjligheter till en ny bild av litteraturhistorien som inte stipulerar språkgränsen som en gräns för blick och tanke.

### ***Modernismen som litteraturhistoriskt fenomen***

I allmän europeisk litteraturhistoria är ”modernism” ett harmlöst takbegrepp som med många variationer hos olika forskare samlar upp markanta förnyelsetendenser c. 1890–1930. Den egentliga beskrivningen av fenomenet genomförs på en annan nivå genom mer specifika substansbegrepp som ”expressionism”, ”dadaism” och ”surrealism”.<sup>3</sup> I Norden har ”modernism” emellertid blivit ett substansbegrepp för det litterära skeendets egenart. Det har gjort det möjligt att terminologiskt fånga en strömning som var ett genuint historiskt fenomen samtidigt som den blev heterogen genom sin brokigt varierande anknytning till europeisk modernism (exemplifierad av Edith Södergrans expressionism, Rabbe Enckells klassicerande imagism, Gunnar Björlings språksprängande dadaism). Som en nackdel har då dessa författares minsta, kanske enda gemensamma nämnare, den fria versen, blivit det implicita kriteriet på lyrisk modernism.<sup>4</sup> Det har i sin tur på ett olyckligt sätt skuffat undan sådan modernistisk lyrik, t.ex. den finskspråkiga, som odlar meter och rim.

Kriteriet ”fri vers” har en viss fog för sig eftersom den fria versen uppvisar en fonetisk form som är unik för varje dikt. Därmed kan

<sup>2</sup> Det gäller också mina tidigare litteraturhistoriska bedömningar, som bör revideras (Pettersson 2001: 13–14) respektive kompletteras (Pettersson 2012: 229–234).

<sup>3</sup> Se till exempel Bradbury och McFarlane (red.) (1976 och senare) – fortfarande den bästa översikten av västeuropeisk modernism – och Nicholls 1995. För Östeuropa se Bru et al. (red.) 2009.

<sup>4</sup> Hos Laitinen tilläggs som sammanhållande karakteristika hos de finlandssvenska modernisterna ett mer expressivt än dekorativt bildspråk, en förändring av ordförrådet och – särskilt hos Björling – en förändring av diktens struktur (1981: 372). I den nordiska modernismuppfattningens forminriktade stil är Laitinens enda substanskriterium en vag hänvisning till en utvidgad motivsfär. Likartade är Michel Ekmans betoning av ”radikal förnyelse av formen” (”radikaali muodon uudistaminen”) som det gemensamma för de finlandssvenska modernisterna (1999: 281) och Ingemar Algulins formella modernismkriterier (1969: 16–20). I kontrast mot det förekommer så strikt forminriktade kriterier knappast alls hos t.ex. Rainey 2005 eller i verken som nämndes i föregående not. Där betonas snarare kvaliteter som chockverkan, individualism och fragmentering (Bradbury och McFarlane 1976: 20, 29 resp. 47) eller klyftan mellan jaget och världen (Nicholls 1995: 24 et passim).

den kopplas till en modernistisk individualitetssträvan av det slag som Luthersson 1986 har framhävt och mer specifikt till en modernistisk tendens att betrakta "each work" som "a once-and-for-all creation" (Bradbury och McFarlane 1976: 29). Som ett modernismkriterium bland flera försvarar fri vers sin plats och kommer därför att tillämpas nedan. Däremot är dess dominerande och litteraturhistoriskt konsekvensrika ställning, återspeglad i det inledande citatet, inte motiverad. Den tycks bygga på uppfattningen att en litterär rörelse bör definieras av en viss egenskap som ska återfinnas i allt som bär dess namn, såsom en viss molekyl förekommer i allt som kallas vatten. Ett rimligare synsätt är emellertid att sådana rörelser beskrivs i termer av Wittgensteins "familjelikheter". Enligt det är en modernist en författare vars verk i tillräcklig utsträckning uppvisar en kombination av vissa kvaliteter, såsom medlemmar i en familj känns igen på ett urval av egenskaper som dock inte hos någon enskild individ förekommer i sin helhet.<sup>5</sup> För modernismens del hör till sådana drag:

1. en oppositionell, "agonistisk"<sup>6</sup> attityd till ett samhälle och en litteraturtradition som uppfattas som fördärvade och livshämmande;
2. i anslutning till punkt 1 en kraftfull, självvåldigt individuell känsloutveckling avsedd att spränga sociala begränsningar och ibland förbunden med starka våldsskildringar eller våldsfantasier;
3. i anslutning till punkt 1 en lust att provocera genom oförskämda tabubrott, språkliga stilbrott eller underminerad begriplighet;
4. en desillusionerad, ofta desperat livshållning som följer av punkt 1 då reaktionerna 2 och 3 inte tilltros tillräcklig verkan;
5. en fragmenterad världsbild delvis anknuten till punkt 1 då gamla strukturer inte anses hålla längre;
6. en känsla av utanförskap och rotlöshet anknuten till punkterna 1, 4 och 5;
7. i omvärldsbeskrivningen en sammansmältning av yttre och inre värld som anknyter till punkt 2;
8. en fri vers som är en form av den oppositionella hållningen i punkt 1 och ett uttryck för den individuella känsloutvecklingen i punkt 2.

Litterära kvaliteter som dessa är från litteraturhistorisk synvinkel definitionskriterier. För att gälla som modernist bör alltså en författare motsvara ett antal kriterier, bland vilka fri vers har en plats men inte någon särställning som en förment oundgänglig förutsättning.

<sup>5</sup> Såsom den fria versen i stort sett saknas hos t.ex. Rilke och Yeats, som i kraft av andra kvaliteter brukar räknas som modernister (se t.ex. "The Modernist Turn" hos Ryan 1999: 156–218 resp. det massiva Yeats-urvalet i Rainey [red.] 2005: 301–372). För en utförligare tillämpning av det wittgensteinska synsättet se den fortfarande belysande diskussionen av litteraturbegreppet hos Ellis 1974: 24–53.

<sup>6</sup> Det betyder "kampglatt och markant polemisk" efter "agon" som atleternas tävling i antikens Grekland. Termen har blivit känd genom Matei Calinescu som förknippar den med "a radical criticism of the past and a definite commitment to change" (1997: 95).

Nedan kommer ett urval av kriterierna att exemplifieras av relevant forskning och tillämpas på de fem författare som jag vill förstå på ett nytt sätt. Då är det naturligt att olika kriterier kan gälla för olika författare, vare sig de är substanskriterier som 1–6 eller formkriterier som 7 och 8. Detta motsvarar dels det wittgensteinska synsättet, dels heterogeniteten i den brokigt inspirerade finländska modernismen.

### Tendenser i historieskrivning och forskning

Min uppfattning att lyrikerna Hellaakoski, Kailas, Vala, Mustapää och Jylhä bör betecknas som modernister är som helhet ny, liksom betoningen av isokronin över språkgränsen. Men den har partiellt förberetts av äldre, numera undanträngda bedömningar. I *Suomalainen lyriikka Juhani Siljosta Kaarlo Sarkiaan* (Den finska lyriken från Juhani Siljo till Kaarlo Sarkia) belyser Unto Kupiainen ”Modernismens genombrott” (”Modernismin läpimurto”) i den finska 1920-talslyriken (1948: 196–205). Hans kriterier för termbruket är oklara, men han framhäver kraftfullt de finska författarnas medverkan i den tvåspråkiga tidskriften *Ultra* (1922); Katri Valas debut år 1924 som ”modernismens’ egentliga flagghissning” (”modernismin’ varsinaisen lipunnosto”, 1948: 201); antologialbumen *Nuoret runoilijat* (De unga diktarna) och *Tulenkantajat* (Fackelbärarna) som jämnade vägen för ett slutgiltigt genombrott för ”det moderna” (”modernisuus”, 1948: 204) hos bland andra Katri Vala, P. Mustapää och Olavi Paavolainen mot slutet av 1920-talet.

I motsvarande avsnitt i V. Tarkiainens och Eino Kauppinens *Suomalaisen kirjallisuuden historia* (Den finländska litteraturens historia) av år 1934 saknas detta synsätt, likaså i de förnyade upplagor som utkom efter Kupiainens bok (se t.ex. 1967: 333–345) och i *Suomen kirjallisuus VI* (Finlands litteratur, 1967). I den senare behandlas finlandssvensk litteratur som ”modernism” av Bo Carpelan; därefter skriver Lauri Viljanen om förnyelse, fri vers, exotism och urbanism i finsk 1920-talslyrik, men utan att relatera fenomenen till modernismbegreppet. *Ultra* behandlar han visserligen (1967: 297), men undviker markant att dra paralleller till den finlandssvenska lyriken.<sup>7</sup>

Det var uppenbarligen detta auktoritativa storverk som lade grunden för den ovan beskrivna litteraturhistoriska dikotomin. Det gjorde det dels genom att separera språkområdena, dels och ännu mer genom Viljanens separatistiska behandling av den finska 1920-talslyriken. Hos Kai

<sup>7</sup> I stället anför Viljanen inspirationskällor från allmäneuropeisk, rikssvensk och estnisk litteratur (1967: 297–301). Mönstret var detsamma i Tarkiainen och Kauppinen 1934 (och fortsättningsvis 1967: 334–336). Den uppenbara möjligheten till finlandssvensk inspiration utesluts alltså programmatiskt. Det ger mig anledning att dra följande slutsats om modernismförnekelsens ursprungliga bakgrund: den återspeglade ett behov att frigöra finskspråkig kultur från tidigare svenskspråkig dominans. Då var det ändamålsenligt att skynda den parallelliserande termen ”modernism” och ty sig till mer isolerande beteckningar som ”Fackelbärarna” och ”expressionism”. (I denna riktning pekar även Tuula Hökkä då hon om studiet av tvärspråkliga förbindelser konstaterar: ”Den finska traditionen av nationell historieskrivning har inte just gynnat denna infallsvinkel.” [”Suomalainen kansallisen historiankirjoituksen perinne ei ole juurikaan suosinut tätä näkökulmaa.”, 2013: 8]) Detta på sin tid förstälige behov av kulturell autonomi är sedan länge övervunnet; nu är det dags att övervinna även isolationismen som följde av det.

