

JYRKI NUMMI, ERIKA LAAMANEN & MATIAS KORISEVA

Myöhäinen modernismi Suomen kirjallisuudessa

I Pasuunat, runoilijat ja modernismi

Eeva-Liisa Manner siirtyi 1950–60-luvun vaihteessa draaman kirjoittamiseen muiden asemansa etabloineiden modernistien Paavo Haavikon ja Veijo Meren rinnalla. Nykyaikaiseen keskiluokkaiseen yksityiskotiin sijoittuvan näytelmän *Uuden vuoden yö* (1965) uuteen painokseen (1989) Manner on lisännyt retrospektiivisesti humalaisen juhlijan suuhun pienen pilkkasäkeistön:

Varsinainen kansalliskirjallisuus on nykyään vessan seinissä. Minä löysin
Suinulan aseman puuseen seinästä muistamisen arvoisen graffitin:
Modernistit joukossa runoilijan
ovat kuin perseet joukossa pasuunain. (Manner 1989: 42)

Rehvakas kommentti muistuttaa kaikkien modernististen liikkeiden ja koulukuntien skandaalihakuisista provokaatioista ja manifesteista. Asetelma kääntyy Mannerin komediassa. Porvari – tuo hännäämisen makea kohde – on siirtynyt naurajaksi, ja modernistit ovat siirtyneet yleisten vessojen seinille letkautusten kohteiksi. Karkea epigrammi ilmaisee kyllästymistä runouteen, joka on maneeristunut, jonka ilmaisukyky on hiipunut.

Tarkastelemme 1950-luvun modernismiksi vakiintuneen sodanjälkeisen kirjallisen periodin sisäistä dynamiikkaa, ajallisia rajoja ja runousopillista erityislaatua sekä jäsenämme lyhyen kymmenvuotiseksi rajatun ajanjakson uudelleen osaksi pitkäkestoista ja kansainvälistä modernistista perinnettä. Liikkeelle lähdemme historiallisen poetiikan keskeisistä kysymyksistä, periodikuvauksen perusteista. Modernismin tutkimuksen eri perinteitä ja sen muuttumista tarkastellaan lyhyesti, suomalaisen modernismin perinnettä arvioidaan uudelleen ja asetetaan kansainväliseen kehykseen.

Lähtökohtanamme on Tynjanovin ja Jakobsonin klassinen kirjallisen evoluution periaate. Periodia, niin kuin mitä hyvänsä kirjallisuushistoriallista ilmiötä, voidaan tarkastella kirjallisten arvojen ja ilmaisukeinojen synkronisena systeeminä, jota ehdollistaa sen oma menneisyys, edellisestä vaiheesta siirtyvä ”perintö”, niin kuin myös sen tulevaisuutta eli seuraavaa vaihetta ennakoivat orastavat pyrkimykset. Myös periodin muutos, kirjallinen evoluutio, on luonteeltaan systeemistä.¹ Muutosta säätelevät erilaiset lainalaisuudet, kuten periodin hierarkkinen järjestyminen sekä keskuksen ja periferian keskinäinen asemanmuutos.

¹ Tynjanov & Jakobson (1928/1971: 79–80): ”Every synchronic system has its past and its future as inseparable structural elements of the system, [and] – – every system necessarily exists as an evolution, whereas, on the other hand, evolution is inescapably of a systemic nature.”

Systeemistä lähestymistapaa on suomalaisessa modernismitutkimuksessa hedelmällisesti soveltanut Risto Turunen (1994) Niklas Luhmanin systeemiteorian pohjalta. Hän perustaa analyysinsä kirjallisen instituution kokonaiskuvaukseen, joka monista itse kirjallisuuden muutoksiin liittyvistä oivalluksista huolimatta on tarkoituksillemme liian laaja ja tarkastelukulmaltaankin toinen. Lähestymistapaamme samoin kuin tavoitteitamme luonnehtii paremmin Auli Viikarin muotoilu 1950-luvun proosan runousopin kuvauksen painosuhteista:

Kirjallisuusinstituutiossa ulkopolitiikka on sisäpolitiikan jatke; konventioiden murrokset käynnistyvät sisältä, kirjallisuuden tarpeet valikoivat vaikutteet. Kirjallisen sisäpolitiikan ensisijaisuus näkyy myös siinä, että kirjallisina murroskausina kirjallisuuden oma menneisyys jäsennetään uudestaan. (Viikari 1992: 38.)

Viikari korostaa, että järjestelmän tilassa tapahtunut muutos leviää sisältä ulospäin, viime kädessä kirjalliseen elämään ja aikakauden kulttuurisiin käytäntöihin.²

Kysymme, kuinka kirjallinen epookki ymmärtää oman traditionmuodostuksensa, oman menneisyytensä ja asettaa itsensä kirjallisuushistorialliseen jatkumoon. Aikakauden poeettisilla ohjelmilla on tärkeä osa periodien rekonstruktiossa, sillä systeemin itsekuvaus on organisoitumisen tehokkaimpia keinoja. Poeettiset ohjelmat vahvistavat järjestymistä mallintamalla sekä rakentamalla oman traditionsa ja esivaiheensa. Itsekuvaukset ilmenevät ohjelmanjulistuksina, apologioina, esseinä, kritiikkinä ja tutkimuksena, mutta myös ajan kirjallisuus käsittelee omaa runousoppiansa, poeettista identiteettiään.

Tarkastelemme Suomen kirjallisuuden sodanjälkeisen modernismin periodia seuraaviin kysymyksiin keskittyen: 1) kuinka 50-luvun modernismia ehdollistaa edeltävä modernistinen perinne, 2) kuinka runousopillisen ohjelman vakiintuminen ilmenee ironisissa ja leikillisissä, jopa parodisissa reaktioissa, kuinka ohjelmasta itsestään tulee kirjallinen aihe ja kriittisen tarkastelun kohde sekä 3) kuinka runousopillinen ohjelma siirtyy dynaamisesti periodin sisällä lyriikasta proosaan, proosasta draamaan? Tarkastelu liikkuu siten kolmessa ulottuvuudessa: periodin hierarkkisessa järjestymisessä, sen sisäisessä dialogissa ja dynaamisessa tilassa.

Havainnollistamme kysymyksiä kolmeen kirjailijaan ja lajiin liittyviin esimerkeihin. Esimerkit edustavat myös periodin eri vaiheita, ja valaisemme näin periodin sisäistä dynamiikkaa. Lauri Viidan vuonna 1954 julkaisemassa runokokoelmassa *Käppyräinen* tavataan modernisti, jonka ilmaisun poeettinen arvo on kriittisen arvioinnin kohteena. Veijo Meren romaanissa *Peiliin piirretty nainen* (1963) eksentrisen kirjailija julistaa ystävilleen modernistisen poetiikkansa pääteesejä ja samalla tunnustaa pettymyksensä omaan ilmaisuunsa ja ohjelmaansa. Eeva-Liisa Mannerin *Uuden*

² Viime vuosien tutkimus on edennyt modernistisen taidekielen kuvauksista historiallisen ja kulttuurisen taustan analyysiin. Mainio esimerkki on Celia Marshikin (2015) toimittama ”modernistisen kulttuurin” (ei siis *modernin kulttuurin*) antologia *Modernist Culture*, joka käsittelee maailmankatsomuksista muotiin ja viihteeseen ulottuvia ilmiöitä, mutta ei taiteita, joiden perusteella *modernismi* ja *moderni* vakiintuneesti erotetaan (ks. Calinescu 1977/1987; Bippin 1991: 16–45).

vuoden yö (1965) sijoittuu maailmaan, jossa kaikki manifestit on esitetty, kaikki pidäkkeet ja estot ihmissuhteissa on ohitettu eikä kukaan jaksa ärtyä enää mistään. Toisin kuin Meren kertomuksessa, jossa modernismi on jo triviaali ja arkipäiväistynyt keskustelun aihe, Mannerin draamassa modernismin uudistumisen taisteluhuuto ja sitä kannatteleva myytti on tyhjentynt merkityksistä.

II Kuinka periodit on tehty?

Periodikäsitteen muodostumiseen ja vakiintumiseen vaikuttavat useat eri tekijät. Ensiksikin periodin tunnistaminen, aikakauden innovaatioiden kuvaus ja tulkinta sekä periodin ajallinen rajaaminen muuttuvat ajan myötä. Aikakauden kokonaishahmotukseen liittyy olennaisesti tutkimusalan oma oppihistoria, jonka sisäinen keskustelu ohjaa kuvauksia, kuvauskielen muutoksia ja käsitteistön täsmentymistä.³ Joidenkin osa-alueiden tai lajien kattavat kuvaukset voivat syntyä verraten myöhään.⁴ Painotukset, jäsenyykset ja rajaukset muuttuvat, kun aikalaiskokemus ja ajan itseyttä ymmärrys eivät enää hallitse periodin ymmärtämistä, vaan niistä tulee yhä kiinteämpi osa tutkimuskohdetta.⁵ Kirjallisten lajien erilliskehitystä ehdollistaa myös kunkin lajin oma traditio. Esimerkiksi draaman ja teatterin kehitystä on vaikea yhdistää lyriikan ja proosan kuvauskielen.⁶ Keskus/periferia-suhteiden kuvaamisessa pienten kielten ja kirjallisuuksien kehityksen suhteuttaminen valtakirjallisuuksien keskuksiin on aina ongelmallista: kuinka riippuvuussuhde ymmärretään, miten erilaiset kotouttamisstrategiat tulkitaan?

Periodin kuvaus on siis rakennettava useasta näkökulmasta. Juri Lotman jakaa periodikuvauksen kolmeksi eri kuvaustasoksi. Ensiksikin aikakauden kirjallisuuden systeeminen rakenne täytyy kuvata niin kuin se ilmenee ajallisesta etäisyydestä, toisin sanoen kuvaajan asemasta käsin. Toiseksi, aikakauden kirjalliset arvot ja kirjallinen ohjelma tai runousoppi, ajan itsekuvaus, on myös sisällytettävä kuvaukseen. Kolmanneksi, ajanjakson historiallinen omakuva – näkemys siitä historiallisesta kehityksestä, jonka tuloksena aikakausi itseään pitää – on käännettävä historiallisen kuvauksen kielelle. (Lotman & Uspensky 1978: 123.)

Suomalaisen kirjallisuuden modernismi esitetään kotimaisessa tutkimuksessa vakiintuneesti erillisinä periodeina, koulukuntina tai liikkeinä, jotka eroavat toisistaan ajallisesti, paikallisesti ja kielen tai poeettisen ohjelman perusteella. Nämä voidaan luetella kirjallisuushistorioista tuttuina nimikkeinä:

³ Erilaisista periodisoinnin tavoista ks. Sparshott 1970: 311–312.

⁴ Modernistisen proosan analyysit ja kuvaukset ovat lyriikkaan nähden verraten myöhäisiä (Viikari 1992, Niemi 1995), näin myös kansainvälisessä tutkimuksessa (Kern 2011, Bradley & McFarlane 1976 ja Lodge 1977).

⁵ Retrospektiiviset arviot kuten Pekka Lounelan (1976) kuvaus aikakauden kirjallisista rintamista tai toisaalta Tuomas Anhavan aikalaiset teoreettiset esseet ja ohjelmalliset arvostelut (ks. Anhava 2002) ovat aikakauden rakenneaineiksia.

⁶ Modernin draaman ja modernismin yhdistämisen vaikeuksista ks. Ley 2007.

1. 1880-luvun realismi ja naturalismi
2. Vuosisadan vaihteen symbolismi / uus- tai kansallisromantiikka (1890–1910)
3. Suomenruotsalainen lyriikan modernismi (1916–)
4. Tulenkantajat (1920-luku)
5. Kiila-ryhmittymä (1930-luku)
6. 50-luvun modernismi (1947–1960)

Periodinimikkeet ovat eri historiallisissa vaiheissa syntyneitä ja vakiintuneita ja siten yhteismitattomia. Osa nimikkeistä viittaa kokoavaan ryhmittymykseen, joka kattaa paljon muita kuin modernistisia pyrkimyksiä. Hyviä esimerkkejä ovat 1880-luvun realismi ja naturalismi sekä Kiilan ryhmittymä. Edellisessä orastavat modernistiset ainekset sekoittuvat varhaisempaan yleiseurooppalaiseen realistiseen ja naturalistiseen suuntaukseen, jälkimmäisessä taas poliittiseen ja yhteiskunnalliseen liikkeeseen. Nimike saattaa myös viitata niin suppeaan ryhmään kuin Tulenkantajat, että ulkopuolelle jää tärkeitä ilmiöitä ja tärkeitä toimijoita. Suomenruotsalaisen modernismin kieliperusteinen ryhmittymä perustuu tutkimuksen ja kriittisen vastaanoton eriytymiseen kenties enemmän kuin varsinaisten teosten ja runousopillisten näkemysten eroon; kieliryhmittymien välinen yhteistyö, henkilökontaktit, yhteiset hankkeet ja kiinnostuksen kohteet ovat esillä kirjallisessa elämässä kaikkina aikoina. Olennaista on kuitenkin vakiintuneiden nimikkeiden sisältämän modernistisen kirjallisuuden erillinen asema kirjallisessa evoluutiossa ja suomalaisen modernismin jäsentäminen toisiinsa liittymättömien ilmiöiden epäjatkovana sarjana. Kutsumme tätä historiallista jäsenystä suomalaisen modernismin sirpaleteoriaksi. Tällaista ”teoriaa” tai näkemystä ei tietenkään ole kukaan sellaisena esittänyt, vaan se on syntynyt ja vakiintunut kirjallisuutemme historiakuvaan ajan myötä.⁷

Sirpaleteorialle on ominaista kolme erityistä piirrettä: 1) saarekkeisuus, 2) koulukuntaisuus ja 3) lyriikkakeskeisyys. Teoria-käsitteen käyttö on sikäli perusteltua, että näkemyksen taustalla on teoreettisia oletuksia periodisoinnista, kirjallisuuden historiallisesta kulusta, kirjallisen uudistumisen luonteesta, vaikka näitä ei esiin tuodakaan.

Tärkein suomalaisen modernismin historiallinen jäsenysperiaate on periodin eristäminen ajan virrasta erilliseksi saarekkeeksi. Eristäminen tapahtuu kolmen vakiintuneen strategian avulla: ”murroksen” korostamisena, ”välitilan” etabloimisena sekä periodien rajaamisena (10-vuotisiksi) lokerikoiksi. Näiden painotus vaihtelee eri tutkimuksissa. Murroksella tarkoitetaan historiallisessa ajattelussa radikaalia katkosta historiallisessa jatkuvuudessa. Sitä ohjaa ajatustapa, jossa avantgardismi ja uutuuden kultti hallitsevat käsitystä kulttuurisesta muutoksesta ja jossa jatkuvuudet ymmärretään vastaavasti pysähtymiseksi, paikallaan polkemiseksi, parhaimmillaankin ”perinteiseksi”. Muutoksen ja uutuuden kultti on kaikkien modernististen ohjelmien ja manifestien ytimessä.

⁷ Suomalaisen modernismin sarjallinen jäsentäminen esiintyy 2000-luvun tutkimuksessa lähes samanlaisina Riikosen (2007) ja Nummen (2012) tutkielmissa. Turusen (1994: 118–123) varhaisempi, kolmiosainen ryhmittymä (20-luvun suomenruotsalainen modernismi, 20-luvun Tulenkantajat ja 50-luvun modernismi) perustuu nimenomaisesti ”modernismeina” esiintyneille suuntauksille.

Myös 50-luvun modernismin periodikuvauksissa korostuu val-lankumouksellinen muutos. ”Aikakauden murros” nostetaan esiin jos ei ensimmäisessä niin jo toisessa virkkeessä.⁸ Murroksen käsite viittaa jyrkkään irtautumiseen edeltävästä epookista. Vastaavasti periodin päätös näyttäytyy yhtä lailla terävänä, kun ensimmäiset merkit uudesta ja orastavasta ilmaantuvat, vaikka periodin päättyminen ei yleensä saa yhtä suurta tilaa ja asemaa periodikuvauksessa kuin sen alku. Maria-Liisa Kunnaksen (1981: 193–197) kuvaus 50-luvun modernistisen lyriikan päätöksestä on erityisen terävä: aikakauden päättyminen kuvataan sivuun ajautumiseksi tai taka-alalle siirtymiseksi esiin nousevan 60-luvun yhteiskunnallisesti orientoituneen runouden tieltä. Uuden kymmenluvun alku ymmärretään edellisen periodin tapaan kokonaisvaltaisena ja jyrkkänä murroksena, uutuutena vailla yhteyttä menneeseen.

”Välivaihe” tai ”välitila” ovat lokerikkokäsitteitä, joilla periodi koteloidaan kirjallisen evoluution erityislaatuiseksi, poikkeukselliseksi jaksoksi.⁹ Välivaihe on ajaton tila, jossa ilmenee variaatiota mutta ei muutosta. Aika etenee, mutta se etenee tämän tilan ulkopuolella, ikään kuin muualla. Välivaiheen runousopista tulee taidekeinojen itsenäinen valikko, kun ajanjakso jäsennetään kymmenluvuiksi viipaloidun sarjan osaksi. Useimmat 50-luvun modernismitutkimukset ovat kymmenluvun rajaamaan synkroniseen tilaan rakennettua ”piirretarkastelua”, niin kuin Turunen (1994: 111) on luonnehtinut uuden runokielen kuvausta ja analyysia.

Toinen suomalaisen modernismin ominaispiirre tutkimuksen historiakuvassa on koulukuntaisuus. Modernistiseksi tunnustautuvat ja tunnistetut liikkeet ja ryhmittymät tulkitaan uuden sukupolven ääneksi. Koulukunnat hakevat vaikutteensa eri suunnilta, mutta viime kädessä muovaavat ohjelman omiin tarpeisiinsa.

Koulukuntaisuus ilmenee näkyvästi modernististen periodien kaksinapaisuudessa. Jokainen uusi kirjallinen muoti alkaa pyrkimyksistä etsiä tilaa uudelle kirjallisuudelle. Vakuuttavuuden ja näkyvyyden vuoksi uusi ryhmittymä tarvitsee kirjalliset näkemyksensä oikeuttavan teorian. Luodakseen kilpailutilanteen, jossa se uskoo olevansa vahvoilla, ryhmä tarvitsee vastustajan, olemassa olevan tai kuvitellun toisen koulukunnan tai ryhmittymän. Tavoitteena on polaaristaa kirjallinen kenttä omalle ohjelmalle suotuisalla tavalla. Tavoitetta palvelee tehokkaasti todellisten tai varta vasten luotujen vastustajien ja kilpakumppanien menneistäminen. Kaikki ”kulunut” ja ”loppuun käytetty”, josta modernisti ilmoittaa haluavansa irtautua, viittaa kilpailijoihin, joiden taidekäsitys ja muotokieli palautuvat edeltävään epookkiin, mutta ovat edelleen aktiivisia ja näkyvästi läsnä aikakaudessa. Perinteinen saa asetelmassa diakronisen tulkinnan, jossa modernistinen koulukunta edustaa uutta ja ajankohtaista – nykyisyyttä – ja kilpailija maneeria, menneisyyttä.

Suomen kirjallisuus jakautuu 1900-luvun alusta lähtien kaksina-paiseksi kentäksi modernististen ja perinteisten kirjallisten virtausten välillä. Näiden suuntauksien edusmiehiksi nousevat ajan näkyvät kirjalli-

⁸ Ks. Polkunen 1967, Kunnas 1981, Niemi 1995, Hökkä 1999.

⁹ Stormbom (1967) käyttää käsitettä 30-luvusta, Ervasti (1967), Viikari (1992) ja Karkama (1994) 50-luvusta.

set johtohahmot. Vaikka kehityskulku palautuu olennaisesti ranskalaisen intellektualismin syntyyn 1800-luvun loppuvuosikymmeninä, toistuu se nopeasti kaikkialla modernisoituvissa eurooppalaisissa kirjallisuuksissa.¹⁰ Hieman pelkistään kuvio voidaan piirtää seuraavasti. Vuosisadan alussa kehkeytyy suomenkielisessä kirjallisuudessa Leinon ja Koskenniemen vastakkainasettelu, mutta modernin ja perinteen välinen asetelma ei vielä piirry esiin selvänä, sillä kumpikin edustaa uutta runoutta. 1920- ja 30-lukujen vastakkainasettelu on sitä vastoin selväpiirteinen.¹¹ Olavi Paavolainen nousee aikakauden modernien pyrkimysten itseoikeutetuksi tulkiksi ja makutuomariksi. Hänen ja monen muun arkkiviholliseksi kohoaa vastaavasti Eino Railo; myös Koskenniemen asema konservatiivisen kulttuuripolitiikan edusmiehenä alkaa näkyä yhä selvemmin. Sodanjälkeinen asetelma kehittyy tiukkarajaiseksi, kun nuori Tuomas Anhava ja vanha Koskenniemi (jälleen!) asettuvat vastakkaisille rintamalinjoille, ja tuloksena on toistuva asetelma: modernistit vastaan traditionalistit. Rintamalinjojen jakautuminen konkretisoituu 1950-luvulla helsinkiläisten modernistien ja tamperelaisten ”traditionalistien” väliseksi kirjallisuusteoreettiseksi kiistelyksi, joka kulminoituu 1960-luvun alussa Linna *Pohjätähti*-trilogian vastaanotossa ja sen jälkeen raukeaa (ks. Nummi 1994).

Kaksinapainen vastakkainasettelu alkaa ja päättyy modernismin myötä. Asetelmaa ei tavata ennen 1800-luvun loppuvuosikymmeniä, jolloin kirjallinen antagonismi syntyi nopeasti erilaisten ryhmittymien ja niitä edustavien lehtien myötä, eikä vastaavasti enää 1970-luvun jälkeen. Asetelmassa näkymättömäksi jäävät edeltävät modernistiset tendenssit, jotka esitellään yleensä lyhyesti ja sporadisesti. Niille suodaan lyhyt yleiskuvaus ja poimitaan näkyvimpiä edustajia, mutta kokonaisuutta ei tarkastella edeltävänä vaiheena. Poikkeuksellisesti Maria-Liisa Kunnas (1981: 22–71) esittelee terävien ajallisten periodirajausten vastapainoksi monipuolisesti 1920–30-lukujen modernistista kirjallisuutta, ja tuo Hellaakosken, Mustapään ja Kajavan runoutta tarkastellessaan esiin keskeisen jatkuvuuden tunnuksen, periodien sisäkkäisyyden: samat toimijat ovat aktiivisia mutta eri asemassa toisiaan seuraavissa periodeissa. Kirjailijain aseman muutos liittyy laajempaan jatkuvuuden ilmiöön: mikä tahansa elementti saattaa siirtyä toiseen tehtävään ilmiönsuunnan juurikaan muuttumatta, mikä on *jatkuvuuden tunnus muutoksessa* ja luonteenomaista niin periodien välillä kuin periodin sisällä.

Konventionaalisen kirjallisuushistorian näkökulmasta koulukuntien ääni vaimenee ja niiden liike tasaantuu ajan myötä. Näin kirjallisuushistoriaamme on syntynyt sellainen kattava ja valtavirtaan kaiken sulattava yleiskuvaus kuin Kai Laitisen (1981: 330–370) ”suuren kansankuvauksen aika”, johon asettuvat sopuisasti niin Maila Talvion *Pimeänpirtin hävitys* (1901) kuin Irmari Rantamalan *Harhama* (1909).¹² Kansallisen jatkuvuuden

¹⁰ Venita Datta (1999) liittää intellektuellien synnyin kirjallisen avantgardismin syntymiseen Ranskassa 1800-luvun lopussa. Rintamalinjat laukesivat Dreyfus-skandaalin myötä kaksinapaiseksi poliittiseksi asetelmaksi. Ryhmittymien syntyemisestä Suomessa ks. Nygård 2010, Nummi 2011: 292–293.

¹¹ Vrt. Turusen (1994: 116) moninapainen ryhmittymys.

¹² Laitisen kuvaus suomalaisesta proosasta nojaa olennaisesti Koskimiehen *Elävään kansalliskirjallisuuteen I–III* (1944–47).

vastapainoksi ja haastajaksi rakentuu toinen pitkäkestoinen traditio, työväenliikkeen kirjallisuus. Kolmiosaisessa historiategoksessaan *Kapinalliset kynät I–III* (1983–84) Raoul Palmgren kuvaa yhteiskunnallisesti kapinallisen virtauksen sulattavan itseensä modernistisia ryhmittymiä ja yksittäisiä kirjailijoita eri kielileireistä ja yhteiskuntaluokista. Suuri joukko vanhan työväenliikkeen tuntemattomiksi jääneitä kirjailijoita esitellään siinä missä Edith Södergran ja Elmer Diktonius.

Sirpaleteorian kolmas ominaispiirre on geneerinen yksipuolisuus. Kaikki modernismin nimikkeellä kulkevat koulukunnat tai periodit ovat olleet Suomessa ensisijaisesti lyriikan modernismeja. Proosan asema on perifeerinen, sillä modernististen teosten lukemisessa on sovellettu valtavirtaista realistista repertoaaria.¹³ Draama jää kuvan ulkopuolelle, jos sen vuoksi, että modernin draaman ja teatterin kehitystä ei ole helppo yhdistää kirjallisiin ohjelmiin (Ley 2007). Viime vuosien tutkimuksessa modernisti-nimikettä on käytetty Ibsenistä, Strindbergistä, Pirandellostta ja Beckettistä.¹⁴ Beckett ja Pinter mainitaan toisinaan kumpikin ”viimeisinä” modernisteina.¹⁵

Uutuuden kultti ja murroskeskeinen ajattelu perustuvat historian ymmärtämiselle toinen toisensa päälle kasautuvien laatikkojen tai lokeroiden kerrostumina.¹⁶ Jokainen uusi periodi on sulkeutunut itseään säätelevä kokonaisuus, joka muodostaa rakennelmassa itsenäisen kerrostuman. Lokeroivalla historiannäkemyksellä on suuri vaikutus käsityksille tutkimuksen tavoitteista ja uusien ajatusten esittämisestä. Uudet tulkinnat merkitsevät parhaimmillaankin laatikon sisäisen järjestyksen uudelleen ryhmittämistä: kehykset ja rajaukset ovat annettuja, laatikon sisällä vanhat osat asetetaan uuteen järjestykseen, kenties tuodaan jokin uusi ennen huomaamaton elementti mukaan tai annetaan toisenlaiset nimikkeet ilmiöille, mutta kokonaisuus ei muutu.¹⁷

Lokerikkohistoriassa ei synny varsinaista suomalaista modernistista perinnettä, vaan ainoastaan irrallisia ilmiöitä, joista käytetään modernismin, modernin tai näihin viittaavaa nimikettä. Modernistinen kirjallisuus ymmärretään poikkeuksiksi suomalaisen kirjallisuuden valta-

¹³ Keskeiset 50-luvun lyriikan yleisesitykset ovat Polkunen (1967) ja Kunnas (1981). Sodanjälkeisen proosan modernismi nousee esiin vasta Karkaman (1990), Nummen (1990) ja Viikarin (1992) artikkeleissa sekä Niemen (1995) pienessä monografiassa. Proosan kotouttamisstrategiat ovat myös harhauttaneet arvioita: kun eurooppalaisen proosan modernistiset klassikot, Joycen *Ulysses*, Proustin *Recherche*, Döblinin *Berlin Alexanderplatz* ovat pääasiallisesti urbaanin elämän kuvauksia (ks. Williams 1985/1989, Kern 2011: 12–13, 93–108), tärkeimmät suomalaiset proosateokset sijoittuvat maaseudulle. Karkama (1994: 175–190) kutsuu tätä piirrettä suomalaisessa proosassa ”maaseutumodernismiksi”.

¹⁴ Ks. Innes ja Marker (1998) mainitsevat nämä neljä draamakirjailijaa edustavimmiksi. Tuula Hökän (1999) monipuolinen 50-luvun modernismin esittely tarkastelee poikkeuksellisesti myös draamaa.

¹⁵ Ks. Cronin, *Samuel Beckett. The Last Modernist* (1997); Varun Begley, *Harold Pinter and the Twilight of Modernism* (2005). Näiden draamatikkojen (samoin kuin Brechtin ja Ionescon) merkitystä 50-luvun modernismille ei ole tutkimuksessa tarkasteltu lainkaan, vaikka kumpaakin esitettiin Helsingissä vuosikymmenen aikana. Etenkin Beckettin *Huomenna hän tulee* (*Godot*, 1954) ja *Leikin loppu* (*Endgame*, 1957) herättivät suurta huomiota.

¹⁶ Modernismin uutuuden kulttuurista ks. Wohl 2002: 620; uutuuden kukoistuksesta ja hiipumisesta modernistisessa romaanissa Mazzoni 2017, 334–337.

¹⁷ Lokerikkonäkemyksestä historiantutkimuksessa ks. Kalela 1990: 16–17.

virrassa. Sen tehtävänä on uudistaa tulevaisuuteen rauhallisesti etenevää valtavirtakirjallisuutta, mutta ne elävät itsenäisesti eri saarekkeina eikä niiden keskinäisiä yhteyksiä tulkita ”kehitykseksi”. Kun sirpaleet asetetaan kansainvälisen modernismitutkimuksen suurempaan kuvioon, jäsenitys muuttuu välttämättä, koska näkymättömät tai näkymättömiksi jäävät yhteydet ovat havaittavissa laajempaa taustaa vasten.