Laitinen övertogs sedan uppdelningen och sammanfattades i de talande kapitel titlarna ”Den finlandssvenska modernismen” (”Suomenruotsalainen modernismi”), ”Fackelbärargenerationens lyrik”, (”Tulenkantajien sukupolven lyriikka”) och ”1950-talets finska modernism” (”Lyriikan modernismi”) (1988: 224, 238, 317 resp. 1981: 371, 392, 498). I forskningen befästes bilden på motsvarande sätt av Maria-Liisa Kunnas *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959* (Revolution i formen. Modernismens ankomst till den finskspråkiga lyriken 1945–1959, 1981).

I genreöversikten i *Suomen kirjallisuus VIII* formulerar emellertid Kaarina Sala ett synsätt som utan namns nämnande anknyter till Kupiainens öppnare inställning. Hon noterar att ”den finlandssvenska modernismen har ansetts vara separat i förhållande till finskspråkig kultur” (”suomenruotsalaista modernismia on pidetty suomenkieliseen kulttuuriin nähden erillisenä”), men att broar hade byggts bland annat genom tidskrifter och författargrupperingar. Framför allt inskräper hon: ”Modernismen – – innebar en omvärdering av hela det lyriska uttrycket på både den finsk- och den svenskspråkiga sidan.” (”Modernismi – – merkitsi koko lyyrisen ilmaisun uudelleen arvioimista sekä suomen- että ruotsinkielisellä puolella.”) (1970: 174) I enlighet med det skriver hon sedan i avsnittet ”Den första modernismen” (”Ensimmäinen modernismi”) om båda språkområdena – särskilt företrädda av Katri Vala, Elmer Diktonius och Gunnar Björling – och drar paralleller mellan Henry Parland och Hellaakoskis *Jääpeili* (1970: 177–186). Denna lovvärda tendens vingklipps dock av att även Sala tillämpar fri vers som sitt huvudkriterium och därför inte förmår fånga in mer finskspråkig modernism än just Katri Vala och *Jääpeili*.

I en kort diskussion i *Suomen kirjallisuushistoria 2* (1999) tillämpar Lasse Koskela termen ”modernism” så här:

Fackelbärarnas många modernistiska drag framträdde i en tyglad form. Borgerliga ideal uppfattades som felaktiga från den nya humanitetens synvinkel, men man bjöd trots det inte öppet motstånd mot dem.

[T]ulenkantajien monet modernistiset piirteet ilmenivät talttuneina. Porvarilliset ihanteet koettiin vääriksi uuden ihmisyyden kannalta, mutta niitä ei silti avoimesti vastustettu. (1999: 272.)

Beträffande övriga 1920-talsförfattare avstår Koskela från en positionsbestämning med hänvisning till att decenniet var så heterogent.<sup>8</sup> Därmed utvinns inte heller någon litteraturhistorisk förnyelse ur hans intressanta påpekande på samma sida att samtida bedömare först talade om ”modernister” (”modernisteista”) och modernism, ofta med tillägget ”vår” (”meikäläinen”), men sedan övergick till att betona expressionistiska drag.

I forskningen utanför litteraturhistoriska handböcker förekommer i spridd och latent form element i den nyordning som jag förespråkar:

<sup>8</sup> Utan närmare förklaringar lämnas frågan även därhän då Satu Grünthal i samma volym kort behandlar Hellaakoski, Kailas, Vala, Mustapää och Jylhä (1999: 310–314). I välbekant forminriktad stil framhäver hon Hellaakoskis *Jääpeili* (1928) som ”genom sina dikter med fri rytm återspeglar sin tids europeiska lyriska modernism” (”vapaarytmisillä runoillaan – – heijastaa aikansa eurooppalaista runon modernismia” 1999: 311).

finskspråkiga 1920-talsförfattare betecknas ibland i förbifarten som expressionister; Päivi HUUHTANEN 1977 skriver om den tidige Hellaakoskis modernistiska estetik (dock med hänvisning endast till konstessäer och en handfull estetiska programdikter); och framför allt behandlar Pertti Lassila 1987 utförligt expressionismen i ett urval finsk 1910- och 1920-talslyrik. Emellertid har dessa och andra forskare dels inte sett helhetsbilden, dels inte dragit konsekvenserna av sina iakttagelser. Lassila framhåller att beteckningen "Fackelbärarna" egentligen är olämplig (1987: 207), men noterar bara i förbifarten att de fenomen som han har studerat kunde betecknas som modernistiska. Detta påpekande undergrävs dessutom av att han godtar kutymen att reservera denna term för efterkrigstiden (1987: 206). Analogt gör Markku Envall i *A History of Finland's Literature* många förträffliga iakttagelser om traditionsuppbrott hos de berörda författarna under 1920-talet (1998: 154–163), men förlägger ändå modernismens genombrott till efterkrigstiden (1988: 184).<sup>9</sup> Detsamma gör även Tuula Hökkä (2013: 64). Fastän hon fint interfolierar modernistiska tendenser i finsk- och svenskspråkig litteratur från 1910- till 1960-talet (2013: 13–88) företar därmed inte heller hon någon litteraturhistorisk nyordning och analyserar inte alls det material som aktualiseras i min tesdrivning.

Hos dessa forskare framgår det att det finska 1920-talet även rymmer mindre kända lyrikdebutanter som kanske bör betecknas som modernistiska. Detta gäller enligt min bedömning inte Elina Vaara och Lauri Viljanen, som Kupiainen länkar till modernisten Katri Vala (1948: 201),<sup>10</sup> men väl Olavi Paavolainen och Mika Waltari samt lyriker som Arvi Kivimaa, Katri Suoranta, Yrjö Keränen och Anna Kaari. De två förstnämnda utesluter jag för att de efter sin gemensamma diktsamling *Valtatiet* (De stora vägarna, 1928) visar sig vara prosaister som inte nämnvärt förde sin lyrik vidare; de sistnämnda för att de är så undanskymda att en tesdrivning om deras modernism skulle sakna genomslagskraft.<sup>11</sup>

Stor potential har däremot mitt fokus på de kanoniserade lyrikerna Hellaakoski, Kailas, Vala, Mustapää, Jylhä och Sarkia. Om de redan

<sup>9</sup> Teoretiskt tänkbart vore att sådana bedömningar berodde på att forskare som de tre sistnämnda skulle beteckna ett antal tjugotalsförfattare som "expressionister" men ändå inte som "modernister", dvs. inte ansåg expressionismen vara en form av modernism. Från allmänneuropeisk synvinkel vore detta en absurd ståndpunkt och jag har inte heller sett den förfäktas explicit av någon finländsk forskare. Tvärtom påpekar Lassila till exempel att den finska expressionismen kring 1920 utgör "det uttryck som modernistiska tendenser då fick" ("ilmais, jonka modernistiset tendenssit silloin saivat", 1987: 206). Däremot förefaller det ovan beskrivna isolationistiska synsättet hos Tarkiainen och Kupiainen (1934 och senare) och hos Viljanen (1967) att implicit inta den logiskt problematiska positionen att finsk 1920-talslyrik uppvisar expressionism men inte modernism.

<sup>10</sup> Länken är dock kanske inte avsedd att vara särskilt stark. I sin karakteristik av Viljanen anför Kupiainen dennes genomgående starkt traditionella inspirationskällor (1948: 268–269) och om Elina Vaara säger han att hon är "fastvuxen i det gamla" ("kiinni vanhassa") och "bland Fackelbärarna den som var allra minst modernist" ("tulenkantajista kaikkein vähimmin modernisti") (1948: 426).

<sup>11</sup> Som modernistkandidat har jag även granskat Kaarlo Sarkia (debut 1929), som ofta förknippas med Hellaakoski, Jylhä och Kailas. Hans diktning motsvarar emellertid inte rimliga kriterier för modernism enligt min bedömning. Snarast är han romantiker. Mer än någon annan finländsk författare är han i sin klagande kärleks- och hinsideslängtan befryndad med Erik Johan Stagnelius, dock med den viktiga skillnaden att ett hinsides hos Sarkia snarare tragiskt projiceras än tillitsfullt poneras.

under den centrala perioden 1916–1929 kan visas vara misskända modernister måste den finländska litteraturhistorien skrivas om.

Analysen begränsar jag till författarnas två första diktsamlingar, av utrymmesskäl och även för att inte överskrida den centrala *tidiga* period som tesdrivningen gäller. Argumentationen framskrider inte kronologiskt utan från det i sammanhanget mest kända till det minst uppmärksammade modernismkriteriet och blir därför utförligare steg för steg. Först diskuterar jag fri vers och andra modernistiska kvaliteter hos Katri Vala, P. Mustapää och Uno Kailas, därefter drag av tongivande tysk expressionism hos Kailas. Till slut behandlar jag Hellaakoski och Jylhä, som är mest försummade som modernister och därför bör analyseras mest ingående.

### *Form och substans hos Katri Vala, P. Mustapää och Uno Kailas*

Jag börjar med att på den etablerade historieskrivningens egna villkor tillämpa det formella modernismkriteriet ”fri vers”, dock tillsammans med några substanskriterier. Beträffande formen talar Kristina Malmio helt riktigt om kriteriet som en avsaknad av ”meter och rim” (2017: 424). Då bör noteras att detta inte innebär att fri vers behöver sakna rytm eftersom ”meter” mer specifikt betecknar en rytm som upprepas symmetriskt. Den kan bygga på en given modell såsom blankvers eller kalevalameter eller på ett av författaren själv bestämt, regelbundet upprepat schema exemplifierat av Aleksis Kivis ”Lyckolandet” (”Lintukoto”) och ”Gungan” (”Keinu”).<sup>12</sup> Om däremot raderna eller stroforna är sinsemellan oregelbundna kan dikten mycket väl gälla som fri vers även om den – såsom Edith Södergrans ”Landet som icke är” (1986: 169) – uppvisar en tydlig rytm. Begreppet avser alltså fri metricitet (”vapaamittaisuus”) och möjligen men inte nödvändigtvis helt oregelbunden rytm (”vapaarytmisyys”) eller ingen som helst tydligt skanderbar rytm.

Vid en sådan tillämpning av kriteriet visar det sig föga förvånande att Katri Valas diktsamlingar *Kaukainen puutarha* (Den avlägsna trädgården, 1924; förkortning: KP) och *Sininen ovi* (Den blå dörren, 1926; SO) nästan uteslutande tillämpar fri vers med några enstaka diskret rimmade undantag som ”Sorgsenhet” (”Ikävä”, SO) och ”Uppståndelse” (”Ylösousemus”, SO).<sup>13</sup> I livshållning och motiv kan man därtill peka på episoder av expressionistisk katastrofstämning såsom ”Floden” (”Virta”, KP), där människor drunknar i stora mängder under himlens döda föraktfulla öga,<sup>14</sup> och en lekfull orientalism signalerad av titlar som ”Etiopisk fantasi” (”Etiopialainen fantasia”, KP) och ”Taj Mahal” (KP). I det nyligen självständiga Finland bar detta på en provokation mot det

<sup>12</sup> Kivi 1977: 136–142 och 59–60, med motsvarande översättningar hos Pettersson 2012: 168–171 och 176–177.

<sup>13</sup> Samlingarna anförs enligt Vala 1977: 5–91 respektive 93–185. Av de fem här fokuserade lyrikerna citeras Vala, Kailas och Hellaakoski i urvalsvolymer som återger de kompletta originalsamlingarna. Mustapää och Jylhä citeras enligt originalutgåvorna eftersom urvalen i fråga är starkt selektiva och ställvis reviderade.

<sup>14</sup> För en mer utförlig behandling av Vala som expressionist se Lassila 1987: 186–203.

dominerande idealet att ihärdigt bygga en finsk kultur på nationell grund. Som helhet är därmed Valas status som modernist välgrundad och riktigt uppfattad av Kupiainen och Sala – men åsidosatt i en svepande modernismförnekande historieskrivning.

Mer överraskande är upptäckten att fri vers även dominerar P. Mustapääs båda samlingar *Laulu ihanista silmistä* (Sången om de underbara ögonen, 1925; LIS) och *Laulu vaakalinnusta* (Sången om gripen, 1927; LV). Kupiainen har helt riktigt påpekat att den första boken till över hälften består av fri vers (1948: 369) medan Mustapää i den följande ”under bevarande av en viss beröring med konventionell metrik – – ändå på många sätt bryter upp dess former och skapar sin egen rytm” (“[s]äilyttäen tietyn kosketuksen totunnaiseen metriikkaan Mustapää silti murtaa monella lailla sen muodot ja luo oman poljentonsa”, 1948: 380). Det senare kan illustreras med en ovanlig variant: vers som på nedan av mig kursiverat sätt är rimmad (ofta diskret enligt ordens svagt betonade tredje stavelser) men ändå ”fri” i den ovan angivna bemärkelsen:

vi funderar över problem  
medan vi går på stranden  
och gör upp mellanbokslutet  
att människan är ond

me pohdimme probleemoita  
rannalla kulkien  
ja teemme välipäätöksen,  
että paha on ihminen ...

och sedan beger vi oss  
törstiga till krogen.  
Pater Spielmanis smakar starkt och börjar  
berätta för mig.

ja sitten me janoisina  
lähdemme kapakkaan.  
Pater Spielmanis maistaa ja ryhtyy  
minulle kertomaan.  
("Kaunas", LV, 36.)

Kom, ge mej din hand, kom, darra inte så.  
Jag har länge väntat på dig. Till de lyckliga öarna  
avgår mitt skepp i dag. Om du vill åka med så är  
för din räkning en ticket och en avgiftsfri hytt anskaffade.

Tule, anna kätesi mulle, tule, älä vapise niin.  
Minä olen sua kauan odottanut. Saariin onnellisiin  
täna päivänä lähtee laivani. Jos tahdot mukaan on  
sinun varalles hankittu piletti ja hytti maksuton.  
("Atlantis", LV, 23.)

Här förnims i det första exemplet en rytm, men den följer ingen klar meter och dubbleras inte identiskt i de två stroforna. I det andra citatet är all meter än mer avlägsen och en rytmiskt skanderande läsning möjlig men särskilt i den sista meningen något pressad. En liknande oregelbunden rytmisering uppvisar även många andra dikter, särskilt de med längre rader såsom "I Rådhuskällaren" ("Raatihuoneenkellarissa", LIS), "Puer natus in Betlehem" (LV) och "Om Mikko Puhtinen" ("Mikko Puhtisesta", LV). Sådana avsteg från den traditionella versen markeras också på en annan nivå av ett vardagligt avslappnat, stundom påfallande "opoetiskt" ordval såsom "ticket" och "till krogen" ("piletti", "kapakkaan") och av en upphuggen modernistisk telegramstil ("Tivoli", LV).

Beträffande livshållning och motiv är Mustapää inte lätt att sätta på en formel, men även i det avseendet framträder en tydligt dekorumbrytande vardaglig fräschör som står nära Diktonius men mycket långt från traditionalister som Eino Leino eller V.A. Koskenniemi:



Hej, hör du, hopa mot viken!  
Lekande Lemminkäinen  
rövar vi bort Jungfrun i Saari  
som sitter på en vattusten.  
("Midsommarmorgon")

Hei, kuule, huopaa lahteen!  
Me Kaukomieltä leikkien  
pois ryöstämme Saaren neiden [sic]  
vesikivellä istuvan.  
("Juhannusaamu", LIS, 81.)

Hej, två unga sällar,  
Thompson och Mustapää  
anlände seglande till staden Tripolis.

Hei, kaksi nuorta sälliä,  
Thompson ja Mustapää  
purjehtien saapuivat Tripoliin kaupunkiin.  
("Miss Annabel", LV, 47.)

Som helhet är Mustapää en diktare med gott humör, med en förkärlek för lekfull exotism och underfundiga historier – och en modernist. Denna bedömning möter för övrigt även på det bakre omslaget av *Laulu vaakalinnusta* i originalutgåva. Under den rättframman versala rubriken "MODERNISTER" ("MODERNISTEJA") presenteras där den boken och recensioner av *Laulu ihanista silmistä* tillsammans med Hagar Olssons roman *Mr Jeremias söker en illusion* i finsk översättning – en träffande term och en vacker samlevnad som dock i litteraturhistorien har trängts undan.

I Uno Kailas två första samlingar är versen till största del aningen klart fri eller klart bunden. Därmed går det att beräkna exakta procentuella proportioner av fri vers: 30 % (13 av 43 dikter) i debuten *Tuuli ja tähkä* (Vinden och axet, 1922; TT) och 51 % (18 av 35 dikter) i *Purjehtijat* (Seglarna, 1925; P).<sup>15</sup> I textandel är siffrorna dessutom något högre eftersom dikterna på fri vers ofta hör till samlingens längre texter. Därmed uppvisar Kailas en andel fri vers som överraskar då den etablerade historieskrivningen inriktad på detta kriterium har uteslutit honom från modernismen.

Modernismförnekelsen fungerar således inte särskilt väl ens enligt sitt eget traditionella kriterium, fri vers. Träffsäkerheten är endast hälften av den åsyftade: Hellaakoski och Jylhä kan som avsett uteslutas, medan Katri Vala och Mustapää tvärtom borde räknas med i modernismen och Kailas stannar på gränsen. Därtill har hos Vala och Mustapää även modernistiska drag i dikternas stil, motivval och livsinställning framträtt. Sådana drag ska nu mer utförligt blottläggas hos Kailas, Hellaakoski och Jylhä.

### Kailas expressionism

På samma sätt som Kailas kombinerar bunden och fri vers pendlar han i debutsamlingen *Tuuli ja tähkä* mellan traditionella och modernistiska hållningar. I traditionell stil formuleras bland annat realistiska ögonblicksbilder från en bondgård ("Värmebölja", "Hellettä") eller ett fälttåg ("Från krigsvägen", "Sotatieltä"). På den modernistiska sidan framträder en provokativt utstuderad kontrast mellan bad i Hippokrenes källa och den plumpa neddykningen i ett fat med fil i "Det mänskliga funderandets vägar" ("Ihmisaivoituksen tiet"); en markant subjektiverad verklighetsupplevelse i "Klockan" ("Kello"); och en sammansmältning av yttre och inre i "Den fjärde dimensionen" ("Neljäs ulottuvaisuus [sic]"). Denna pend-

<sup>15</sup> Samlingarna anförs enligt Kailas 2002: 1–77 respektive 79–139.

ling har drag av växelverkan, som då den traditionella dikten "Längtan" ("Kaipaus") driver längtansmotivet så långt att jaget vill "som en flyttfågel flyga från livet" ("kuin muuttolintu lentää elämästä", TT, 9) – och därmed pekar framåt mot en expressionistiskt ångestfylld livsupplevelse i "Smärtans natt" ("Tuskan yö"). Som helhet framstår dock växlingarna snarare som en kapriciös mosaik, för vilket slutdikten "Final" ("Finaali") tycks urskulda sig: "Ibland förstår ingen / mitt brännande huvuds nycker." ("Joskus ei oikkuja polttavan pääni / ymmärrä kukaan.", TT, 77)

Fullt ut och konstnärligt mer behärskat sker det modernistiska genombrottet hos Kailas i den andra samlingen *Purjehtijat*, som uppvisar inte bara en övervikt av fri vers utan även andra drag som väl motsvarar beskrivningar av expressionismen. Denna såg ju den samtida världen som en degenererad förkvävning av djupare liv och själsutveckling. I detta ingick ett angrepp på allt det kvävande – "violent hatred of bourgeois society common to all the Expressionists" (Sheppard 1976: 276) – och en uppskattning av en radikal estetik "for its capacity to bring a release from a claustrophobic social environment" (Nicholls 1995: 138). Således tenderade den expressionistiska konstnären

to see himself as a prophetic visionary who was called to explode conventional reality, to break through the crust that had formed round men's psyches in order to give uninhibited expression to the energies there imprisoned. (Sheppard 1976: 277, kurs. i orig.)