III Modernismin tutkimustraditiot

Modernismin historiallisessa tarkastelussa erotamme kolme eri tutkimustraditiota. *Angloamerikkalainen* modernismikäsitys on perusluonteeltaan epähistoriallinen. Se keskittyy täysmodernismiksi (*High Modernism*) kututun ajanjakson yksittäisiin kirjailijoihin – Eliot, Joyce, Woolf – eikä sitä kiinnosta juurikaan Ranskan taakse jäävien eurooppalaisten modernismien hajanainen, monikielinen kartta pikkuisine koulukuntineen, ryhmittymineen ja manifesteineen.¹⁸ Ranska on tässä yhteydessä sitäkin kiinnostavampi alue, että juuri ranskalainen kirjallisuus on immuuni ”modernismille” ja käyttää mieluummin avantgarden käsitettä (Healey 2007). Keski-Eurooppa ja etenkin saksankielisen kulttuurialueen merkitys varhaisessa amerikkalaisessa modernismitutkimuksessa jää tyystin sivuun.¹⁹

Eurooppalaisessa modernismitutkimuksessa korostuu maantieteellinen, kielellinen ja kansallinen heterogeenisuus. Siihen sisältyy myös modernismiin hankalasti asettava draama. Bradleyn ja McFarlanen pioneeriteos *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930* (1976) tarkastelee eurooppalaista draamaa keskeisenä varhaisen modernismin lähteenä rinnan proosan ja lyriikan kanssa. *Skandinaavinen* modernismitutkimus tähdentää varhaisen modernismin pohjoismaisia juuria, taiteellisten ohjelmien reaktiivista luonnetta aikakauden idealistisia yhteiskunnallisia käsityksiä, idealistista taidetta ja estetiikkaa kohtaan sekä suuntaa näkökulman yhteiskunnallisiin epäkohtiin: ”ongelmien asettamiseen”.²⁰ Modernismin kansainvälisyys, moniaineisuus ja -kielisyys ovat pohjoismaisissa käsityksissä lähtökohtaisia.

Angloamerikkalaisen, eurooppalaisten ja skandinaavisten näkemysten keskinäinen suhde on sikäli ongelmallinen, että nykyisillä tutkimusmarkkinoilla englanninkielinen ja yhdysvaltalainen tutkimus on hallinnut pitkään ja määrittänyt yleiskuvaa. Varhaisemmat eurooppalaiset ja pohjoismaiset näkemykset hautautuvat helposti kirjastoihin, ja pienempien kielten kirjallisuuksiin liittyvät erikoistutkimukset jäävät kielimuurin taakse. Myös poikkeukset on mainittava, eikä vähiten siksi, että euroop-

¹⁸ Varhaiset modernismitutkimukset C. O. Matthiessenin *The Achievement of T. S. Eliot* (1935) ja Cleanth Brooksian *Modern Poetry and the Tradition* (1939) edustavat mainiosti yksittäisen teoksen poeettiseen kvaliteettiin keskittyvä lähestymistapaa. Ks. Perloff 1992: 155–157.

¹⁹ Vaikutusvaltaisen amerikkalaisen modernismitutkijan ja kriitikon Clement Greenbergin suhteesta saksalaiseen modernismiin ks. Rohn 2007. Tutkijat, joilla on läheinen eurooppalainen tausta ja jotka ovat usein monikielisiä, kuten Matei Calinescu, Marjorie Perloff, Peter Gay, muodostavat usein poikkeuksen.

²⁰ Toril Moi (2006) tarkastelee Ibsenin modernismia vasten 1800-luvun loppuvuosikymmeninä hallintua romantista idealismia.

palaiset ja pohjoismaiset tutkijat ovat myös yhdysvaltalaisilla markkinoilla kysyneet nostamaan esiin eurooppalaisen ja pohjoismaisen pluralismin.²¹

Peter Gayn *Modernism. The Lure of Heresy* (2006) on heterogeenistä kehitystä kokoava historiallinen yleisesitys, jossa kirjallisuuden, kuvataiteen ja musiikin modernismin eurooppalaiset juuret näkyvät selvinä. Vuonna 2007 ilmestynyt laaja kaksiosainen *Ástráður Eysteinsonin* ja Vivian Liskan toimittama antologia *Modernism 1–2* (2007) ilmentää ajallista, kielellistä, geneeristä ja topikaalista monialaisuutta. Antologian johdantoartikkelissa Edward Możejko korostaa modernismin yhteistä historiallista pohjaa ja nostaa esiin tanskalaisen Poul Borumin varhaisen teoksen *Poetisk modernisme* vuodelta 1966. Borumin tarkoituksena on esittää lukuisien itäisen, keskisen ja läntisen Euroopan, Pohjois- ja latinallaisen Amerikan sekä skandinaavisen – mukaan lukien suomalaisen – runouden hienovaraisia tulkintoja. Runokäsityksiään ja tulkintojaan taustoittaakseen Borum jakaa lyhyessä johdannossaan modernistisen runouden neljään historialliseen vaiheeseen:

1. Ranskalainen alku (1850–1900), joka sisältää useita erilaisia rinnakkaisilmiöitä muissa maissa.
2. Runoilijoiden toinen sukupolvi (1900–25), joka on enimmäkseen 1880-luvulla syntynyt, lyö itsensä läpi uuden vuosisadan ensimmäisinä vuosikymmeninä.
3. Kolmas sukupolvi (1920–40), joka debytoi sotienvälisenä aikana.
4. Neljäs ja viiden sukupolvi (1945–), joka vakiinnuttaa ja hyödyntää useita ismejä, mutta myös keksii uudelleen ja edelleen kehittää erilaisia tyyliä, muotoja ja ideoita. (Borum 1966/1968: 15–16.)

Huolimatta rajoittumisesta runouteen – tai kenties juuri sen vuoksi – Borumin jäsentely paljastaa yllättäviä runousopillisia yhteyksiä ja kokonaisvaltaisen käsityksen modernismin historiallisesta kehityksestä.

IV Historiallinen jäsennys

Viimeisen 50 vuoden aikana tehdyn tutkimuksen perusteella voidaan Borumin kuvaa yleistää ja laajentaa muille kirjallisuuden alueille. Neljä vaihetta voidaan yksinkertaistaa kolmeksi ja antaa kehitykselle suksessiivinen, evolutiivinen muoto. Seuraava skeema perustuu biologiseen analogiaan ja toimii hyvin olematta liian yleinen.

1. Varhainen modernismi (1885/90–1910)
2. Täysmodernismi (1910–40)
3. Myöhäinen modernismi (1945–70/80)

Tämä periodisointi on rakennettavissa yhdistämällä yksittäiset tutkimuksessa vakiintuneet osaperiodit aikajanelle, jolloin modernismi voidaan

²¹ Ks. Eysteinsonin (1990) analyysi eri modernismien, avantgarden ja postmodernin tutkimuksesta.

esittää pitkänä kestona barokin ja romantiikan tapaan. Koska periodisointi ei ole ollut suosittu lähestymistapa modernismin tutkimuksessa niin kuin ylipäätään kirjallisuuden historiallisessa nykytutkimuksessa, esiintyy se harvoin eksplisiittisesti esitettyinä kehystenä. Bernard Smithin (1998) kuvaus modernistisen kuvataiteen historiallisesta kehityksestä noudattaa kutakuinkin samaa jakoa, jossa vaiheet jakautuvat ajallisesti ja ajatuksellisesti samoin. Smith (1998: 7) jakaa modernismin historian kolmeen vaiheeseen, joiden nimityksissä hän korvaa modernismin uudiskäsitteellään *formalesque*: varhaiseen avantgardistiseen (1890–1915), keskivaiheeseen (1916–45) sekä myöhäiseen (1945–60) *formalesqueen*.²² Sotavuodet ovat periodien luonnollisia jakolinjoja.

Jos kolmivaiheinen skeema asetetaan suomalaisen sirpaleisen palapelin rinnalle, näyttää niiden keskinäinen suhde ensi näkemältä epäsymmetriseltä. Mutta toisella katsannolla havaitsee, että nimilaput unohtaen ja koulukunnat uudelleen ryhmitellen kuva istuu sulavasti yleiseen kuvioon.

1. Varhainen modernismi 1880/90–1910

- 1880-luvun realismi ja naturalismi
- Vuosisadan vaihteen symbolismi

2. Täysmodernismi 1910–1940

- Suomenruotsalainen modernismi
- Tulenkantajat (1920-l)
- Kiilan ryhmä (1930-l)

3. Myöhäinen modernismi 1945–1970/80

- 50-luvun modernismi

Kuinka epäsymmetria yhtäältä ja komplementaarisuus toisaalta on selitettävissä? Ne selittyvät yksinkertaisesti keskuksen ja periferian suhteena.²³

Jatkuvuus, niin kuin se esiintyy yllä olevassa kolmivaiheisessa evolutiivisessa skeemassa, asettuu keskukseen, jonka muodostavat verkostomaisesti yhteen liittyvät eurooppalaiset metropolit. Pariisi ja Lontoo olivat koko 1800-luvun alussa käynnistyneen Eurooppaa yhteen liittävän kulttuurituotannon produktiivisimmat generaattorit, seuraavan vuosisadan alussa rinnalle nousee vähitellen myös New York, joista kulttuuriset innovaatiot levisivät runsaina kaikkialle (Sassoon 2006). Näiden rinnalla Berliini, Wien ja Pietari muodostavat verkoston tärkeitä solmuja ja muistuttavat modernismin monipaikkaisuudesta, vaikka ne eivät säteile yhtä voimakkaasti kuin kaksi kirkkainta metropolia. Kööpenhamina, Tukholma ja Kristiania ovat vaihteessa verkoston alakeskuksia, jotka välittävät poeettisia innovaatiota perifeerisiin kirjallisuuksiin mutta joiden luomisvoimaiset kirjailijat kuten Ibsen ja Strindberg lyövät itsenä läpi keskuksessa ja siten kontribuoivat ajan innovatiiviseen repertoaariin.²⁴

²² Smithin mukaan modernismi on päättynyt eikä siis ole enää ”moderni”, ja sen vuoksi tarvitaan toinen käsite, *formalesque*, joka korostaa modernismille luonteenomaista muotokulttuuria.

²³ Keskuksen ja periferian suhteista kirjallisessa evoluutiossa ks. Even-Zohar 2005.

²⁴ Alakeskuksista keskus–periferia-asetelmassa ks. Rosendahl Thomsen 2008: 33–40.

Perifeerisen Helsingin näkökulmasta nämä ovat erityisesti 1800-luvun loppuvuosikymmeninä ja vuosisadan vaihteessa tärkeitä poeettisten innovaatioiden mukauttamista edistäviä linkkejä kirjallisine esikuvineen, aikakauslehtineen ja kontakteineen.²⁵

Perinteisen näkemyksen mukaan katkos on hallitseva periferiassa, ja se ilmenee myös suomalaisen modernismin sirpalenäkemyksessä. Periferiaan sijoittuvan kirjallisuuden kuvaaminen ja analyysi keskus–periferia-opposition ehdoin on selitysvoimainen, jos ääripoolien asema ymmärretään pelkistetysti vain tämän ketjun osina. Kun keskuksen innovatiiviset repertoarit tuottavat lukuisia teoksia, jotka takaavat niiden menestyksellisen leviämisen, generoi periferiassa innovaatio – joko kopioitu tai muunneltu – ainoastaan harvoja teoksia, joskus vain muutamana, jopa yhden tai kaksi. Kun runsautta, variaatiota ja toistuvuutta, jotka ovat keskukselle tunnusomaisia ja välttämättömiä innovaation etabloitumiselle, ei tapaa periferiassa, kuvataan kotimaiset modernistiset pyrkimykset yritykset erikoisiksi ja oudoiksi. Valaisevia esimerkkejä ovat Juhani Ahon vuonna 1890 julkaisema *Yksin* (ks. Nummi 2003, 129–358, 381–295), Teuvo Pakkalan 1903 ilmestynyt *Pieni elämäntarina* (ks. Karkama 1990: 38–39) tai Irmari Rantamalan vuonna 1909 ilmestynyt massiivinen *Harhama* (ks. Eskelinen 2016: 123–125).

Innovaatioiden leviämisen tulkitseminen yksisuuntaisena ja mekaanisena ketjuna pelkistää kontaktien ja siirtymien luonteen. Ensiksikin, kaikki kulttuurista toiseen siirtyvä muuttuu matkalla ja alistuu erilaisille kotouttamisstrategioille. Valaisevasta esimerkistä käy 1920–30-lukujen suomalaisen modernistisen proosan sijoittuminen maalaisympäristöihin, kun se muualla sijoittuu metropoleihin; modernistinen proosa on luonteenomaisesti urbaania, kaupungin proosaa (Williams 1989: 37–48; Kern 2011: 12–13, 93–100). Laskeutuvien kulttuuriarvojen teoriaan sisältyvä oletus innovaation köyhtymisestä sen saavuttaessa ketjun pään ei tunnista adaptaation periaatetta. Periferiaan siirtyneet repertoarit eivät vain pelkisty niin kuin teoria implikoi vaan ne muuntuvat, toisinaan mekaanisesti, usein myös kekseliäästi, niin kuin japanilainen tanka on löytänyt paikan suomalaisen runokielen mittajärjestelmästä (Leino 1982). Lisäksi uudet tuontitavarana tulevat repertoarit ovat säännönmukaisesti epätäydellisiä, koska uudesta ympäristöstä puuttuu repertoaria varioivien teosten runsaus. Niissä harvoissa teoksissa, kuten *Yksin*-kertomuksessa, *Pienessä elämäntarinassa* tai *Harhamassa*, joissa uusia taidekeinoja käytetään valikoiden, muuntaen ja kotouttaen, ei luonnollisestikaan tapaa repertoaria kokonaisuudessaan eikä kriittinen vastaanotto tunnista uutuutta välittömästi.²⁶

Suomalaiset modernismit asettuvat eurooppalaiseen kolmivaiheiseen jatkumoon luontevasti, kun esiin nostetaan näkymättömiksi jääneitä teoksia ja osarepertoaareja eri periodeissa. Varhainen modernismi ilmenee Suomen kirjallisuudessa orastavana jo 1800-luvun realismissa

²⁵ Modernismin geografiasta ks. Bradbury & McFarley 1976: 95–190; keskuksen ja periferian dynamiikasta eurooppalaisessa kirjallisuudessa Casanova 1998 ja 1800- ja 1900-luvun vaihteen suomalaisessa kirjallisuudessa Nummi 2011, 290–292, 297–301.