Detta drag av "Messianic expressionism" (Nicholls 1995: 145) höjer ambitionsnivån så att i sin tur "[c]osmic ambitions lead to a calculated abstractness of theme" (Nicholls 1995: 145). Sålunda präglades expressionismen ofta av den storvulna åkallan av abstraktioner såsom Människa, Ande, Hjärta och Liv som har sammanfattats i formeln "O Mensch!-diktning".

Sådana huvuddrag i expressionismen motsvarar *Purjehtijat* väl men finner även egna betoningar. Efter en "Bön" ("Rukous") till "Livet" ("Elämä", med versal) om att få del av dess "outsinliga flöde" ("sammumaton tulva", P, 81) formulerar samlingen fyra "Barnfantasier" ("Lapsifantasioja"). Deras naivistiska perspektiv är dock inte så smånätt som det kan förefalla. Tvärtom tillåter det frappant modernistiskt bildspråk – himlen som en kälkbacke för solen ("Åka kälkbacke", "Mäenlaskua") – och en civilisationskritik formulerad från det perspektiv av oförfalskat liv som barnet representerar. Människorna har många ord som synd och död, vilka är tomma men framställs som skrämmande (P, 86), och de skrattar inte åt solen:

Ty de är stora människor  
Och stora människor är visa.  
Och de visa får inte se något.  
De visa får inte förstå något.  
De visa känner inte alls solen.

Sillä he ovat isoja ihmisiä.  
Ja isot ihmiset ovat viisaita.  
Ja viisaat eivät saa nähdä mitään.  
Viisaat eivät saa ymmärtää mitään.  
Viisaat eivät yhtään tunne aurinkoa.  
(P, 88.)

Anslaget är lätt men poängen tung: i sin klokskap har de vuxna förlorat kontakten med Livets krafter representerade av solen. Följdenligt riktar sig längre fram de unga oppositionellt "Till de gamla" ("Vanhoille"). Dessas krav på vankfri bunden vers avhånas i "En finsk sonettparad"

(”Suomalainen sonettiparaati”), likaså deras upptagenhet av dekorum då diktjaget har skrivit en dikt om ett ämne så vanvördigt som ”Svansen på kon” (”Lehmän häntä”).

Detta modernistiska konstmanifest stegras sedan till typiskt expressionistiskt universalfördomande i ”Sagan om oss alla” (”Satu meistä kaikista”): Gud har av lera skapat människan som en leende pojke, men blir förskräckt då denne följande morgon är ”främmande och ful och gammal” (”outo ja ruma ja vanha”, P, 110). I en värld med människan i denna gestalt bildas naturligt nog havet av gråt (”Atlantis”), mörkret skrämmer (”Ord i natten”, ”Sanoja yössä”) och diktjaget är fångat som en fisk ”I ett nät” (”Verkossa”).

Här sviks också borgerliga förväntningar om att samlingens titel och titeldikt ”Seglarna” ska gestalta en fräscht livsbejakande hobby för de välbeställda. I själva verket rör det sig om passagerarna på livets spökskepp. Med tomma ögonhålor stirrar de in i mörkret, får sina huvuden uppättna av stormen som av en skorpion och sträcker till slut vanmäktigt upp sina armar medan de ruttar bort. Denna för expressionismen kännetecknande dragning till det makabra fortsätter då ”Den gamla jorden” (”Vanha maa”) som helhet har blivit ålderstyngd, sjuk och ”maskäten i sin kärna” (”ytimeltään madonsyömä”, P, 115). Det enda hoppet – mer praktfullt än plausibelt – blir då att på något sätt sammansmälta med solen i dikterna ”Déluge” och ”Aphelium”.

I den femte avdelningen av *Purjehtijat* är dock också solen anfräkt och i Edith Södergran-stil nedkallas en ny sol till jorden i ”Morgondagen” (”Huomispäivä”). Men än så länge måste det brinnande hjärtat – en vanlig expressionistisk abstraktion hos Kailas (jfr t.ex. TT, 5 och P, 130 och 131) – klaga över att det inte har funnit ett hem ibland människorna. Då straffas de av Allah genom att bli förvandlade till apor medan hjärtat stannar kvar hos honom (”Hjärtat och Döda havets apor”, ”Sydän ja Kuolleen meren apinat”). Sedan söks en räddning även hos en kristet färgad Gud under titlar som ”Ordet” (med stor begynnelsebokstav), ”En dikt om den korsfäste” och ”Herdarna” (”Sana”, ”Runo ristiinnaulitusta”, ”Paimenet”). Det är en avvikelse från den tyska expressionismens vanliga färdriktning, men inte särskilt påfallande eftersom även detta väl passar in i dess huvudlinje att sträcka sig efter abstrakta kraftkällor som skulle kunna regenerera en degenererad samtid.

Det är också hit slutdikten återvänder. Med njutningsfullt stegrade äckelkänslor upprepar den expressionismens syn på samtiden likaväl som samlingens tidigare föreställning om barnet som kan se och förstå men inte undvika att själv korrumpas:

Du ser människohjärtanas menageri;  
du ser livets spetälskeansikte framför dig  
med slemmig mun och tunga och skräckinjagande ögon.  
Och även din egen fot fastnar i lortens rävsax  
och, som en hund till hundar, ansluter du dig till dem  
som i livet blev fläckade och själva fläckar.  
(”Barnets öga”).

Näät ihmissydämien eläinnäyttelyn;  
näät elon spitaaliset kasvot edessäs  
suin, kielin niljaisin ja kammottavin silmin.

Ja myöskin oma jalkas saastan ketunrautaan tarttuu  
ja, niinkuin koira koiriin, liityt niihin,  
jotk' elämässä tahrattiin ja tahravat.  
("Lapsen silmä", P, 139.)

En sista tröst i denna dikt blir dock att tillvaron antas följa en cykel som låter allt detta fula förgå då livet "ständigt återvänder till det rena och det renaste, / det innersta, urtillståndet som är skönhet" ("yhäti palaa puhtaaseen ja puhtaimpaan, / sisimpään, alkutilaan, jok' on kauneus", P, 139). Så slutar Kailas samling mer hoppfullt än kutymen är i tysk expressionism. Men den placerar sig solitt i strömningens mittfåra genom att upprätta en grundläggande spänning mellan makabert målat samtida förfall och en trånad efter renande krafter.

Så uppenbart blir det att Kailas bidrar till att bygga upp den finländska modernismen. Knappt mer än det ovanstående inryckta citatet behöver man läsa för att inse hur uppenbart missriktat det har varit att i litteraturhistorien inte tillerkänna honom den rollen.

### **Modernismens genombrott i Hellaakoskis vildsinta debut 1916**

Aaro Hellaakoskis debutsamling *Runoja* ("Dikter", 1916; R)<sup>16</sup> har förglömts och försumrats, inte minst för att dikteren i urvalet *Valitut runot* (Valda dikter, 1940) uteslöt hela 38 av 39 dikter. I det något fylligare urvalet *Runot* (Dikterna, 1947) uteslöts 35 av 39 dikter – en ordning som har följts av senare utgåvor såsom Hellaakoski 2008. En läsning av originalet blir därför en uppenbarelse: det uteslutna är inte valhant och ofullgånget – tvärtom är det väl behärskat och originellt. Men det visar upp en vildsint modernistisk sida av den 23-årige debutanten som den medelålders författaren, universitetsdocenten och gymnasielektorn Hellaakoski uppenbarligen inte ville kännas vid. Samtidigt kom han att undertrycka sin egen modernistiska pionjärgärning så verkningsfullt<sup>17</sup> att den fortfarande är undanskymd.

Versformen i *Runoja* är förvisso metrisk, rimmad och bara då och då bångstyrt formad på ojämna rader med nonsensföreställningar ("Det saknas ju inte förstånd", "Eihän sitä älyä puutu") eller nonsensljudeffekter ("Ute på vift om natten", "Yöjalassa"). Somliga dikter som "Ute för att se på våren" ("Kevättä katsomassa") och "Den förlorade sonen" ("Tuhlaajapoika") är då helt traditionella i balanserad form och livssyn. Å andra sidan bryts formkonventioner à la Leino och Koskenniemi av att ordvalet ofta är folkligt mustigt, långt ifrån bildning och dekorum: "slängde bort. Död och förbannelse!" ("pois viskas. Kuolo ja kirous!") i "Skogskatten" ("Metsäkissa", R, 27) och "gammal fylltratt" ("vanha juopporatti") i "Nocturno" (R, 31).

<sup>16</sup> Hellaakoskis två första samlingar anförts enligt Hellaakoski 1997: 3–67 respektive 69–159.

<sup>17</sup> Till bilden hör att den ofta omtryckta senare urvalsvolymen inte bär den i sammanhanget normala partitivtiteln *Runoja*, "(ett urval) dikter", utan nominativtiteln *Runot*, "(de kompletta) dikterna". Det sänder en sträng signal om att dessa dikter – men inga andra! – utgör den auktoriserade produktionen.

Beträffande bildspråk och fantasiutveckling frapperar några aparta associationer. Liksom pennkniven vässar pennan men också förkortar den sägs intellektet först bli vässat men till slut förkortat av spriten. Samtidigt häcklas en traditionell höglyrisk form genom titeln ”Ett ode till pennkniven” (”Oode [sic] kynäveitselle”). I ”Gubben i månen” (”Kuu-ukko”) ses månen jovialiskt glufsa i sig moln men sedan gråta över det magont som följer av frosseriet. Mer utvecklad är den bisarra berättelsen i ”Tjurens hämnd” (”Härjän [sic] kosto”): en tjur intar rävgift för att dö och genom sitt kött förgifta de människor som äter det!

Till de formella dragen ansluter sig provokativt opoetiska motiv som familje- och grannkonflikter under den ironiskt idylliserande titeln ”Nocturno” och i stor utsträckning – som vi ska se – berusning, baksmälla och blodiga slagsmål. Men framför allt visar det sig att ett oförskämt språkbruk liksom utrerade associationer och motivval bara är ett symptom på en mer djupgående oppositionell hållning i expressionistisk anda. Gång på gång visar sig diktjaget vara en person med ett gallsprängt jänsande känsloliv vars agonistiska laddning han gärna projicerar ut mot omvärlden. Han är beredd att utöva våld med ett vedträd mot en kall-sinnig kvinna (”Den känslölöse / Den känslölösa”, ”Tunnoton”) och med sparkar mot irriterande hundvalpar (”Hundvalparna”, ”Koiranpennut”), liksom våld med dödlig utgång mot män (”Skogskatten”, ”Metsäkissa” och ”Alltför ond galla”, ”Liian paha sappi”). Han berättar historier om våldsamt död (”Smugglaren”, ”Salakuljettaja”) och om våldsutövning med bitande som groteskt inslag (”Mordet”, ”Murha” och ”Utan skamkänsla”, ”Häpyä vailla”). Lika mycket som en barock fantasi framstår i det ljuset den redan nämnda ”Tjurens hämnd” som en projektion av diktjagets aggressivitet.

Våldsamt är också diktarcredot i ”Conceptio artis” (”En uppfattning om konsten”): konsten ses som en kvinna som i årtusenden har draperats i kläder och smycken; dem vill diktjaget nu slita bort för att i sitt eget översvallande personlighetsuttryck visa upp henne:

Dig vill jag ha naken,  
fri från pärlor, fri från färgkludd  
utan bjäfs  
som andra givit.

Sinut tahdon alastonna,  
helmetönnä, maalitonna  
vailla rihkamaa  
muitten antamaa.

Din form visar jag för världen,  
skriker ut den till alla som lyssnar  
såsom jag såg dig  
framför mig.

Näytän muotos maailmalle,  
huudan joka kuulijalle  
niinkuin minä näin  
sinut edessäin.  
(R, 17–18; kurs. i orig.)

Samma otyglade ikonoklasm möter i andra dikter. Diktjaget har i hävdvunnen Winckelmannstil svärmat över antiken – ”[då] ljud klangen från den ljusa antikens lyra” (”soi lyyran helke kirkkaan antikin [sic]”) – men har konfronterats med verkligheten som Pan, en trashank som svärande släpade på en get (”Pan”, ”Paan”, R, 56). Än mer explicit är dikten ”Baksmälla” (”Kohmelo”), där jagpersonen berusad stapplar hem från ett supgille, ser en ”skitkusk” (”[I]antakuski”, R, 39) och en misshandlad sköka utslängd på gatan av något ungt ”Landets Hopp” (”Toivo Maas”, R, 40) som också har bestulit henne. Då erinrar han sig:

”Humanitetens ideal.”  
 ”Fosterlandet.” Och ”idéerna”.  
 Åtskilliga känner jag fagra  
 ord och fraser.

”Ihmisyden ihanteet.”  
 ”Isänmaa.” Ja ”aattehet”.  
 Paljon tunnen kaunehia  
 sanoja ja lauselmia.  
 (R, 40.)

Så självmedvetet vällustigt smädar Hellaakoski det traditionellt hyllade och höga. Det är ”verklighetens hårda klang / mot mina sköra sköra drömmar” (”Dagen svalnar”, Södergran 1986: 9), men mer sårande, mer samhällsskändande.

Hos Hellaakoski hör också slängar mot kristendomen till saken. Med glädje iakttas de håriga smådjävlarernas dans (”Pirut tanssahtavat”, ”Djävlarerna dansar”) och vid läsningen av en illustrerad bibel fäster sig diktjaget framför allt vid Satans horn i hopp om att få samma attiraljer att stängas med (”O, att jag hade horn ---”, ”Voi kun oisi sarvet mulla ---”). Likaså uppfordras ”Lucifer” att samla nya krafter som ”förnuftets fader, frihetens ande” (”isä älyn, henki vapauden”, R, 67) och slutligen formuleras naturligtvis också klassbetonad social uppstudsighet. I ”Borgarbrackornas sång” (”Poroporvarien laulu”) förhånas borgerskapets snåla, sexualfientliga och självförnöjda livsstil som en lust att själv vara lamm och göra alla andra till lamm.

Efter denna utförliga exemplifiering står det klart att Hellaakoskis debutsamling till stor del motsvarar den kraftfulla känsloutveckling som gett expressionismen dess namn. Han illustrerar även, som vi har sett, en mer specifik beskrivning av denna som ”the Expressionists’ preoccupation with violent emotion” (Nicholls 1995: 142, kurs. i orig.) och förhållandet att ”for the most part the violence of the new writing was more a matter of imagery and content than of linguistic ’distortion’” (Nicholls 1995: 144). Därtill uppvisar Hellaakoski åtskillig allmänmodernistisk provokationslust manifesterad som bildspråk, motivval, tankeutveckling och frontalattacker. Helhetsintrycket av *Runoja* blir sålunda frifräsarframfusigt som hos den tidige Diktonius men påminner också om L. A. Salava i bitterhet och beska. Framför allt kan det inte råda något tvivel om att samlingen år 1916 sjösätter den finskspråkiga lyriska modernismen, samma år som Edith Södergran debuterade.

Att detta inte är allmänt erkänt måste uppenbarligen förklaras med att litteraturhistorikerna har begränsat sig till de dikter – en respektive fyra – som den äldre Hellaakoski valde ut för sina samlingsvolymerna. Därmed har de förbisett den slående litterära egenarten i *Runoja* likaväl som dess historiska pionjärinsats.<sup>18</sup>

### **Subversivt traditionsbruk i Hellaakoskis andra samling**

Hellaakoskis andra bok *Nimettömiä lauluja* (Namnlösa sånger, 1918; NL) blev på samma sätt som den första ställd i skuggan då dess 55 dikter i urvalsvolymer reducerades till sex 1940 respektive tolv 1947. I sam-

<sup>18</sup> Att samlingen blev komplett tillgänglig i Hellaakoski 1997 ledde inte heller till någon ny förståelse i *Suomen kirjallisuushistoria 2* (Koskela 1999 och Grünthal 1999); tydligen var det invanda tänkesättet alltför cementerat.

lingen fortsätter med bara tre undantag metrisk vers att dominera, men punkterad av en diktion som nu har skruvats ännu ett steg ”neråt” mot vardag och vanvördnad (”satans slöflock, / dra åt helvete!”, ”saakelin löntys, / mene helvettiin!” i dikten I:10, NL, 84; ”slängande task”, ”heilumulkku” i ”Ångbåten på insjön”, ”Sisäjärven höyrylaiva”, NL, 122). Bland andra drag från debuten märks det starka berusningsmotivet medan bisarrerierna glesnar. I gengäld är ett av dem extremt: i dikten I:12 (endast numrerad liksom samtliga i samlingens avdelningar I, II och IV) lovar diktjaget att såga av sitt ben och sälja det som kött på torget för att med denna intäkt skaka av sig en skuld!

Diktjagets expressionistiska kraftutlevelse har jämfört med debuten något normaliserats. Den framträder nu gärna som en önskan att i både livsföring och konst flöda med i livets krafter (I:3, 4, 7, 8), till och med när de består i smärta (II:11). Detta kan också utformas som en hyllning till identifikationsobjekt i naturen: allt som i landskapet tackar livets ursprung (II:16); storskarven som överlever vintern tack vare värmen i sitt ”eget, eget bröst” (”[o]man, oman rintas lämpö”, II:3, NL, 95); och den otämjda gåsen som lämnar sin släkt (IV:7). I ljuset av detta får de talrika, till synes traditionella dikterna där diktjaget söker sig till naturen (t.ex. II:2, 6, 7, 17) ett drag av kraftutlevelse och samhällsprotest, som också betonas av behovet att i avlägsen natur undkomma antingen staden (II:10) eller sommargästerna, dessa förhatliga hundar (”En sommarstämming”, ”Kesäinen mieliala”). Följdriktigt är det då att till helvetet förbanna den som med sina helskinnade händer inte förstår den frejdiga kraftutvecklingens fröjd då sten slår mot sten och diktjaget utslungar: ”En fiende längtar jag efter, / inte en vän.” (”Vihamiestä ma kaipaam, / en ystävää.”, I:10, NL, 84)

Slikt är dock inte nog för diktjaget, utan debutsamlingens våld och frenesi återkommer. I dikten I:11 berättas att våldet följs av ånger, vilket dock inte hindrar det från att stegras till nya sadistiskt anstrukna höjder i dikten IV:11. Den börjar med en önskan om att med hjälp av Aladdins lampa bli en mäktig man som bistår andra i deras nöd. Men efter välvillig audiens förpassar diktjaget de nödlidande till ett helt annat öde: hungriga förgiftas, frusna piskas, sjuka kastas ut i natten och sisten får tungan utriven.

I *Nimettömiä lauluja* är detta ett genomgående grepp: ett motiv eller en idé tas upp i konventionellt högstämmd och idealistisk anda för att sedan hämningslöst hädas. Detta kulminerar i en furiös agonistisk följd av dikter som börjar med den ovan nämnda IV:11. Dikten IV:12 konstaterar att ”idealen” (”ihanteet”, NL, 144) såsom det rätta och det stora än en gång har förts fram, för att sedan utmåla dem som totalt godtyckliga och ovidkommande: människan lever, äter, lider som ett djur och vid horisonten blandar naturen stjärnor och lera utan urskillning. Därefter riktas två dikter till ”Det unga Finland” (”Nuorelle Suomelle”). Detta sägs stå avskuret från naturens krafter såsom ett en gång havsomflutet berg som nu är skilt från det mäktiga havet (”Den gamla klippan”, ”Vanha kalio”) och det förklaras dessutom vara en kraftlös ”Farisé” (”Fariseus”): ”I ditt kalla kött / spelar nu inga passioner.” (”Nyt lihassasi kylmässä / ei intohimot soita.”, NL, 151) I en lika bisarr som patriotiskt ärerörig dikt

(”Nykterhetssången”, ”Raittiuslaulu”) avhånas sedan den finska flaggan vars blå inslag anknyter till insjöarnas vatten. Färgen kopplas nu i stället till drinkarens blå näsa och till vattnet som ”Finlands unga folk” (”Suomen nuori kansa”, NL, 153) uppmanas att dricka, tydligen som en pik mot dess antagna veka konventionsbundenhet. Detta alltså i ett verk utgivet hösten 1918, ett år efter att Finland hade blivit självständigt och ett halvår efter det blodiga inbördeskriget. I den modernistiska paradgrenen smutskastning ryckte Hellaakoski resolut fram till en europeisk tätgrupp.