²⁶ Yhteisen modernistisen ydinrepertoarin kotouttamisesta eri kansallisissa kulttuureissa ks. Wohl 2002: 611–612.

ja naturalismissa, joka on läheisessä yhteydessä skandinaaviseen modernin läpimurtoon (det moderna genombrottet) ja jonka modernismi on skandinaavisen ohjelman toteutumaa. Ei vielä taidekielen vallankumouksellisenä uudistamisena, vaan paremminkin yhteiskunnallisten kysymysten ja ongelmien esittelijänä ja kapinallisena skandaalien tuottajana.²⁷ Se ilmenee erityisesti modernissa suomalaisessa proosassa, K. A. Tavaststjernan *Barndomsvänner* (1986), *Ahon Papin tytär* (1885) ja *Papin rouva* (1894), *Helsinkiin, Järnefeltin Isänmaa* (1893) ovat modernisoituneen kerronnan kannattamia modernin elämän kuvauksia.²⁸ Ibsenin ja Strindbergin moderni ihmiskuva hallitsee Minna Canthin tuotantoa, jossa naisidentiteetti vapautuu julkiseen ja yhteiskunnalliseen toimintaan (Ks. Karkama 1994: 147–155). Ahon keskeisissä romaaneissa tapaa orastavia modernistisia muotokeinoja: sisäistyvä kerronta, avainromaanin muunnelmat, epiteetin käyttö, kirjallisten keinojen reflektointi, taidemaailman upottaminen kertomusmaailman osaksi, vastaanoton manipulointi (”jatko-osien” kirjottamien ja arvostelujen reflektointi).²⁹

Varhainen modernismi nousee esiin Kaarlo Marjasen vuosisadan vaihteen lyriikkaa käsittelevässä artikkelissa ”Suomalainen esimoderni”, joka on kirjoitettu teokseen *Suomen kirjallisuus VI*.³⁰ Esimodernin epookin muodostavat vuosisadan vaihteen molemmiin puolin esiin nousseet suomenkieliset runoilijat, joihin Marjanen liittää myös ruotsinkielisen Euterpen runoilijat:

He ovat vihdoinkin eurooppalaisittain kehittymään pääsevän suomalaisen lyriikan ensimmäinen kantajoukko sekä taidoiltaan että siinä, että heidän aikanaan ja toimestaan solmiutuvat enemmän kuin alustavasti siteet moderniin, vieläpä kohta modernistiseksi määriteltävissä olevaan länsimaiseen runouteen. (Marjanen 1967: 12.)

Marjasen mukaan Södergranin aloittama ruotsinkielisen lyriikan kehitysvaihe ei ole Suomessa ainoa laatuaan, vaan omintakeista avantgardistista kehitystä ja ”jotakin varhain ajanmukaista” tapahtuu heti vuosisadan alussa myös suomenkielisessä runoudessa. Marjanen muistuttaa, että vuosisadanvaihteen uudempi runous oli samalla erittäin kansallista.

Marjasen näkemys on ajan suomalaisesta modernismitutkimuksesta poikkeava: se on holistinen ja synteettinen eikä edellytä yhtenäisyyttä tai valmiina syntyvää, vaivatta tunnistettavaa muotokieltä. Sen sijaan se korostaa esivaiheen heterogeenisiä piirteitä. Samalla Marjanen näkee laajemmassa kuviossa ruotsinkielisen runouden yhteydessä suomenkieliseen runouteen. Kirjallinen semiosfääri oli vuosisadanvaihteessa kielikiistoista huolimatta edelleen kaksikielinen.

Varhaisia modernismia uudelleen arvioivia tutkimuksia alkoi ilmettyä 1980- ja 90-lukujen vaihteesta lähtien myös Suomessa. Auli Viikari (1987) tarkastelee vuosisadanvaihteen runokielen vapautumista sidonnai-

²⁷ Ks. Saarenheimon (1924) motiivihistoriallinen tutkimus, jossa 1880- ja 90-luvuilla uusi ja vanha aikakausi asettuvat kirkkaasti vastakkain, mutta joka ei hahmota muutosta modernin tai modernismin käsittein.

²⁸ Ks. Valkama 1970, Niemi 1985, Nummi 2017 ja 2018.

²⁹ 1880- ja 90-lukujen romaanin esimodernistisesta siirtymärepertoaarista ks. Mazzoni 2017: 272–342.

³⁰ Marjanen 1967: 12–13. Marjasen ajoitus noudattaa myöhäisempää kansainvälistä jäsenystä (Perkins 1987).

sesta mitasta ja katsoo ilmiön varhaiseksi modernistiseksi pyrkimykseksi. Minna Toikan toimittaman antologian *Nykyajan kynnyksellä* (1993) useat artikkelit samoin kuin Pertti Karkaman johdantoartikkeli Tuija Takalan toimittamaan antologiaan *Tutkielmia suomalaisesta modernismista* (1990) erittelevät vuosisadan vaihteen suomenkielisen kirjallisuuden ilmiöitä modernismin alkuna (ks. myös Koistinen 1990: 130). Pirjo Lyytikäisen tutkimus vuosisadan vaihteen proosasta ja dekadenssista (1997) samoin kuin Jyrki Nummen Juhani Ahon varhaistuotannon modernistisia piirteitä tarkasteleva tutkimus (2002) nostavat esiin aikakauden proosan varhaismodernistiset tendenssit.

Täysmodernismin kokoava periodi näkyy 1990-luvun alun suomalaisissa antologioissa (Takala 1990), mutta jo varsin selvänä Lea Rojolan toimittamassa *Suomen kirjallisuushistorian* toisessa osassa (1999), jossa luodaan kokonaiskuva 1920- ja 30-lukujen modernismista otsikolla ”Nykyajan ihanuus ja kurjuus”. Kokonaisuudessaan osio luo lavean kuvan modernin elämän ja modernin taiteen murtautumisesta nykyaikaan: auton ja amerikkalaisuuden, viihteen ja uuden tapakulttuurin, mutta myös kokeilevan avantgardistisen taidekulttuurin kokonaisvaltaisesta maihinnoususta hentoon suomalaiseen kaupunkikulttuuriin. Uusi muotokieli, kirjallisen kentän uudelleen jäsentyminen ja laajentunut kirjallisuuskäsitys nousevat esiin Satu Grünthalin lyriikkaa koskevassa osiossa, Erkki Seväsen kirjallisuusinstituution muutoksia, Kari Sallamaan Kiilan asemaa, Michel Ekmanin suomenruotsalaista modernismia ja Kristina Malmion ajanvieterkirjallisuutta koskevissa osioissa. Aikakausi on ankaran kaksinaapainen, kansallisen ja kansainvälisen jyrkkää vastakkaisuutta.

Sodanjälkeisen modernismin asema kolmivaiheisessa kuviossa paljastuu otsikoinnin sanaparista myöhäisvaiheeksi: ”Vakiintumisen aika”. *Suomen kirjallisuushistorian III* osan toimittaja Pertti Lassila (1990: 223–224) oli jo kymmenisen vuotta aikaisemmin ilmestyneessä *Otavan historian* kolmannessa osassa kuvannut 50-luvun modernismin aikakauden rauhoittumisena, tasaantumisenä ja vakiintumisena. Periodin runousopin kuvaus on kuitenkin tutkimusperinteen mukainen: uutuuden ja murroksen idea korostuu modernistisen ohjelman kuvauksessa.³¹ Ajan ilmiöitä ei yhdistetä edeltävän modernismin traditioon.³² Esitys nojaa edelleen periodin itsekuvaukseen, joka ilmeni selvänä ensimmäisissä suppeissa kokonaisuesityksissä, kuten Kai Laitisen teoksessa *Suomen kirjallisuus 1917–1967* (1967) ja Mirjam Polkusen tutkielmassa ”Lyriikan modernismi” (1966) *Suomen kirjallisuuden VI* osassa. Tuula Hökkä luonnehtii osuvasti näiden kahden kirjoittajan suhdetta aikakauteen:

Kirjallisuushistorioitsijoilla oli ollut aikalaisen aitiopaikka ja aktiivisen vaikuttajan rooli modernisoituvassa kirjallisuudessa. He olivat mukana muotoamassa, vahvistamassa ja määrittämässä uudistuvaa kirjallisuutta. (Hökkä 1999: 68.)

³¹ Myös Tuula Hökkä (1999: 68) aloittaa 50-luvun modernismin esittelyn ”murroskauden” ja ”läpimurron” käsitteillä. Aloitustavassa näkyy mitä ilmeisimmin tutkimusperinteen annetut kehykset.

³² Vuonna 1961 *Parnassoon* tehty kiertokysely Juhani Ahon asemasta Suomen kirjallisuudessa osoittaa selkeästi edeltäjien arvioinnin selektiivisyyden. 50-luvun modernistipolvi muisti toki Ahon löyhän koristeellisen virkkeen, mutta ei muista hänen kokeilevampaa kypsää proosaa (*Helsinkiin, Yksin, Papin rouva*) eikä hänen tavatonta vaikutustaan suomalaisen kirjallisuuden nykyaikaistajana ja modernin ulkomaisen kirjallisuuden välittäjänä.

Suomen kirjallisuushistorian kolmannen osan 50-luvun modernismin yleiskuva on kokoava, ja siihen on oireellisesti sisällytetty myös kymmenlukuun hankalasti asettuva moderni draama. Kuvasta on kuitenkin vaikea erottaa niitä muutoksia, joita 1990-luvun kansainvälisessä ja kotimaisessa modernismitutkimuksessa oli jo tapahtunut ja jotka johtavat kymmenluvun uudelleenarviointiin.

V Myöhäinen modernismi

Viimeisen kolmenkymmenen vuoden aikana kirjallisuudentutkimuksessa on käynnistynyt modernismin historiallinen analyysi, jossa yksittäisiin, kansallisesti rajautuneisiin kieli- ja kirjallisuusalueisiin liittyviä ilmiöitä arvioidaan kokoavasti ja pitkäkestoisen kehityskulun osina.³³

Vielä 1950-luvulla ja 1960-luvun alussa ensi vaiheen angloamerikkalainen tutkimus keskittyi 1920–30-lukujen huippuvaiheeseen, keskeisten teosten – James Joycen *Ulysses*, T. S. Eliotin *Waste Land* ja Virginia Woolfin *Mrs Dalloway* – lukemistapojen kehittämiseen.³⁴ Varsin nopeasti 1970-luvulta lähtien syntyi postmodernin käsite, joka näyttäytyi yksiselitteisesti modernismin seuraavana vaiheena. 1980-luvulla tutkimuksen kiinnostus laajeni välttämättä ja luonnollisesti täysmodernismia edeltävään ”valmistavaan” ajanjaksoon. Vuosisadan alun avantgardististen ja modernististen ismien ymmärrettiin muodostavan modernismin kultakauden kasvualustan. Varhainen modernismi ajoitetaan tavallisesti vuosien 1880–1910 vaiheille³⁵.

2000-luvun vaihteen molemmin puolin alkoi hahmottua myös 1920–30-lukujen täysmodernismin jälkeinen, sodan katkaisema aika niin, että siitä erotettiin erilleen myöhäinen modernismi, joskin käsitteenä se ilmaantuu teoreettiseen keskusteluun jo 70-luvulla.³⁶ Toisen maailmansodan ja sodanjälkeisen myöhäisen modernismin katsottiin muodostavan modernistisen perinteen päätösvaiheen, joka asettuu täysmodernismin ja postmodernismin väliseen siirtymävaiheeseen ja on jatkanut elämäänsä rinnan postmodernismin kanssa nykypäiviin asti. (Whitworth 2007:

³³ Modernismin päättyminen ja historiallistuminen näkyy niin kansainvälisessä kuin kotimaisessa 1980- ja 90-lukujen taitteessa ilmestyneessä tutkimuksessa. Edellisestä mainittakoon kaksi keskeistä tutkimusta, joiden näkemykset heijastuvat suomalaisen tutkimukseen. Matei Calinescun *Five Faces of Modernism* (1977/1987) erotti toisistaan modernistisen ja modernin, yhdisti erilaiset keskeiset 1900-luvun alun ismit sekä etabloi modernismin alun 1890-luvulle ja artikuloi historiallisen kulun modernismille. Raymond Williamsin *The Politics of Modernism* (1989) tarkastelee modernismia 1800-luvulla käynnistyneenä kokonaisuutena.

³⁴ Suomessa Vilho Viksten julkaisi 60-luvun alussa pienen runo-oppaan *Runo ja tulkin-ta*, jossa opastettiin Cleanth Brooksia uskriittisen mallin mukaan lukemaan modernia lyriikkaa.

³⁵ Ks. Robert Wohlin (2002) laaja arvosteleva artikkeli keskeisistä 1990-luvun alussa ilmestyneistä modernismin historiallisista tutkimuksista, kuten tässä kirjoituksessakin mainituista teoksista (Butler 1994 ja Smith 1998). Vaikka Wohl tarkastelee modernismia ajallisesti laajana ilmiönä, kohdistaa hän keskeiset kysymyksensä modernismin syntymisen poliittisiin, kulttuurisiin ja taiteellisiin ehtoihin.

³⁶ Tunnetuin esimerkki lienee David Lodge'n teos *The Modes of Modern Writing* (1977).

272, 275.)³⁷ Myöhäistä modernistista lyriikkaa tutkinut Anthony Mellors sijoittaa periodin vuosille 1945–1975. Ajanjakso ei jatka suoraan modernismin käytänteitä mutta ei myöskään näyttäytyä täysin itsenäisenä suhteessa täysmodernismiin. Se on täysmodernismin myöhäinen sovellus ja (angloamerikkalaisen tutkimusperinteen näkökulmasta) modernismin ”kuolemanjälkeistä elämää”.³⁸ Mellors tekee myös eron myöhäisen modernismin ja postmodernismin välille: kun postmodernismi määrittäytyy kokonaisvaltaisena reaktiona modernismin estetiikkaan, myöhäinen modernismi jatkaa modernismin perintöä. (Mellors 2005: 2–3, 19, 23, 41–42.)

Mellorsin ohella myöhäisestä modernismista ovat kirjoittaneet myös Tyrus Miller (*Late Modernism*, 1999) ja aivan viimeksi Thomas S. Davis (*The Extinct Scene*, 2016). Mellorsista poiketen kumpikin sijoittaa myöhäisen modernismin alun jo 1930-luvulle ja keskittyy proosakirjallisuuteen, joskin Davis tuo tarkastelun piiriin kulttuurin alueita myös kirjallisuuden ulkopuolelta. Englantilaiselle modernismitutkimukselle tyypillisesti Miller ja Davis tarkastelevat myöhäistä modernismia pelkästään Iso-Britannian kirjallisuudesta käsin eivätkä sijoita sitä modernismin kansainväliseen jatkumoon. Kummankin analyysi keskittyy 1930-luvun orastaviin ilmiöihin, joilla myöhäiset modernistit, kuten Samuel Beckett ja Wyndham Lewis, tekivät eroa bloomsburylaisen täysmodernismiin.

Mellorsin tavoin myös Miller ja Davis katsovat myöhäisen modernismin jatkavan täysmodernismin perintöä ja samalla irtautuvan siitä. Millerin ja Davisin mukaan myöhäisen modernismin kirjailijat ovat tietoisia käyttämästään repertoarista, ja ilmaisullisen kriisin kärki kohdistuu erityisesti modernismin vaikeaselkoisuuteen, elitistisyyteen ja ylikorostuneeseen subjektiivisuuteen. Täysmodernismin keinovalikoima on kulutettu loppuun, eikä sillä ole enää 1930-luvun jälkeen samanlaista kykyä vastata kulttuurin ja yhteiskunnan haasteisiin, kuten 1930-luvun radikaaleihin poliittisiin mullistuksiin sekä toisen maailmansodan jälkeiseen uuden sodan uhkaan. (Miller 1999: 18–20, Davis 2016: 4–14.)