Så är diktarens andra bok bara ytligt sett, i de många naturimpressionerna, mer traditionell än debuten i och med att även de till stor del knyts till diktjagets expressionistiska kraftprojektion. Denna leder i sin tur till en allmänmodernistisk provokation som är kännbar än i dag och som i sitt fosterländska tidssammanhang var ytterligt agonistisk. Återigen är det lätt att förstå att de flesta av dessa dikter i sansad medelålder bannlystes av författaren, vars innovativa litteraturhistoriska betydelse sålunda kom att reduceras till formförsöken i den tio år senare *Jääpeili*.

### *Världen som en expressionistisk malström av våld hos Yrjö Jylhä*

Expressionismen som våldsutveckling var provokativ nog i Hellaakoskis två första samlingar men drevs ännu längre i Yrjö Jylhäs debutbok *Ruoskanjäljet* (Piskslagens märken, 1926; RJ). Där präglas snart sagt varje dikt av våldsam kraftutveckling.

Ett motiv är den starkare som skoningslöst stukar den svagare. Som ett motto före samlingens tre avdelningar står dikten ”Alexander och Bukefalos” (”Aleksanteri ja Bukefalos”), som börjar med att människan betvingar hästen och sedan tillsammans med den krossar gränser i eld och rök. Framgångsrik krigisk kraftutövning återkommer i ”Den svage krigaren” (”Heikko soturi”) hos en man som kan gråta över sin förlorade oförvitlighet men ändå skoningslöst mejar ner allt i sin väg. Denna aggressiva inställning till hela omgivningen skildras också symboliskt. I en dikt har människan av ödet för alltid kastats i en bur med en tiger, förmår domptera den med piskan men måste oavbrutet vara på sin vakt (”I tigers bur”, ”Tiikerin häkissä”). I ett annat stycke är hela livet en ”Karusell” (”Karuselli”) där hästen som diktjaget rider kuvas med både piska och sporrar.

Perspektivet kan även skifta från den starkares övermod till den utsattes plåga: den gisslade ”Galärslaven” (”Kaleeriorja”); diktjaget som pinas med eldgnistrande brännjärn (”Smärta”, ”Tuskaa”); en människa som försmäktar i öknen (”Till en vandrare”, ”Vaeltajalle”); eller en som lem för lem fryser ihjäl i havet (”Den förfrusne”, ”Jäätynyt”).

En omhuldad sfär för våldsutövning är hos Jylhä den erotiska. I en ”Djävulsdans” (”Pirunpolska”) flyger diktjaget genom rymden med den älskade hårt omsluten i sin famn; han har ”formen av en bödel” (”muotoni pyövelin”, RJ, 51) och färdens slutmål är helvetet. Vidare kan längtan efter att skåda den älskades fönster få diktjaget att klättra upp på ett hustak och av den pågående stormen slungas mot sin död (”Fönstret i dimman”, ”Ikkuna sumussa”). Den älskade är för sin del lika hänsynslös



och lika hängiven. Hon har hotat att bita diktjaget till döds men stannar efter hans död troget vid hans grav tills hon fryser ihjäl ("Gravstatyn", "Hautapatsas"). Diktjaget kan också uppleva kraften i hennes pärlhalsband som så snärjande att han planerar att strypa henne och sedan hänga sig själv ("De svarta pärlorna", "Mustat helmet"). Förloppet realiseras i nästa dikt då en svartsjuk tjurfäktare mördar den älskade och hennes älskare för att sedan söka döden på tjurens horn ("Tjurfäktaren", "Härkätaistelija").

Som synes utgör hela samlingen en utdragen provokation som i bästa modernistisk stil utan tvekan förmår *épater le bourgeois*. Några gånger understryks det med ytterligare tillspetsning. Som seglarna hos Kailas och "Nocturno"-idyllen hos Hellaakoski får hos Jylhä himmelssträvan bli ett konventionellt värde att punktera. Det sker i dikten "Ad astra" där den förväntade rörelsen mot stjärnornas sublimes höjder i stil med Juhani Siljos högstämde "Excelsior" förbyts i parodisk bokstavlighet: för den som inte nått högt nog återstår – att spränga sig själv i luften med dynamit! I samma stil styrs kosan mot döden i "Det sista tåget" ("Viimeinen juna") inte stillsamt på en färja utan i ett herrelöst tåg som flyger iväg "ur livets port som en rasande / till slut kraschande in i en vägg" ("elämän portista raivopäin / seinään lopulta räiskähtäin", RJ, 14). Hårt är livet, döden hård. Och livet därtill skräckinjagande då diktjaget i "Det galna skrattet" ("Hullu nauru") förföljs av ett horribelt vansinnesskratt som till slut hörs i hans eget skratt och "småningom tar mig i besittning" ("vähitellen valtaa mun", RJ, 47).

Att i en sådan värld av våld och skräck dessutom drömma "En mardröm" ("Painajaisuni") blir då den yttersta stegringen. I drömmen ser jaget sin kropp halshuggen och sitt huvud uppsatt på en stör. Där hånas det av människorna men ingen känner igen honom ty nu har han sitt verkliga, motbudande ansikte i stället för att vara känd "enligt livets mask" ("elämän naamion mukaan", RJ, 39). Till expressionistisk chockverkan sällar sig alltså här allmänmodernistiskt utanförskap<sup>19</sup> och identitetsförlust à la Fernando Pessoa.

Denna provokativt individualistiska självutlevelse lämnar begränsat utrymme för det apokalyptiskt världsomspännande våld som i första världskrigets skugga även hörde expressionismen till. Det kommer dock till uttryck i de ovan nämnda krigsskildringarna och en gång som en ond "Saga" ("Satu"). I den får en jättepojke jordklotet som en lekboll att lyssna till och dofta på. Men till slut tröttnar han, klyver klotet itu med sitt svärd – och då försvinner dofterna, tonerna, ljusen. Detta vidare perspektiv är som sådant en engångsföreteelse, men egentligen utgör hela samlingen en klaustrofobisk mardrömsvision jämförbar med Kailas ovan citerade dikt "Barnets öga" i *Purjehtijat*. Sådan blir den genom en stilren modernistisk sammansmältning av inre och yttre:<sup>20</sup> hela världen sugts hos Jylhä in i ett våldsfixerat mardrömsmedvetande – ett pandemium med få motstycken.

I författarens andra diktsamling *Kurimus* (Malströmmen, 1928; K) fortsätter våldstematiken med vissa förskjutningar. De starkaste chockef-

<sup>19</sup> Jfr Olsson 2004, Pettersson 2004 och Tomi 2017, ssk 28–33.

<sup>20</sup> För denna modernistiska tendens se vidare Pettersson 2001: 15–18.

fekterna i stil med ”Det galna skrattet” och ”En mardröm” uteblir men i gengäld ägnas det modernistiska samhällsföraktet en hel avdelning. I ”En berättelse om den stora kvasten” (”Tarina suuresta luudasta”) vill en världsförbättrare sopa ut ”smutsen / från det kära fosterlandet” (”saasta / rakkaast’ isänmaasta”, K, 23). Först ser han ut att få gehör då folket timrar kvasten, men till slut vänds den endast mot honom själv av en människohop som anförts av den störste skurken. Därefter följer två satirer över en borgerligt tillrättalagd diktuppfattning i ”Diktarens återkomst” (”Runoniekän paluu”) och ”En fin man i musernas sällskap” (”Hieno mies runotarten seurassa”):

... För din framgång  
varnar jag därtill:  
inför muserna  
var en gentleman.

... Menestystäs varten  
vielä varoitän:  
eessä runotarten  
ollos gentleman.  
(K, 29.)

Här återkommer greppet i Hellaakoskis ”Poroporvarien laulu” att förlägga fokalisationen till filistrarna själva, liksom att tillvita dem sexualfientlighet. I det ljuset understryks även ironin i en senare dikt om riddarens seger över ”lustarnas fruktansvärda orm” (”[h]imojen käärmehirminen”, K, 37) (”Den helige St. Georg och draken”, ”Pyhä Yrjänä ja lohikäärme”).

Stundom normaliseras dock våldsimpulsen. Diktjaget och hans älskade drabbas ute i naturen av en storm, men fastän mörkret brusande störtar mot jorden finner de trygghet under ett träd och inte den onda bråda död som Jylhä vanligen kultiverar (”En natt på heden”, ”Yö nummella”). På motsvarande sätt leder vrede över den älskades svekfullhet inte till det ”nidingsdåd” (”tihutyö”, K, 63) som diktjaget har i tankarna, och till och med sitt hatfulla brev till henne smyger han undan (”Brevet”, ”Kirje”).

Dessa tendenser till en mindre vildsint hållning kan emellertid inte hävda sig mot våldsutlevelsen. Redan i början av samlingen förkunnar några dikter stormens och kampens nödvändighet ända in i döden (”Metamorfosen”, ”Muodonvaihdos” och ”Efter stormen”, ”Myrskyn jälkeen”); ett lugnt liv överges (”Flyktingen”, ”Pakolainen”) eller förhånas (”Hjälteedrömmen”, ”Sankariunelma”). Genom stormen klättrar det kärlekstörstande diktjaget uppåt – som ovan i ”Fönstret i dimman” – men denna gång är det båda de älskande som av stormen slungas mot sin död (”Pyramiden”, ”Pyramiidi [sic]”).