Jos yhdistää Millerin ja Davisin analyysien keskeisimmät ajatukset, myöhäinen modernismi ilmenee proosakirjallisuudessa ennen kaikkea kolmena suurena muutoksena ilmaisussa. Ensinnäkin se kääntyy tajunnan-sisäisestä subjektiivisesta maailmasta takaisin objektiiviseen, yhteiseen ja kollektiiviseen, takaisin modernismia edeltäneen realismin tavoitteeseen kuvata todellisuutta yksittäistä subjekti laajemmasta perspektiivistä. Samalla myöhäinen modernismi pyrkii palauttamaan kirjallisuuden poliittisen ulottuvuuden. (Miller 1999: 18, 29–32, Davis 2016: 4–25.) David Lodge (1977: 190) kirjoitti samasta ilmiöstä hieman eri termein jo 1977

³⁷ Esimerkiksi Charles Daniel Blanton (2015: 20–21) edustaa näkemystä myöhäisestä modernismista, joka ei hahmotu ajallisesti periodin terminaalivaiheena vaan modernismin loogisena päätepisteenä, sen idean täydellistymänä. Näin ymmärrettynä myöhäinen modernismi on historiallisesti toistuva mutta käsitteellisesti yhtenäinen ilmiö.

³⁸ Tyrus Miller esittää yksinomaan angloamerikkalaisen aineiston pohjalta periodisaatiota kilpailevan mallinnuksen, jossa täysmodernistinen vaihe alkaa 1910-luvulla ja päättyy 1920-luvun lopussa. Myöhäiseksi modernismiksi käsitetty ajanjakso puolestaan alkaa Millerin (1999: 5) mukaan 1930-luvun alussa ja päättyy toiseen maailmansotaan. Samaan ajoitukseen on päätyntä englantilaisen proosan osalta (Woolf, Isherwood, Orwell, Auden etc.) myös Davis (2016). Lyriikan osalta taas Latter (2015) päättyy sodanjälkeiseen ajoitukseen (1945–70).

modernismitutkimuksessaan *The Modes of Modern Writing*. 1930-luvulla kirjallisuus alkoi Lodgen mukaan siirtyä modernismin metaforisesta diskurssista metonymiseen ja takaisin realismille tyyillisempään ilmaisuun. Myöhäisessä modernismissä todellisuus on aistittavien ja todennettavien osien summa, ei toisten maailmojen, aikakausien tai intertekstien vertauskuva tai heijastuma, kuten täysmodernismin klassikoissa *To the Lighthouse*, *Ulysses* tai *The Waste Land*. Myöhäinen modernismi palaa arkielämän konkretiaan eikä selity symbolijärjestelmien kautta.

Myöhäinen modernismi palauttaa myös huumorin kirjallisuuteen, joskin se sävyttyy tummaksi, groteskiksi ja ironiseksi. Siihen sisältyy myös orastavia postmodernistisia tendenssejä: mustan huumorin ja naurun ohella yleinen arvopohja suhteellistuu entisestään, kirjalliset maailmat epäautentisoituvat ja saavat nukketeatterimaisia piirteitä, kirjailijan asema teoksen luojana ironisoituu. (Miller 1999: 47–54.) Muutokset vaikuttavat radikaaleilta, mutta myöhäinen modernismi myös säilyttää ja toisintaa modernismin keinovalikoimaa, vapaasti ja valikoiden.

VI Modernismin varhainen vastus: Viidan ”Kesäyö”

Kysymys uudistumisesta on modernismin ytimessä ja uudistumisen kääntöpuolena suhde traditioon. Esseessään ”Tradition and the Individual Talent” (1919) T. S. Eliot esittää kuulun vaateensa, jonka mukaan runoilijan on omaksuttava suurin piirtein koko länsimainen kirjallisuus ja omalla luovalla panoksellaan muutettava sen sisäistä järjestymistä (Eliot 1919/1920: 42–47). Kolmekymmentä vuotta Eliotin jälkeen esseessään ”Modernin taiteen puolustus” Kai Laitinen (1949: 211–212) selvittää Suomeenkin rantautuneen modernin taiteen uutuusluonnetta ja korostaa sen oppositioasennetta ”vallalla olevaa taidekäsitystä vastaan”. Myös Lauri Viita käsittelee uudistumisen kysymystä runokokoelmassaan *Käppyräinen*, joka ilmestyi vuonna 1954 eli samaan aikaan, kun uusi modernistinen runous Suomessa etsi muotoaan.³⁹ Kokoelman viisiosainen runosikermä ”Kesäyö” kertoo pastorista, jonka pitäisi kirjoittaa saarna mutta jonka ongelmana on uuden ”sanottavan” löytäminen:

Etsiikö pastori sanottavaa,
jotakin muuta kuin tahdotko tahdotko,
jotakin koskaan kuulematonta,
sellaista, että tapahtuu,
ja lakkaa tapahtumasta. (K: 38.)

Pastori istuu saunakammarin ikkunan ääressä ja katselee Suomen järvi- maisemaa. Pian näköpiiriin alkaa ilmestyä erilaisia eläimiä, kunnes runon kolmannessa osassa kuvaan ilmestyy maata pitkin puuskuttava ”ikivanha modernisti”. Modernistin ilmestyminen ohjaa pastorin ongelman uusille urille. Runo osallistuu runousopilliseen keskusteluun, jonka puheenvuoroja

³⁹ Viita ei tietenkään ollut ainoa sotienjälkeinen runoilija, joka koki painetta uudistaa runokieltä ja pohti sitä tietoisesti. Siru Kainulainen on esimerkiksi tarkastellut vuonna 1951 ilmestynyttä Eila Kivik’ahon kokoelmaa *Niityltä pois* 50-luvun murroskauden, ilmaisullisen muodonmuutoksen ja aikalaiskeskustelun näkökulmasta (Kainulainen 2012: 79–104).

äskен mainittu Laitisen esseekin oli.⁴⁰ Modernistia ei esitetä mairittelevassa valossa. Miksi modernisti ei kelpaa Viidalle uudistumisen esikuvaksi?

Runon kiintopisteenä toimii pastoriin saarnankirjoitusprosessi. Ensimmäisessä osassa pastori istuu saunakammarissa kynä kädessään ja tyhjä paperi edessään: ”Kynä on vuoltu kuin sulhasen leuka / ja paperi on riimun raamuton...” (K: 37). Pian käy ilmi, mitä pastori on vailla: ”Etsiikö pastori Sanaa” (K: 38). Sana isolla alkukirjaimella viittaa Johanneksen evankeliumin versioon luomiskertomuksesta, jonka mukaan maailma on saanut alkunsa Sanasta ja Sana on Kristus: ”Kaikki syntyi Sanan voimalla. Mikään, mikä on syntynyt, ei ole syntynyt ilman häntä.” (Joh. 1:1–3, 14.) Pastori on vailla Sanaa, josta hänen saarnansa kaikkeus saisi alkunsa. Eläinten ilmestyminen kesämaisemaan keskeyttää luomisprosessin kuvauksen, mutta viidennessä osassa palataan jälleen pastoriin. Tämä katselee edelleen ikkunasta ulos ja huomaa pihalla ”lahon pylvään”. Pylvään päälle laskeutuu pöllö, joka ”tulee niinkuin ajatus / tai uni ihan päähän”. Pastori vaipuu uneen, jossa hän siirtyy lapsuusmuistoihin, äidin ja isän kanssa ruokapöydän ääreen. Pöydällä ”höyryää” äidin ”kalasoppa”, ja pastori ”ottaa kirkkaan lusikan” käteensä. Samalla hetkellä ”hauki” nappaa ongesta: ”Ja sitten hauki potkaisee / ja kaikki kukot kiekaisevat / pakannallisesti.” (K: 47.) Kala on Kristuksen symboli ja niin kuin *Raamatussa* ”kaikki” on saanut alkunsa Sanasta, ”kaikki kukot kiekaisevat”, kun pastori saa haltuunsa kaipaamansa Sanan.

Entä runon eläimet? Runousopillinen keskustelu on runossa organisoitu niin kutsutun priaamelin mallin mukaisesti. Priaameli on retorinen kuvio, joka yksinkertaistaen rakentuu seuraavasti: puhuja luettelee johonkin aihepiiriin liittyviä näkemyksiä, sitten hylkää luettelemansa näkemykset ja lopuksi antaa tilalle oman, paremman näkemyksensä. (Race 1988: 35–36, 42.) ”Kesäyön” priaamelissa aiheena on siis poeettinen uudistuminen: millainen on aidosti uudenlainen runo. Luettelo toteutuu puolestaan kesäyössä vaeltavien olentojen hahmoissa, jotka edustavat erilaisia näkemyksiä liittyen poeettiseen uudistumiseen.

Pastorin kirjoittamiseen liittyvistä ongelmista huomio siirtyy varsin pian kesäyössä vaeltaviin eläimiin. Ensimmäiseksi pastori näkee kärpäsen, joka on jäänyt kiinni hämähäkinseittiin. Kärpäsen innostaa pastoriin kirjoittamaan lyhyen saarnan katkelman: ”pian helvetin tulussa kärvenny, / ellei usko ja tunnusta, / se musta kärpäsenkuori.” (K: 38.) Saarna ei mitään ilmeisimmin edusta uutta sanottavaa, jota pastori ajaa takaa. Sen esiintyminen kärpäsen yhteydessä tukee kuitenkin ajatusta, että eläimillä ja tavoilla kirjoittaa on runossa yhteys. Samoin eläinten tavat liikkua ja uudistumisen kysymys näyttäisivät kietoutuvan toisiinsa; kärpänenhän ei liiku lainkaan ja vastaavasti pastoriin kirjoittama saarna on karikatyyrimäisen vanhoillinen.

Toisessa osassa järvimaisemaan ilmestyy sorsa, joka ”liukuu / lahden kaislarintaman ohi / ja kaartaa laituriiin” ja lopulta ”kemmeltää” maihin (KÄ: 39). Sorsakaan ei kelpaa pastorille uudistumisen esikuvaksi, ja kolmannessa osassa paikalle saapuu modernisti. Olennon keskeisyyttä runolle ja koko kokoelmalle korostetaan ”modernisti”-sanalla sijainnin

⁴⁰ Modernismia koskevasta aikalaiskeskustelusta ks. Hökkä 1999: 74–76.

kautta. Kokoelmassa on viisi osastoa, joista ”Kesäyö” sijaitsee kolmannessa eli keskimmaisessa. Runossa niin ikään on viisi osaa, joista modernisti esiintyy kolmannessa. Sana ”modernisti” sijaitsee kuudennessa säkeessä, jossa sitä edeltää ja seuraa viisi säettä. Kaiken lisäksi sanaa edeltää ja seuraa 13 sanaa; modernisti on kirjaimellisesti keskiössä. Modernisti, uuden runon airut, asettuu kiinnostavaan vertailusuhteeseen listan viimeisen eläimen hauen, kansanrunouden myyttisen kalan, kanssa.

”Ikivanha modernisti” ja kansanrunouden hauki

Kolmannessa osassa paikalle saapuu modernisti, joka saa paradoksaalisen määritteen ”ikivanha”:

Sitten tulee maata myöten
tukehtuneen ojan vartta
matalana kärsä maassa
pysähdellen puuskutellen
ikivanha modernisti
ruma mutta rotansurma
paha mutta käärmeensyöjä
karvainen kuin siili mutta
hän o n siili. (K: 41.)

Säkeistö on tyyliltään toisenlainen kuin runon muut säkeistöt. Se on ainoa, jossa ei ole lainkaan välimerkkejä, kun taas muualla runossa pilkut ja pisteet sijaitsevat harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta kieliopin määräämillä paikoilla. Viita yleisestikin pyrki runoissaan yleiskielen sanajärjestyksen ja välimerkkien käyttöön. Toisekseen rytmi muuttuu kolmannessa osassa vapaamittaisesta mitalliseksi. Nelinousuinen trokee, jota kolmas osa noudattaa, yhdessä riimittömyyden ja kansanrunouden tyyliä mukailevan parallelismin (”ruma mutta rotansurma / paha mutta käärmeensyöjä”) kanssa luovat vaikutelman kalevalamitasta. Asiatyhteydessään vanhaan runomuotoon viittaava rytmi on samalla tavalla paradoksaalinen kuin ilmaus ”ikivanha modernisti”.

Modernisti vertautuu osan lopussa siiliin. Suomalaisessa runoudessa siili on esiintynyt runousopillisissa yhteyksissä ennenkin, nimittäin Otto Mannisen runossa ”Erinaceus Europaeus. Luonnonhistoriallinen tutkielma”, joka ilmestyi runokokoelmassa *Virrantyven* vuonna 1925. Mannisen runo kuvaa ”kiukkuista” siiliä, jolla ”on piikit tanassa kaikille tahoille”. Siili on luotaantyöntävä. Puhuja vertaa sitä muun muassa ”suurvaltaan” ja kehottaa kaikkia karttamaan sitä. Jos siili kuitenkin sattuu tulemaan vastaan, se tulee puhujan mukaan tökkäistä ”tikulla” veteen. Siili on elementissään ainoastaan maalla, kun taas vedessä sen heikko kohta, vatsa, paljastuu:

Käy ilmi, mi piikkilinnassa piili,
kerän keskus, sentimentaalinen siili.

Sinä ymmärrät Werthereitä ja Lottia,
kun katselet uivaa iiliskottia. (Manninen 1992: 160.)

Erillisyyttään varjeleva siili paljastuu sentimentaaliseksi Goethen perilliseksi. Runon lopussa siili anoo luontoa tekemään siitä kalan tai minkä tahansa veden olennon.

Viidan modernistisiiliä ja Mannisen siiliä yhdistää ulko- ja sisäpuolen ristiriita – kumpikaan ei ole sitä, miltä päällepäin näyttää. Viidalla ulko- ja sisäpuolen ristiriitaisuus tulee enemmän esiin kielessä, jolla modernistisiiliä kuvataan, kuin itse siilin hahmossa. Välimerkittömyys viittaa irtiottoon ilmaisua sitovista säännöistä, ja sen suhteen säkeistö näyttää ilmaisultaan radikaalimmalta kuin muut säkeistöt. Mitallisuus kytkee säkeistön kuitenkin vanhaan runomuotoon. Modernistien tyyllinen uudistus näyttäytyy runossa näennäiseltä ja pinnalliselta. Kritiikin voi tulkita kohdistuvan myös esimerkiksi Laitisen edellä siteeratussa esseessään esittämään ajatukseen siitä, että uudistuksessa on nimenomaan kyse tyylistä: ”Jokainen aikakausi pyrkii tiedottomasti ja tietoisesti luomaan omat, omia tarpeitaan vastaavat ja kuvastavat tyyliuutonsa, jotka olennaisesti poikkeavat muiden aikakausien tyyleistä” (Laitinen 1949: 210). Runo vihjaa ajatukseen, jonka mukaan uudistuksessa on kyse jostain paljon syvällisemmästä.

Adjektiivin ”ikivanha” voi tietenkin ymmärtää myös kirjaimellisesti merkityksessä ikaikainen; oppositionaalisia siilihahmoja on ja on ollut kaikkina aikoina. Ajatus siitä, että kaikki sukupolvet kapinoivat luonnonlainomaisesti edeltäjänsä vastaan, esiintyy Viidan romaanissa *Moreeni* (1950), jossa yhden päähenkilöistä, Joosefiina Niemisen, kerrotaan valinneen lisäksi Niemisen aviomieheksen siksi, että hänen äitinsä vastusti valintaa. Ensin äiti oli lisäksi puolella, jolloin Joosefiina ei halunnut olla tämän kanssa missään tekemisissä. Kun äiti alkaa paheksua lisakkia tämän tupakanpolton ja viinan juonnin takia, Joosefiina alkaakin puolustaa lisakkia ja päätty lopulta tämän kanssa naimisiin. Kertojan mukaan Joosefiina ei ”ollut kääntänyt kieltään ja mieltään”, vaan toiminut täysin johdonmukaisesti eli vastustanut äitiään. (Viita 1950/1981: 26.) Tässä valossa modernismi näyttäytyy ”Kesäyössä” oppositionaalisuutena edeltävän sukupolven arvoja vastaan, ja tässä mielessä modernistitkin ovat ikivanha ilmiö.

Uuden ilmaisun vaatimus liittyi sotienjälkeisessä Suomessa historialliseen tilanteeseen; sotavuosien eristyksessä kulttuuriset yhteydet Eurooppaan olivat katkenneet ja Suomi haluttiin taas kytkeä osaksi modernia eurooppalaista kirjallisuutta.⁴¹ Virikkeitä uudelle runoudelle haettiin modernismista ja erityisesti Eliotista ja Poundista, joiden klassikkoasema toisaalta samaan aikaan tunnustettiin.⁴² Suomalaiseen 1950-luvun modernismiin liittyikin myöhäiselle modernismille tyypillinen kaksoisvalotus. Kaksoisvalotus tarkoittaa tässä sitä, että samanaikaisesti oltiin sekä tietoisia modernismin vakiintumassa olevasta perinteestä että ajateltiin sen tarjoavan keinoja uudistumiselle. Tarve uudistua ilmentää jo sinänsä modernismin henkeä, mutta 50-luvulla modernismi oli lisäksi esikuva, josta

⁴¹ Ilmiö ei koskenut pelkästään Suomea: modernismiin palattiin muuallakin Euroopassa, jossa konservatiiviset tendenssit olivat hallinneet taiteen kenttää sotaa edeltävistä vuosista lähtien. (Hökkä 1999: 73–74.)

⁴² Esimerkiksi Laitinen kirjoittaa 1948 ilmestyneessä artikkelissaan T. S. Eliotista: ”[Eliotia] pidetään kaikkien maiden modernistien piirissä jo klassikkona” (Laitinen 1948: 477). Lauri Viljanen puolestaan aloittaa *Autio maa* -suomennoksen esipuheensa: ”Modernisteista tulee aikanaan klassikkoja. Antaessaan amerikkalais-englantilaiselle T. S. Eliotille Nobelin kirjallisuuspalkinnon Ruotsin akatemia kohotti maailmansotien välisen ajan edustavan runoilija-modernistin näkyvälle arvotilalle.” (Viljanen 1949/1988: 7.)

mallia ottamalla uudistusta lähdettiin toteuttamaan. Toisaalta modernismi oli, vaikkakin keskeinen, vain yksi esikuva, ja ”Kesäyössä” Viita selvittää omia uudistumisen lähtökohtiaan.

Myöhäinen modernismi sekä jatkaa täysmodernismin henkeä että arvioi sitä kriittisen etäisyyden päästä. Tätä toistuvuutta ilmentää Ikkunat auki Eurooppaan -vaatimus, joka esiintyy jokaisessa suomalaisessa modernismissa mukaan lukien 50-luvun modernismi; samaan aikaan, kun Eurooppa-kutsu toistuu samana, se on myös purkautunut esiin erilaisissa historiallisissa tilanteissa. Se on samaan aikaan sekä vanha että uusi. (Ks. Nummi 2012: 363). Suomalaisiin modernismeihin liittyvä eurooppalaisen ja suomalaisen, kansainvälisen ja kansallisen välinen jännite löytyy myös Viidan ”Kesäyöstä”. Alluusio Mannisen runoon aktivoi ensinnäkin eurooppalaisuuden merkityksen. Runon otsikko oli ”Erinaceus Europaeus” eli eurooppalainen siili, ja eurooppalaisuus yhdistyy siiliin varsinaisessa runossakin: ”Se [siili] edustaa meillä Euroopan faunaa, / ei korpea, Lappia, kotaa ja saunaa.” (Manninen 1992: 159.)

Viita valitsee kansallisen linjan. Eläin, jonka hän lopulta valitsee, on hauki, kansanrunouden myyttinen kala. Parhaiten hauki muistetaan Väinämöisen leukaluusta tehdystä kanteesta, jonka hän jätti perinnöksi Suomen kansalle. Uusia kanteleita ja uusia väinämöisiä on sittemmin ilmestynyt aika ajoin julistamaan kansallista renessanssia (Haavio 1970: 115–119). Viidan runon kannalta kiinnostava hauen esiintymä on Aaro Hellaakosken runokokoelman *Jääpeili* (1928) runo ”Hauen laulu”, jossa hauki nousee järvestä puuhun laulamaan: ”Kosteasta kodostaan / nous hauki puuhun laulamaan” (Hellaakoski 1980: 174). *Jääpeiliä* on pidetty aikakautensa ”eurooppalaisimpana” teoksena ja ”Hauen laulua” uuden runon ja ilmaisun manifestina. Samalla Hellaakoski kuitenkin nojaa kansanrunoudesta alkavaan suomalaisen runouden traditioon, jota hauki edustaa. (Ks. Laitinen 1997: 389, Lyytikäinen 1995: 24–27.)⁴³ Viittaamalla Manniseen ja Hellaakosken Viita osoittaa tietoisuutta suomalaisen modernismin perinteestä ja sille ominaisista jännitteistä, jotka 50-luvulle tultaessa olivat jo alkaneet hahmottua; tässäkin mielessä modernistisiili on ”ikivanha”. Viita myös valitsee puolensa. Eurooppaan suuntautuvien modernistien sijaan hän rakentaa runoutensa Mannisen ja Hellaakosken tapaan kansalliselle pohjalle.

VII Ohjelmajulistuksesta elegiaan

Peiliin piirretty modernismi

Sotienjälkeisistä prosaisteista modernismin ohjelman myöhäisyys ja kriisiytyminen tulevat havainnollisesti esille Veijo Meren *Peiliin piirrettyssä naisessa* (1963). Romaani sijoittuu 1960-luvun alkuun, jolloin 1950-luvun lopulla läpilyöneet kirjailijat olivat etabloineet asemansa ja

⁴³ Viimeaikainen tutkimus on nostanut myös esiin *Jääpeilin* kriittistä suhtautumista modernismiin (Pulkkinen 2017: 52–53).

seuraavan vuosikymmenen uudet tuulet alkoivat puhaltaa kirjallisuudessa. Romaanin modernismikeskustelua on siteerattu ahkerasti kotimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa⁴⁴.

Peiliin piirretty nainen rakentuu kolmesta jaksosta ja kahdesta toisiinsa löyhästi liittyvästä tapahtumasarjasta, joita sitoo yhteen nuori taksinkuljettaja Eino. Romaanin ensimmäinen jakso kuvaa Einoa ja hänen sosiaalista piiriään. Eino asuu kimppekämpässä toisten nuorten miesten kanssa ja elää vapaata ja liikkuvaa elämää. Päivänsä hän täyttää ajamalla taksia ja vikittelemällä nuorta 16-vuotiasta tyttöystävänsä. Toisessa jaksossa Eino ottaa kyytiinsä kirjailijan ja tämän insinööri-ystävän ja vie heidät yötä vasten tapaamaan kuvataiteilijaa, Kukkakoskea.⁴⁵ Taksin takapenkillä ja perillä rappioituneella maalaistilalla oluthuruinen keskustelu yltyy taideteoreettiseksi väittelyksi. Modernistiksi esittäytyvä kirjailija esittää kuulijoilleen poettisen ohjelmansa. Kirjailijan, insinöörin ja Kukkakosken vielä saunoessa Eino lukee huvilalla Kukkakosken kirjeitä ja kuulee hänen palvelijoidensa erikoisia kertomuksia kuvataiteilijasta. Kertomukset ennakoivat Kukkakosken seuraavana aamuna tekemää itsemurhaa. Kolmannessa ja romaanin päättävässä jaksossa Eino palaa Helsinkiin ja kosii 16-vuotiasta tyttöystävänsä.⁴⁶

Periodin kannalta kiinnostavaksi *Peiliin piirretystä naisesta* nousee romaanin laaja ja irrallinen keskijakso, jossa taide- ja kirjallisuuskeskustelu nousevat jutustelua ohjaavaksi rungoksi. Romaanin kuuluisassa kohtaauksessa modernistina esiintyvä kirjailija lausuu realistisesta kirjallisuudesta pitävälle insinööri-ystävälleen:

Runo ei ole maailmankuva eikä oma maailmansa, se on maailmaa. Tämä oli aforismi. Kun sä luet hyvän runon, sen jälkeen ja sen aikana sä olet entistä enemmän siinä missä sä olet, omassa elämässäsi. Sä et näe sitä uudella tavalla, sä näet sen, bonjaatko. Sä et huomaa olevasi maailmassa, sä olet maailmassa. (PPN: 175.)

Aforistiseksi jäävää ja arvoituksellista ohjelmajulistusta on luettu proosallisena sovelluksena 50-luvun runouden itsenäisen kuvan poetiikasta (Niemi 1995: 142, Niemi 2008: 40–41, Hökkä 1999: 83; ks. myös Sihvo & Turunen: 175 ja 355–356, Eskelinen: 426).⁴⁷ Kirjailijan lauseessa tiivistyy moni Anhavan poetiikalle ja suomalaiselle modernismille tyypillinen ydinajatus: pyrkimys kirjallisista konventioista vapaaseen ja omalakiseseen, aiheiltaan arkiseen kertomukseen, joka on kiinteä osa kirjailijan havainto- ja kokemusprosessia ja sitä kautta ulkoista todellisuutta, ”maailmaa”. (Esim. Anhava 2002: 540–541, Viikari 1992: 52, 55–57, 61–62, 64, Hökkä 1999: 69, 83–84, Nykänen 2014: 37–38.) Muissa puheenvuoroissaan kirjailija kehottaa lisäksi välttämään eettisiä tai ideologisia kannanottoja,

⁴⁴ Niemi 1995: 142, Niemi 2008: 40–41, Hökkä 1999: 83; katso myös Sihvo & Turunen: 175 ja 355–356, Eskelinen: 426.

⁴⁵ Maalari Kukkakoski ei romaanissa paljasta omaa taidenäkemytään, mutta hänen puheensa ja novellinsa vihjaavat realistisen ja romanttisen taidekäsityksen suuntaan. Tätä tukee myös hänen asunnostaan löytyvät kirjeet, joita hänen ihailijansa ovat Kukkakoskelle kirjoittaneet. (Sihvo & Turunen: 356–357.)

⁴⁶ Meri itse katui myöhemmin loppukohtauksen sovinnaisuutta ja pohti sen jättämistä pois romaanin käännösversiosta. (Niemi 1995: 144.)

⁴⁷ Juhani Niemi (1995: 142–143) osoittaa, kuinka kirjailijan puheenvuorot muistuttavat Alex Matsonin teorioita taiteesta (*Muistiinpanoja*, 1959). Niemen mukaan kirjailijan esikuvana olisi Harri Kaasalainen, joka suhtautui modernismiin ambivalentisti.

valmiita malleja ja selityksiä.⁴⁸ Modernistit eivät halunneet valjastaa ilmaisuaan kirjalliseksi koreiluksi ja perinteisen romaanimuodon kertauskurssiksi, jossa henkilökuvaus supistetaan tunnistettavaan psykologisiin karakterisointeihin ja selitysmalleihin ja toiminta historiallisiksi stereotyyppioiksi ja pelkistyksiksi (Sihvo & Turunen 1998: 364, Nykänen 2014: 48–49, Lodge 1977: 44–46, Kern 2011: 40–41, 46–47). Sen sijaan Meren romaaneissa, kuten myös Hyryn ja Vartion, on vahva pyrkimys keskittää huomio konkreettisiin jokapäiväisiin ilmiöihin sekä tarkentaa ja suhteellistaa yksilön tapaa katsoa maailmaa vailla ennalta määriteltyjä kehyksiä, tulkintoja ja maneereita. (Viikari 1992: 60, Nykänen 2014: 39, 48–49)

Kirjailijan manifestiin kätkeytyy kirjallisuushistoriallinen etappi. *Peiliin piirretty nainen* on Meren modernistisen ilmaisutavan lakipiste, jossa kirjallinen ohjelma on tullut tietoiseksi omasta repertoaristaan. Vuonna 1963 modernismi oli Meren osalta valmis ja kirjallisuus avoin uusille päämäärille⁴⁹. *Peiliin piirretty nainen* jäi Meren tuotannossa virstanpylvääksi, jonka jälkeen hän siirtyi hetkellisesti kirjoittamaan näytelmiä ja kuunnelmia sekä ilmaisultaan vapaampia teoksia, kuten *Everstin autonkuljettaja* (1966) ja *Yhden yön tarinat* (1967). ”60-luku pilasi meidät (50-lukulaiset)”, totesi Meri (1989: 23) analysoidessaan kirjailijauraansa.

Julistus ja ripitys

Peiliin piirretyn naisen modernistikirjailijan puheenvuorot kasvavat kuitenkin yllä esitettyä ”manifestia” laajemmaksi poeettisen ilmaisun pohdinnaksi: kirjailijan itsevarma ohjelmajulistus on pikemminkin modernismikeskustelun alkulaukaus kuin sen päätepiste. Väittely taiteen tehtävästä ja kirjailijan työnkuvasta jatkuu läpi taksimatkan ja kiihtyy perillä erakoituneen romantiikkaa ja realismia edustavan maalari Kukkakosken kesähuvilalla.

Keskittyminen vain yhteen kirjailijan lausumaan antaisi vääristyneen ja ylikorostuneen kuvan kirjailijan uskosta modernismiin ja omaan poetiikkaansa. Jo seuraavassa käänteessä kirjailija antaa työstään aivan toisenlaisen kuvan:

Kirjailijalla ei ole mielikuvitusta, lakkaa puhumasta semmoisia asioita, joista sä et mitään tiedä. Katso, sä luulet, että kirjailija kirjoittaa itselleen kaikenlaisia lokaaleja, mutta ei se tee muuta kuin näyttää että hänellä on tyhjä tasku ja tyhjä kädet ja tyhjä pää niin kuin taivaan laki, niin että ihan turha toivoa, että se tekee taikatempuja. (PPN: 276.)