Allmänt taget är det dock framför allt mannens lusta som är våldsamt:

I mänskenet såg jag på min skugga  
med dyster och svartsjuk blick:  
den smälte ihop med din skugga,  
den gjorde det som jag inte fick.

Kuun paisteessa varjolleni  
olen mustasukkainen,  
kun lumella varjoos se sulaa,  
sitä synkästi katselen.

Din törstiga mun och din heta hud  
kan jag kyssa gång på gång,  
din underbara doftande kropp  
kan jag älska natten lång –

Voin suudella janoista suutas  
ja ihoas polttavaa,  
sun ihanan, tuoksuvaan ruumiis  
voin sadasti valloittaa –

men det är för lite för mig!	se liian vähän on mulle!
Jag vill slita upp dig och komma in,	Minä repiä tahdon sun,
jag vill bli ett med dig, som min skugga	minä tahdon yhtyä sinuun
i månsken blir ett med din –	kuin varjoni varjoos sun.
(”Skuggorna”, Pettersson 2012: 94.)	(”Varjot”, K, 65–66.)

Detta är en närmast arketypisk expressionistisk dikt. Verkligheten erbjuder allt som diktjaget kan önska sig av lustuppfyllelse, men den sprängande inre känslan kräver mer och projiceras ut som en verklighetsförvrängande idé om en kropparnas sammansmältning lika total som skuggornas. Då är det begripligt att de fyra följande dikterna som avrundar samlingen beskriver lustan som ett lidande, gärna med den våldsamt som är Jylhä egen: diktjaget bär i sitt bröst en hungrig varg som har njutit många gasellers kött (”Kampen”, ”Taistelu”); livet har i dikten ”Bön” (”Rukous”) ända från vaggan präglats av ”de brännande lustarnas plågor” (”tuskat himojen polttavain”, K, 72); och bortsett från en diktöversättning slutar samlingen i full dramatik:

Gud, släck ut mitt förstånd!	Jumala, sammuta järkeni!
så att jag inte minns hur	etten muistaisi, kuinka on
köttet har gisslats, rådbråkats	paahteessa hekkuman [sic] nautinnon
i glöden av lustans njutning –	ruoskittu, runneltu lihaa –
själen hatar kroppen!	sielu ruumista vihaa!
(”På gatan”.)	(”Kadulla”, K, 73.)

Här återkommer samlingens sporadiska utjämnande ståndpunkt som en norm som dömer ut den egna våldsamma erotiken. Slutresultatet blir dock bara desperation och en outhärdlig spänning som skulle kunna upplösas endast om det normbärande förståndet tillintetgjordes. Liksom dikten ”Skuggorna” är nära att spränga världen, har expressionismen här drivits så långt att den är på väg att spräcka sina egna förutsättningar i ett talande jag. Nästa steg vore det vansinne som diktjaget ber Gud förutna honom.

### **Sammanfattning och incitament för en ny litteraturhistoria**

Analysen av tio diktsamlingar från Hellaakoskis debut år 1916 till Jylhäs andra bok av år 1928 har nu lett till ett klart resultat. Katri Vala och P. Mustapää bör betraktas som modernister både enligt kriteriet fri vers och enligt substanskriterier som exotiserande provokation respektive dekorumbrytande vardaglighet. Uno Kailas framstår som modernist delvis enligt kriteriet fri vers, men i hög grad även tack vare sin tydliga anknytning till expressionismen som storvulen och tidvis makaber samhällskritisk provokation. Provokationer mot både samhället och konventionell anständighet markerar modernismen hos Aaro Hellaakoski, tillsammans med en expressionistiskt aggressiv våldsutveckling. I Yrjö Jylhäs två samlingar består sedan modernismen i samhällsförakt men framför allt i en våldsutveckling som drivs till sin yttersta spets.

Därmed inleddes den finskspråkiga lyriska modernismen alls icke först efter andra världskriget. Tvärtom sjuösettes den samma år som den finlandssvenska 1916 och etablerades parallellt med denna under

1920-talet. Som en gemensam debutkronologi för femton författare kan detta demonstreras på följande sätt, med alfabetisk ordning inom samma årtal:

1916 Aaro Hellaakoski  
 1916 Edith Södergran  
 1919 R. R. Eklund  
 1921 Elmer Diktonius  
 1922 Gunnar Björling  
 1922 Uno Kailas  
 1923 Rabbe Enckell  
 1923 Barbro Mörne  
 1923 Kerstin Söderholm  
 1924 Katri Vala  
 1925 P. Mustapää  
 1926 Yrjö Jylhä  
 1927 Nicken Malmström  
 1929 Henry Parland  
 1929 L.A. Salava

Så avtecknar sig alltså som helhet modernismens unikt tidiga genombrott i Norden.

Vad följer av denna nya samlade bild? På kort sikt att litteraturhistorisk undervisning bör läggas om så att den ger en korrekt bild av modernismens framväxt. Detta bör av Suomalaisen Kirjallisuuden Seura understödats med kompletta nytryck av Mustapääs och Jylhäs tidiga produktion (i deras urvalsvolymer radikalt decimerad och delvis reviderad), ett omtryck av den utsålda volymen Hellaakoski 1997 och gärna med en nyttgåva av den likaledes svåråtkomliga Katri Vala-editionen.

På medellång sikt behövs en myckenhet ny forskning som nanserar den översiktliga bilden i denna artikel. Av modernismens isokrona genombrott följer inte att substansen inom de två språkområdena automatiskt ska parallelliseras. I stället väcks frågan: hur förhåller sig de ovan förtecknade femton författarna till varandra i sina konstnärliga uttryck? Utgör den finsk- och den svenskspråkiga litteraturen var sin separata underavdelning av modernismen eller är det snarare så – som jag preliminärt vill hävda – att ett antal undergrupperingar griper över båda språkområdena? Är en särskiljande faktor snarare genus än språk: en aggressiv expressionism hos (i bokstavordning) män som Diktonius, Hellaakoski, Jylhä, Kailas och L. A. Salava, en extatisk expressionism hos kvinnor som Edith Södergran, Kerstin Söderholm och Katri Vala? Består P. Mustapääs egenart i en kombination av expressionism i Diktonius stil med klassicism i Rabbe Enckells anda – och hur ska Hellaakoskis och Björlings mest experimentella dikter relateras till varandra? Sådana relationsfrågor på ett utvidgat forskningsfält ställer samtidigt välbekanta fenomen på vartdera språkområdet i ett nytt ljus.

Forskning bör också ägnas möjliga modernistiska drag hos mindre kända författare som Arvi Kivimaa, Katri Suoranta och Anna Kaari, liksom den roll som spelas av 1930- och 1940-talets debutanter. Förekom det faktiskt två vågor av lyrisk modernism – en på 1920-talet som ovan och en på 1950-talet med Tuomas Anhava, Bo Carpelan, Paavo Haavikko, Eeva-Liisa Manner och Peter Sandelin – eller ska till exempel Helvi

Hämäläinen, Viljo Kajava, Ralf Parland och Solveig von Schoultz ses som mellanpartiet i en enda kontinuerlig våg av modernistisk poesi?

På längre sikt avtecknar sig behovet av en samlad finländsk litteraturhistoria som – kanske från sekelskiftet 1900 – presenterar finska, svenska och samiska författarskap i belysande grupperingar baserade på deras litterära egenart, inte deras språktillhörighet. Hittills har ju finsk- och svenskspråkig litteratur behandlats som olika avdelningar inom samma pärmar i *Suomen kirjallisuus I–VIII* (1963–1970) och Kai Laitinens *Suomen kirjallisuuden historia* (1981; *Finlands litteratur*, 1988) eller delats upp i två olika verk som i de stora projekten *Suomen kirjallisuushistoria I–3* (1999) och *Finlands svenska litteraturhistoria I–II* (1999–2000).<sup>21</sup> Detta språkligt betingade tunnelseende har ofta motiverats med svårigheten att koordinera en historia i otakt där modernismen får sitt genombrott på 1920-talet respektive först på 1950-talet. Nu då det synsättet har visat sig vara inkorrekt hägrar vid horisonten en helt ny typ av finländsk litteraturhistoria.

En ny historik är önskvärd också i övrigt. För det första har det snart gått tjugo år sedan de nyss nämnda stora projekten färdigställdes. Och även om det senare i förkortad form har uppdaterats under redaktion av Michel Ekman (2014) kvarstår ett annat problem. Båda dessa storverk behandlar litteraturen utifrån, från en kultursociologisk utgångspunkt, inte inifrån utgående från texterna.<sup>22</sup> För en textbaserad litteraturhistoria är vi fortfarande hänvisade till Kai Laitinens historik från 1981 och Thomas Warburtons från 1984.<sup>23</sup> De är lysande, outhärliga enmansprestationer av författare som utgående från noggrant lästa texter förmår karakterisera och meningsfullt gruppera de verk som de skriver om. Men de behöver uppdateras både för tiden efter 1980 och i sin syn på den tidigare litteraturen.

Varför då inte samtidigt övervinna tunnelseendet över hela linjen, som en vidareutveckling av den språkliga interfolieringen hos Nevala (red.) 1989 och Hökkä 2013: 13–88? Vilka nya insikter kommer inte att infinna sig om vi bland traditionalisterna tänker ihop livsbejakelsen hos diktarfurstarna Bertel Gripenberg och Eino Leino eller livsproblematiserande skepsis hos V. A. Koskenniemi och Hjalmar Procopé? Och detsamma gäller naturligtvis prosan. Hur fascinerande vore det inte att utan språkbarriärer låta Mika Waltaris *Suuri illusioni* (1928, övers. *Den stora illusionen*, 1930), Henry Parlands *Sönder* (1932; *Rikki*, 1996), Hagar Olssons *Chitambo* (1933), Elmer Diktonius *Janne Kubik* (1932; nyskriven som *Janne Kuutio*, 1946) och Volter Kilpis *Alastalon salissa I–II* (1933; *I salen på Alastalo*, 1997) spela mot varandra som modernistiska romaner! Och

<sup>21</sup> Separata avdelningar återfinns även på engelska i Ahokas 1973 och Schoolfield (red.) 1998. Finlandssvenska litteraturhistorier är därtill Huldén et al. 1968 och Ekelund 1969, Warburton 1984, Ekman 2014 och – mer personligt selektivt – Korsström 2013. Omvänt behandlar Tarkiainen och Kauppinen 1967 [1934] för 1900-talets del endast finskspråkig litteratur. – Utförligt belyses mångahanda variationer inom finländsk litteraturhistoria av Varpio 1986.