Kirjailijan puheenvuoroa voidaan tarkastella kahdesta eri näkökulmasta: ensinnäkin kirjailijan sanat korostavat kotimaisten modernistien ”käsityöläisyyttä” (esim. Laitinen 1958: 243, Sihvo & Turunen: 1998 355, Hollsten 2004: 102–105, Nykänen 2014: 47). Modernistit pyrkivät kuvaamaan konkreettisia ja maanläheisiä ilmiöitä sekä arkikokemuksesta

⁴⁸ Pyrkimys tendenssittömään ja psykologisista ja sosiologisista selitysmalleista vapaaseen ilmaisuun tulee esille modernistin ruotiessa mielipidettä Max Frischin *Homo Faber* -teoksesta (1957) (PPN: 264). Vielä selkeämmin modernisti esittää mielipiteensä insinöörin kehuessa Väinö Linnaa (PPN: 392).

⁴⁹ Väitettä tukee myös se, että *Peiliin piirretty nainen* oli viimeinen Meren romaaneista, jonka Tuomas Anhava toimitti. Meri koki Anhavan korjaukset liian rajaaviksi. (Hakkarainen 2012: 88.)

kumpuavia tunne- ja havaintoprosesseja. Taitelijuus nähtiin ammattina ammattien joukossa, vailla nerouden tai poikkeusyksilöyden auraa. Silti katkelmasta voidaan löytää myös negatiivinen pohjavire, joka näkyy juuri illuusiottomana suhtautumisena kirjailijan työhön. Taitelijan työ arkipäiväistyy kyvyttömyydeksi luoda ”lukaaleja” tai tehdä ”taikatemppuja”. Myös ”tyhjä”-sanana toisto alleviivaa modernistin neuvottomuutta ja ilmaisun umpikujaa. Jos vielä matkan alussa kirjailija korosti modernistista ilmaisua itseymmärryksen välineenä ja keinona, jolla lukija löytäisi oman paikkansa maailmassa, nyt kirjailija valittelee tyhjyyttään. Sen sijaan, että kirjailija loisi jotain uutta, hänen tehtävänsä on ”näyttää että hänellä – – tyhjä pää niin kuin taivaan laki”.

Romaanin edetessä kirjailijan käsitys omasta työstään käy yhä yksitoikkoisemmaksi:

Eikä kukaan kirjoita ja ole kirjailija sitä varten, että tekisi jotain mestariteoksia. Me syödään tätä maailmaa ja ulostetaan siihen ja ollaan paskassamme yltä päältä, kirjailija alkoi saarnata. (PPN: 352.)

Kirjailijan käsitys modernismista ja omasta tuotannostaan vääntyy karrikatytyiksi Ezra Poundin jatkuvan uudistumisen vaatimuksesta ja kuuluisasta sotahuudosta: ”make it new!” Sen sijaan että hän loisi jotain uutta, hän kokee olevansa yltä päältä omassa ”paskassaan”.

Turhauma ja kokemus umpikujaan jumittumisesta käyvät selväksi kirjailijan arvioidessa omaa uraansa, kirjoituksen alla olevaa pidempää työtä ja omien teostensa merkitystä:

Se on semmoinen juttu tuon kirjoittamisen kanssa, että siihen ei saa tulla liikaa merkitystä. Se muuttuu silloin niin raskaaksi, ettei jaksa tehdä eikä kannata, kun ei jaksa silloin vapaasti suhtautua siihen kirjoittamiseen. Se on niin saatanan pitkäkin, että semmoista ei voi kirjoittaa, ellei se tunnu ihan paskalta. Kun se tuntuu paskalta, ei ole väliä vaikka kirjoittaakin sen. – – [S]e on ihan raakaa hommaa, veristä työtä, paskahommaa, jos mä toden sanon. – – Kun yrittää tehdä sen itselleen mahdollisimman vaikeaksi, kun yrittää saada sen mahdollisimman helposti tehdyn näköiseksi. – – Mä olen kymmenen vuotta kirjoittanut ja julkaissut viisi kirjaa, eikä ne auta mua yhtään, mutta en mä niitä sitä varten ole kirjoittanutkaan. Mä olen kirjoittanut ne, se on ainoa, mitä mä voin niille tehdä. Mutta en mä uskokaan, että ne on tikapuun puita, joita myöten mä kiipeän taivaaseen. Mä en pääse niitä pitkin mihinkään. (PPN: 400–401.)⁵⁰

Valituksesta nousee esille kaksi asiaa: vaikeus luoda sanelluilta merkityksiltä vapaa ja ”helposti tehdyn näköinen” teos sekä turtumus kirjailijatyöhön. Kirjailijan ura ei ole vienyt häntä eteenpäin. Valitus kohdistuu modernismin poetiikkaan, jonka mukaan teoksen merkitykset ovat epistemologisesti monitulkintaisia ja kätkeytyvät rivien väliin ja syvärakenteeseen (Lodge 1977: 45–46, Kern 2011: 197–201). Sen sijaan syy katkeralle avautumiselle kirjoittamisen raskaudesta ja tylsyydestä ei ilmene. Kirjailijan ripittäytyminen ei suoraan paljasta, johtuuko hänen kyllästymisensä ohjelmasta vai ylipäättään kirjoitustyöstä. Oman teoksen negatiivinen itsearviointi viittaa ilmaisulliseen kriisiin.

⁵⁰ Modernistisen kirjailijan *curriculum vitae* asettuu lähes yksi yhteen Veijo Meren tuotannon kanssa. Meri oli kirjoittanut vuonna 1963 yhdeksän vuoden ajan ja julkaissut kuusi kirjaa ennen *Peiliin piirrettyä naista*. Jos pelkät romaanit huomioidaan, *Peiliin piirretty nainen* on juuri Meren viides romaani. Yhtäläisyyttä lisää myös se, että Meri oli leimattu modernistiksi ja myös hänen työn alla ollut romaaninsa (*Peiliin piirretty nainen*) on hänen pisin romaaninsa, jota Meri itse piti tylsänä ja mitäänsanomattomana. (Sihvo & Turunen: 121.)

Pyrkimys välttää ennalta määriteltyjä merkityksiä toistuu kirjailijan puheenvuoroissa. Se esitetään usein tavoiteltavana asiana, mutta joskus se toistuu myös negatiivissa yhteyksissä, kuten ahdistuksena tarkoituksen ja sanoman puutteesta: ”Mulla ei ole täällä mitään, hän koputti otsaansa. – Kun mä kirjoitan jotakin, mä ihmettelen sormi suussa, mitä hittoa mä nyt olen tehnyt.” (PPN: 353.) Kirjailijan valitus viittaa toisaalta taiteilijoiden yleiseen luomisen tuskaan ja heijastaa romanttista käsitystä taiteilijan työstä tiedostamattomana ja vaistonvaraisena toimintana. Mutta koska kirjailija nimetään modernistiksi ja keskustelu liikkuu modernismin ympärillä, hänen puheenvuorojensa negatiivinen sävy ja kyllästyneisyys yhdistyvät modernismin uudistusvoiman ehtymiseen ja urautumiseen.

Täysmodernismille tyypillinen ajatus taiteen itseriittoisuudesta jää romaanissa laihaksi lohduksi. ”Ars gratia artis” -ajattelu ei vapauta modernistia romaanin ilmestymisaikaan 60-luvulla aktualisoituvista osallistuvuuden ja kantaaottavuuden vaatimuksista, joita kirjailijoille asetettiin (esim. Laitinen 1981: 571–574). Myös tältä osin modernistin puolustuspuhe jää vaillinaiseksi: ”Taiteella ei ole mitään tarkoitusta, sen takia sitä voidaan käyttää mihin tarkoitukseen tahansa ja missä tahansa – –.” (PPN: 392–393.) Kirjailija selvästi arvostaa taiteen autonomisuutta ja pitää sitä itseisarvoisena. Hänen kommenttinsa on linjanmukainen modernistien vasta-argumentti realismille ja 60-luvun alussa esitetyille vaatimuksille yhteiskunnallisesti tiedostavasta taiteesta. Silti kirjailijan sanat toistavat samalla leipääntymistä omaan tapaan kirjoittaa ja pelkoon kirjoittamisen tavoitteettomuudesta.⁵¹ *Peiliin piirretyn naisen* pitkä keskijakso huokuu kirjailijan väsymistä, jopa nostalgiaa kirjailijauransa alkuaikoihin: ”Modernismi tuli ja muutti kaikki suunnitelmat. Mä aloin kirjoittaa proosaa. Se oli minun joutsenlaulunni, viimeinen parahdus.” (PPN: 260.)

Lisäksi kieli, jolla kirjailija esittää omat manifestinsa, luontuu huonosti hänen ideoihinsa. Kaunistelematon kieli ja puhekielisyys ovat piirteitä, jotka ovat leimallisia Meren tuotannolle, mutta kirjailijan ilmaisussa ne on viety äärimmäisyyteen. Karkeat puhekielisyudet, sä-passiivi, henkilöön viittaaminen se-pronominilla sekä lukuisat slang- ja kiro sanat korostuvat romaanin kirjailijan kielenkäytössä. Lausumien sisällön ja ilmiäsun eriparisuus saa kirjailijan manifestit vaikuttamaan vulgaareilta ja arkipäiväisiltä. Poikkeaminen stereotyyppisestä taidekeskustelun kielestä tai sen yhdistäminen alatyylisiin ja kiroiluun korostavat sitä, että modernisti on laskeutunut norsunluutornista alas arkiseen maailmaan. Modernismista on tullut taidemuoto, josta puhutaan myös kadunmiehen kielellä. Osaltaan kirjailijan kova kieli on linjassa hänen kritiikkinsä kanssa, jota hän esittää hienostelevasta taiteesta ja kulttuurikeskustelusta. Osaltaan aggressiivinen ja katkera sävy viittaa siihen, ettei kirjailija enää viihdy modernismin ohjelmassa. Omien tekstien arviointi ”paskaksi” ja

⁵¹ Kirjailijan huoli teostensa merkityksettömyydestä heijastuu yleisemmin koko taideintituutioon ja poliittisesti varsin neutraalin modernismin asemaan 60-luvun kirjallisessa kentässä. Hän pelkää, että myös hänen teoksiaan voidaan käyttää ”mihin tarkoitukseen tahansa ja missä tahansa”. Myös tässä suhteessa Meren romaani on linjassa haasteiden kanssa, joita myöhäinen modernismi kohtasi. Täysmodernismin *ars gratia artis* -ajattelu ja estetismi nähtiin elitistisinä ja vanhentuneena tapana kuvata maailmaa. (Lodge 1977: 190, Miller 1999: 18–20, Davis 2016: 4–14.)

oman kirjoittamisen kuvailu kielteisyyden kautta (”ei jaks”, ”ei kannata”) alleviivaavat turhautumista.

Keskiluokkaistunut modernismi

Taidekeskustelu ei jää romaanissa ainoastaan kirjailijan vastuulle, myös taiteilija Kukkakoskella ja kirjailijan insinööriystävällä on sanansa sanottavana. Erityisen kärkkäästi modernismiin suhtautuu romanttis-realistista taidekäsitystä edustava maalari Kukkakoski, joka näkee modernismin ”opittuina tempuina” ja ”maneereina”, ei uutena ja vallankumouksellisena:

Apinanhäntätaidetta, se [Kukkakoski] sanoo. – Puuttuu emotio ja synnynäinen lahjakkuus. Se täytyy korvata opituilla tempuilla ja maneerilla, jota sanotaan modernismiksi. (PPN: 172.)⁵²

Myös insinööri suhtautuu modernistisen kirjailijan tapaan elää ja kirjoittaa varauksella, vaikka myöntää pitävänsä tämän teksteistä ja modernismista ylipäänsä:

Kun on kirjailija mukana, niin mikään ei saa tapahtua luonnollisesti, ne yrittää tehdä kaikesta juttua. Kirjoittaisivat niitä kotonaan, ettei tarvitse niitä pitkin maailmaa yrittää panna täytäntöön. – – Tämmöinen tavallinen ihminen niin kuin minä koettaa olla hiljaa ja tyydyttää välttämättömät elämäntarpeensa, ei sillä ole mahdollisuuksia tehdä elämästään romaania. Ai ai kun mua äkötää kun mä luen romaaneja. Nää modernistit on enemmän mun makuuni, ne näyttää ettei elämä ole mikään romaani eikä novelli. Tämäkin on modernisti. Kyllä se oikein kirjoittaa, mutta ei se siitä huolimatta oikein elä. (PPN: 406–407.)

Vaikka insinööri toteaa pitävänsä modernisteista, hänen taiteelliset mielityksensä eivät käy täysin selviksi. Toisessa yhteydessä hän kehuu Väinö Linnaa sekä taiteilija Kukkakoskea, joita taas modernistinen kirjailija katsoo nenän vartta pitkin (PPN: 392). Huomionarvoisinta katkelmassa on ennen kaikkea se, että insinööri, joka on romaanissa esitetty keskiluokkaisena, jopa porvarillisena maallikkolukijana, tuntee modernismin periaatteet ja kykenee sen objektiiviseen ja ymmärtävään arviointiin. Hänen silmissään modernismissa ei enää ole mitään uutta, se ei enää ravistele, vaan myös hän kykenee näkemään, mihin modernistit pyrkivät, eli ”näyttämään ettei elämä ole mikään romaani tai novelli”. Alkuperäinen asetelma on kääntynyt pääläelleen. Tavallinen lukija, insinööri, puolustaa modernistia. *Peiliin piirretyn naisen* maailmassa modernismi näkökulmasta riippuen joko on onnistunut tehtävässään tai ajanut itsensä umpikujaan: keskiluokkaiset lukijat ja suuri lukeva yleisö, kuten insinööri, ovat omaksuneet modernismin tyylikeinojen paletin ja sanoman. *Peiliin piirretyn naisen* maailmassa modernismi on tunnettu, historiallinen ja arkipäiväistynyt taidesuuntaus: eivät vain taiteilijat itse ja kriitikot, vaan myös tavalliset lukijat, tuntevat sen käsitteistöä ja kieltä.