<sup>22</sup> För en mer utförlig diskussion av detta drag i *Finlands svenska litteraturhistoria*, se Pettersson 2000a och 2000b.

<sup>23</sup> Textbaserade och givande men i Norden förbisedda är Ahokas 1973 och Schoolfield (red.) 1998, utgivna i USA.

är det inte självklart att F. E. Sillanpääs *Hurskas kurjuus* (1919, *Det fromma eländet*, 1920) och Jarl Hemmers *En man och hans samvete* (1931, *Mies ja hänen omatuntonsa*, 1931) borde läsas tillsammans som samtida författares reaktioner på inbördeskriget?

Detta är bara ett axplock anknutet till den period som min artikel har behandlat. Läsaren kan själv tänka vidare mot ett avsnitt om naturpoesi som upprättar en dialog mellan Risto Rasa, Eva-Stina Byggmästar och Nils-Aslak Valkeapää – eller ett kapitel om en bred episk prosa som för stafettpinnen från Väinö Linna över Leo Ågren, Hannu Salama och Eeva Joenpelto mot Kjell Westö...

Finlands litteratur är ett vidsträckt landskap för fynd och glad förundran. Men i sin fulla rikedom uppenbarar det sig endast om vi river tunnlarna som har hindrat oss från att verkligen se det. Det kan forskarna göra i samarbete över språkgränserna: skriva den finländska litteraturens historia som en gemensam helhet framvuxen i ett gemensamt land.

## LITTERATUR

- Ahokas, Jaakko 1973: *A History of Finnish Literature*. Bloomington: Indiana University.
- Algulin, Ingemar 1969: *Tradition och modernism. Bertil Malmbergs och Hjalmar Gullbergs lyriska förnyelse efter 1940-talets mitt*. Stockholm: Natur och Kultur.
- Bradbury, Malcolm och James McFarlane 1976: "The Name and Nature of Modernism". I Malcolm Bradbury och James McFarlane (red.), *Modernism 1890–1930* s. 19–55. Harmondsworth: Penguin Books.
- Bradbury, Malcolm och James McFarlane (red.) 1976: *Modernism 1890–1930*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Bru, Sascha et al. (red.) 2009: *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. Berlin: de Gruyter.
- Calinescu, Matei 1987: *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Carpelan, Bo 1967: [En behandling av den finlandssvenska modernismen under sju olika rubriker med början i "Suomenruotsalaisen modernismin tausta"]. I Matti Kuusi et al. (red.), *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen* s.198–289. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura och Otava.
- Ekelund, Erik 1969: *Finlands svenska litteratur 2. Från Åbo brand till sekelskiftet*. Helsingfors: Söderströms.
- Ekman, Michel 1999: "Suomenruotsalainen modernistinen runous", övers. Mari Koli. I Lea Rojola (red.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan* s. 281–286. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ekman, Michel (red.) 2014: *Finlands svenska litteratur 1900–2012*. Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 783. Helsingfors: SLS.
- Ellis, John M. 1974: *The Theory of Literary Criticism. A Logical Analysis*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Envall, Markku 1998: "The Period of Independence I, 1917–1960". I George C. Schoolfield (red.), *A History of Finland's Literature. A History of Scandinavian Literatures* 4 s. 145–208. Lincoln och London: University of Nebraska Press.
- Grünthal, Satu 1999: "Uutta ilmaisuä etsimässä". I Lea Rojola (red.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan* s. 311–321. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hellaakoski, Aaro 1940: *Valitut runot* [ett urval ur diktsamlingarna 1916–1928]. Esipuheen kirjoittanut [Med förord av] Anna-Maria Tallgren. Borgå, Helsingfors: WSOY.
- Hellaakoski, Aaro 1947: *Runot* [ett urval ur diktsamlingarna 1916–1946]. Borgå, Helsingfors: WSOY.
- Hellaakoski, Aaro 1997: *Runot 1916–1928* [en komplett utgåva av de sex första diktsamlingarna]. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hellaakoski, Aaro 2008: *Runot* [ett urval ur diktsamlingarna 1916–1952]. Åttonde tryckningen. Helsingfors: WSOY.
- Huldén, Lars et al. 1968: *Finlands svenska litteratur I. Från medeltiden till Åboromantiken*. Helsingfors: Söderströms.
- Huuhtanen, Päivi 1977: "Hellaakosken modernistista estetiikkaa". *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja* 30: 45–69.
- Hökkä, Tuula 2013: *Tuoksuville vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja*. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jylhä, Yrjö 1926: *Ruoskanjäljet. Runoja*. Helsingfors: Otava.
- Jylhä, Yrjö 1928: *Kurimus. Runoja*. Helsingfors: Otava.
- Kailas, Uno 2002: *Runot 1922–1931*. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kivi, Aleksis 1977: *Kootut runot*. Borgå, Helsingfors, Juva: WSOY.
- Korsström, Tuva 2013: *Från Lexå till Glitterscenen. Finlandssvenska tidsbilder, läsningar, författarporträtt 1960–2013*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Koskela, Lasse 1999: "Täyttä nykyaikaa". I Lea Rojola (red.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan* s. 259–272. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kunnas, Maria-Liisa 1981: *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959*. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kupiainen, Unto 1948: *Suomalainen lyriikka Juhani Siljosta Kaarlo Sarkiaan*. Borgå, Helsingfors: WSOY.
- Laitinen, Kai 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsingfors: Otava.
- Laitinen, Kai 1988: *Finlands litteratur*, övers. Kerstin Lindqvist och Thomas Warburton. Helsingfors: Söderströms.
- Lassila, Pertti 1987: *Uuden aikakauden runous. Ekspressionistinen tematiikka 1910- ja 1920-luvun suomenkielisessä lyriikassa*. Helsingfors: Otava.
- Luthersson, Peter 1986: *Modernism och individualitet. En studie i den litterära modernismens kvalitativa egenart*. Stockholm: Symposium.
- Malmio, Kristina 2017: "Finländsk litteratur". I Margareta Petersson och Rikard Schönström (red.), *Nordens litteratur* s. 411–430. Lund: Studentlitteratur.

- Mustapää, P. [pseudonym för Martti Haavio] 1925: *Laulu ihanista silmistä. Runoja*. Helsingfors: Otava.
- Mustapää, P. [pseudonym för Martti Haavio] 1927: *Laulu vaakalinnusta. Runoja*. Borgå: WSOY.
- Nevala, Maria-Liisa (red.) 1989: "Sain roolin johon en mahdu". *Suomalaisen naiskirjallisuuden linjoja*. Helsingfors: Otava.
- Nicholls, Peter 1995: *Modernisms. A Literary Guide*. London: Macmillan.
- Olsson, Anders 2004: "Exile and Literary Modernism". I Mats Jansson et al. (red.), *European and Nordic Modernisms* s. 37–50. Norwich: Norvik Press.
- Pettersson, Torsten 2000a: "Expansion och selektion. Den finlandssvenska litteraturens 1900-tal". *Finsk Tidskrift* 247–48: 382–399.
- Pettersson, Torsten 2000b: "Kontext och kreativitet. Den finlandssvenska 1900-talslitteraturen". *Nordica* 17: 320–329.
- Pettersson, Torsten 2001: *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*. Stockholm: Atlantis och Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 2001.
- Pettersson, Torsten 2004: "Why Did Some Authors Become Modernists? Early High Modernism and Multipolar Identities". I Mats Jansson et al. (red.), *European and Nordic Modernisms* s. 25–36. Norwich: Norvik Press.
- Pettersson, Torsten 2012: *Skapa den sol som inte finns. Hundra år av finsk lyrik i tolkning av Torsten Pettersson*. Helsingfors: Schildts & Söderströms och Skellefteå: Norma.
- Rainey, Lawrence 2005: "Introduction". I Lawrence Rainey (red.), *Modernism. An Anthology* s. xix–xxix. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell.
- Rainey, Lawrence (red.) 2005: *Modernism. An Anthology*. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell.
- Ryan, Judith 1999: *Rilke, Modernism and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sala, Kaarina 1970: "Lyriikka". I Pekka Tarkka (red.), *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja* s. 132–198. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura och Otava.
- Schoolfield, George C. (red.) 1998: *A History of Finland's Literature. A History of Scandinavian Literatures 4*. Lincoln och London: University of Nebraska Press.
- Sheppard, Richard 1976: "German Expressionism". I Malcolm Bradbury och James McFarlane (red.), *Modernism 1890–1930* s. 274–291. Harmondsworth: Penguin Books.
- Södergran, Edith 1986: *Samlade dikter*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Tarkiainen, V. och Eino Kauppinen 1967: *Suomalaisen kirjallisuuden historia [1934]*. Neljäs painos. Helsingfors: Otava.
- Tomi, Anna 2017: "Profet eller arvinge? Gunnar Björling och modernismens figurativa landsflyktning". *Historiska och litteraturhistoriska studier* 92: 21–48. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Vala, Katri 1977: *Kootut runot*. Borgå, Helsingfors, Juva: WSOY.



- Varpio, Yrjö 1986: *Suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen historia*. Borgå: WSOY.
- Viljanen, Lauri 1967: "Tulenkantajat – Ultrasta Kiilaan". I Matti Kuusi et al. (red.), *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen s. 290–305*. Helsingfors: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura och Otava.
- Warburton, Thomas 1984: *Åttio år finlandssvensk litteratur*. Helsingfors: Holger Schildts förlag.

### **Författare**

Torsten Pettersson, FD, M.A., professor i litteraturvetenskap vid Uppsala universitet (torsten.pettersson[at]littvet.uu.se)