Insinööri pitää modernistin teoksista, sen sijaan hän ei täysin hyväksy kirjailijan vastuutonta elämäntapaa. Insinöörin mukaan ”[k]un

⁵² Sen ohella, että Kukkakoski arvostelee modernismia toisteisuudesta ja apinoinnista, pilkka kohdistuu myös arkipäiväisemmin siihen, että modernistista kuvataidetta pidettiin usein roiskintana ja sotkemisena. Ivalta on myös konkreettinen tausta, sillä 1900-luvun alussa taiteilijat kiinnittivät maalausvälineitä eläinten häntiin ja asettivat ”töitään” julkiesti esille.

kirjailija on mukana, niin mikään ei saa tapahtua luonnollisesti”, koska kirjailijat ”yrittä[vät] tehdä kaikesta juttua”. Vaikka hänen mielestä modernisti on poikkeuksellisen ”tervejärkinen”, myös tämä ”luulee, että tämä elämä on joku sen juttu” (PPN: 406). Modernisti on kadottanut otteensa todellisuuteen samalla tavalla kuin juonellinen ja psykologisoiva kirjallisuus on menettänyt otteensa uskottavaan todellisuudenkuvaukseen ja tavallisen ihmisen arkielämään⁵³. Taidesuuntaus on kiertänyt täyden kehän: purkamalla proosan elämälle vieraasta selittävydestä, juonellisuudesta ja psykologisesta tyyppittelystä, se on vakiintunut tunnistettavaksi kirjalliseksi ohjelmaksi toisten joukkoon.

Pinta ja syvyys

Järvi, jonka rannalla Kukkakosken mökki sijaitsee, nousee kiinnostavaksi yksityiskohdaksi, joka heijastelee Väinö Linnan *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian, modernismin ja ylipäänsä proosakerronnan ympärillä käytyä keskustelua. Ennen kaikkea järvi kasvaa ensimmäiseksi vihjeeksi taiteilija Kukkakosken ehtyneestä luomisvoimasta ja menetetyistä elämänhalusta:

On siinä [järvessä] ollut [kaloja], mutta ei ole enää. Se on tyhjä nyt. Minä [Kukkakoski] hakkasin avantoja yli järven, mutta auttoiko se. Ne tukehtu, ne koki tukehtumiskuelman tässä yhtenä talvena kaikki. Se jääty pohjaan saakka, koko järvi. – – Se on niin matala, että minä kahlaan sen yli monot jalassa. Lähden tuosta ja menen tuonne. Se on kuoleva järvi. – – Semmoista se on syvyys, ei sitä koskaan tiedä, ennen kuin on itse siellä pohjalla. Kaikkea pidetään syvänä, missä on paljon pintaa, mutta niin se on, mitä enemmän pintaa sitä vähemmän syvyyttä. (PPN: 204.)⁵⁴

Vaikka järven hapettomuus ja mataluus ovat Kukkakosken elämäntilanteen ja ahdingon kuva, ne heijastelevat samalla *Peiliin piirretyn naisen* tunnelmaa, jossa modernisti esittää manifestejaan ja ripittää itseään⁵⁵. Hän kahlaa romaanissa konkreettisesti ja symbolisesti samassa hapettomassa vedessä.

Järvi liittyy 1960-luvun alun kirjalliseen debattiin, jota käytiin *Täällä Pohjantähden alla* -romaanista. Trilogian ensimmäisen osan arvostelussa Jouko Tyyri (1959: 277) vertasi Linnan romaania Suomen järviin: ”Omalla tavallaan väljä ja vaihteleva, mutta ei kovin syvä eikä erikoisen runsasvetinen.” Tyyri kritisoi Linnaa historian pinnalliseksi kuvittajaksi. Linna vastasi tunnetusti trilogian kolmannen osan lopussa, joka päättyy Koskelan Elinaan ja radiosta soivaan lauluun Inarinjärvestä:

⁵³ Insinöörin huoli siitä, että modernisti on jäämässä sivuun arkisesta elämästä ja tavallisen ihmisen ongelmista, osuu yhteen myöhäisen modernismin elitismi-kritiikin kanssa. (Lodge 1977: 190, Miller 1999: 18–20, Davis 2016: 4–14.) Samalla insinöörin lausahdus on viimeisiä taideteoreettisia puheenvuoroja romaanissa ja palauttaa eufemistisesti mieleen taidekeskustelun avaavan puheenvuoron, jossa kirjailija julisti, että ”runo ei ole maailmankuva eikä oma maailmansa, se on maailmaa”.

⁵⁴ Romaanissa kohtaaminen on dialogimuotoinen. Sitaatista on karsittu kertoja ja muiden henkilöiden repliikit.

⁵⁵ Romaanin miljö ja kirjailijahahmon olemus heijastavat niin ikään hiipumista. Samalla kuin modernistin ohjelmajulistuksen sävy happanee, siirtyvät tapahtumat kesäisestä Helsingistä rappautevalle ja öiselle maalaishuvilalle. Alun hilpeä tunnelma vaihtuu väsähtäneeksi laskuhalaksi: erityisesti modernistin käytös muuttuu holtittomaksi jaivistymättömäksi ja hänen väsymyksensä konkretisoituu torkahteluihin pitkin loppuillaan.

Kun kerran tietää tahtoi nyt lappalaiset nuo,
 kuin syvä olla mahtoi Inarinjärvi tuo,
 köys katkes, laulu kuultihin:
 Niin syvä on kuin pitkäkin.
 Sen syvyyttä ei liene mitattu sittemmin. (Täällä Pohjantähden alla 3, 1962: 544.)

Niin *Täällä Pohjantähden alla* -trilogian lopetus, Tyyrin kritiikki kuin *Peiliin piirretty nainen* asettavat romaanin arvoksi sen kyvyn avata, mitata ja tallentaa ihmiskokemuksen ja historian syvyyttä.⁵⁶ Meren romaani ironisoi arvoituksellisesti tämän ajatuksen: ”Kaikkea pidetään syvänä, missä on paljon pintaa, mutta niin se on, mitä enemmän pintaa sitä vähemmän syvyyttä.” Pilakuva voi hyvin kyseenalaistaa Linnan laajan romaanin syvyyden, mutta yhtä hyvin se viittaa *Peilin piirretyn naisen* syvyyden puutteeseen: romaani on ylivoimaisesti Meren laajin ja samalla yksi pelkistetyimmistä ja tunteettomimmista.⁵⁷ Kolmas vaihtoehto on, että aforismi viittaa Kukkakosken ahdinkoon. On moniulotteisessa kuvassa kyse mistä hyvänsä edellä esitetyistä mahdollisuuksista, on sillä vahva vaikutus taiteesta puhuvien henkilöiden puheenvuorojen sisältöön. Kirjailija valittaa luomisprosessiaan kuvatun laajan, hapettoman ja matalan järven kaltaiseksi: hän valittaa tyhjää päätään ja tyhjiä taskujaan.⁵⁸ Modernistin pajatso on yhtä tyhjä kuin järvi kaloista.

VIII Uuden vuoden evankeliumi

Elämän uusi suunta

Eeva Liisa Mannerin *Uuden vuoden yö* alkaa monimielisellä runolla, jossa ennustetaan tai kenties kysytään ennustuksen perään. Uudenvuoden vastaanoton kutsuja valmisteleva isäntä Atos katselee lokkien lentoa talvisen harmaan taivaan alla ja lausuu

Täplikäs päivä, harmaa lahti, harmaa taivas,
 lumet lankeavat ja sulavat, sulavat ja lankeavat.
 Lokit huutavat, käheät suruiset äänet,
 Mikä on lintujen ennustus, hyvä vai paha? (UVY: 7.)

Atoksen katse on tulevaisuudessa, ja niin kuin hetkeä myöhemmin käy ilmi, runon kysymys liittyy pohdiskelijan elämää koskeviin tärkeisiin ratkaisuihin. Näyttämöohjeet ilmoittavat näytelmän tilan, modernin kaupunkilaisasunnon olohuoneen, avautuvan merelle päin. Elämän symbolina, uuden elämän alkuna meri viittaa uudistumisen teemaan.

⁵⁶ Nummi 1993: 287–288.

⁵⁷ Meri ja Linna kirjoittivat 60-luvun alussa, mistä todellisuudentuntu syntyy ja mikä on totuuden mukaisen historiallisen romaanin materiaalia ja mitkä ovat sen edellytykset. (Meri 1964/1967: 51–58, Linna 1962/2000: 166–175.)

⁵⁸ Modernismin kolmiportaisen periodisoinnin näkökulmasta romaani on yhtä paljon myöhäisen modernismin elegia tai coda kuin modernismin manifesti, jollaisena kirjailijan puheenvuorot on usein esitetty (ks. Niemi 1995: 142, Sihvo & Turunen 1998: 356, Eskelinen 2016: 426). *Peiliin piirretyn naisen* toinen jalka on vielä tukevasti kiinni modernistisen romaanin perusteissa, mutta toisella jalallaan se hakee jo jotain uutta, seuraavaa hapuilevaa askelta.

Ensimmäinen vieras, pappismies Egen Åsikt, saapuu ja ilmoittaa serkulleen Atokselle oitis päättäneensä jättää kirkon. ”Sellaisen uuden vuodenpäätöksen minä olen tehnyt.” (UVY: 10) Myös Atos on tehnyt päätöksen lähteä kolmanteen maailmaan valistusta ja sivistystä jakamaan. Hän toivoo päätöksen tuovan elämäänsä tärkeän käänteeseen:

Vielä sata päivää – – keväällä olen saanut asiani kuntoon ja lähden takapajuisiin maihin levittämään tieteen valoa. – – Kuka pahus se sanoikaan, että epäonnistuneet tiedemiehet menevät mielellään takapajuisiin maihin ja pimeisiin maanosiin – siellä he onnistuvat erinomaisesti. (UVY: 10.)

Entisen elämän epäonnistumiset jäävät taakse, kun kaiken voi aloittaa puhtaalta pöydältä. Tämä perustava moderni ajatus liittyy niin serkukset kuin muut uutta vuotta juhlimaan saapuvat vieraat yhteen.

Aikalaismaailma läpäisee näytelmän ja sävyttää tematiikan. Modernismin rinnalle oli kohonnut 1960-luvun alussa uusia nousevia suuntauksia samoin kuin kaikkialla läntisessä maailmassa: avantgarde, postmoderni, populaarikulttuuri, yhteiskunnallinen tietoisuus ja globalisaation ensimmäiset merkit: kolmannen maailman läsnäolo (Jameson 1980). Muutoksen ja uudistumisen evankeliumia julistanut modernismi joutuu siirtymään sivuun uuden tieltä. Millä tavoin Mannerin näytelmä ilmaisee kirjallisen aikalaisuutensa, asemansa myöhäisen modernismin draamana?

Uuden vuoden yön läpikäyvä teema on modernin elämän ja taiteen ydinsanoma: muutos on mahdollinen irrottautumalla kaikesta aikaisemmasta. Muutos tarkoittaa näytelmän henkilöiden halua ja kykyä tehdä tulevaisuutta koskevia päätöksiä, kääntää selkensä vanhalle ja suunnata koko elämänsä uudelleen. Uudistumisen teema liittyy modernin elämän kokemiseen kehyksenä, ihmissuhteiden määrittäjänä ja taiteellisenä ilmaisuna, jotka tiivistyvät uudenvuoden vastaanottoa juhlistavilla kutsuilla. Frustraatio, joka hallitsee kutsujen elämäkuvaa, heijastuu näytelmässä perustavan modernismin myytin – jatkuvan uudistumisen mahdollisuuden – ja siihen liittyvien rituaalien merkitysten tyhjenemisenä, kuolema elämässä -motiivin vähittäisenä esiin nousuna ja näytelmän lajityypin kääntymisenä: komediasta syntyy antikomedia.

Komedian kuolema

Atoksen isännöimälle uudenvuoden vastaanotolle saapuu kuusi keskiikäistä ihmistä. Alkuilta etenee yhdessä Egen Åsiktin kanssa tulevaisuuden suunnitelmista keskustellen. Sitten saapuvat Monika, näyttelijätär, ja Liisa, joka on hetkeä myöhemmin saapuvan Pekan vaimo. Kutsuille saapuu odottamatta myös Pekan tuttava, kirjailija Kauhanen, jota muut eivät tunne.

Näytelmä etenee erilaisten keskusteluryhmyksien vaihteluna. Kukin kuudesta henkilöstä nousee vuorollaan etualalle ja avautuu omista epäonnistumisistaan, haavoistaan ja turhaumistaan, keski-ään kynnyksellä koetun tyhjyyden kokemuksista.⁵⁹ Henkilöt muodostavat keskustelevia ja kiisteleviä pareja, selvimpinä kenties näytelmän avausjaksoa kannattavat

⁵⁹ Mannerin lyriikan ”tyhjän” elämän kokemuksesta ks. Elovaara 1986.

serkukset Egen ja Atos. Parit pyrkivät näytelmän edetessä toisistaan erilleen, mutta myös kohtamaan toisensa uudelleen. Keskeinen toiminnallinen liike on varsinaisen juonen puuttuessa pyrkimys uusiin pareihin. Kaikki yritykset luoda uudenlaisia kumppanuuksia tai kontakteja kuitenkin epäonnistuvat (Mattila 1993, 49–54). Kontaktin hakeminen on näytelmän sisäinen, muiden jäsenysperiaatteiden ohessa etenevä temaattinen liike.

Uuden vuoden yön alaotsikossa ilmaistu lajinimike on oireellisesti komedia, joka viittaa pääotsikon tavoin juhlaan, mielihyvään, elämää uudistavaan rituaaliin. Mannerin laji-identifikaatio poikkeaa modernistisen poetiikan perustavista periaatteista. Modernistinen teksti on lähtökohteisesti konventiopakoinen, välttää kaikkia yksiselitteisiä, merkityksiä determinoivia yhteyksiä perinteisiin lajeihin ja lajirepertoaareihin sekä alistaa kaiken konventionaalisen ironialle.⁶⁰ Yhteys lajijärjestelmään tai yksittäisiin lajeihin tai repertoaareihin ei kuitenkaan häviä, vaan suhde määräytyy uudella tavalla: niin kuin vapaamittaisen modernistisen lyriikan säätelee yksi tai useampi taustalle hahmottuva mitallinen skeema, niin vastaavasti yksi tai useampi laji tai lajirepertoaari muodostaa modernistisessä poetiikassa abstraktin, usein vaikeasti havaittavan – vaikeus on modernistinen meriitti! – pohjapiirroksen tekstin taustalle niin, että vakiintuneet henkilöahmot, juonirakenteet ja myyttiset topokset hajoavat ja sirottuvat usein vaikeasti havaittaviin, uusiin, yllättäviin yhteyksiin.

Keskusteluryppäistä toisiin etenevää kaoottista illanviettoa jäsentää *Uuden vuoden yössä* arkaaisen, agonistisen komedian pohjapiirros, jonka tunnistamme Aristofaneen ”vanhaksi komediaksi” kutsutusta draamasta. Agonistisen komedian improvisatorinen ja kaoottiselta vaikuttava muoto etenee nelivaiheisena kuviona: 1) *prologos*, joka toteutuu usein dialogina, nostaa näytelmän aiheen esiin, 2) *parodos* eli kuoron sisään-tulo laulaen ja tanssien, 3) *agōn* eli varsinainen väittely ja 4) *parabasis* eli kuoron yleisölle tekijän nimissä suuntaama puhe. Kuoro jakautui kahteen ”joukkueeseen”, jotka vaihtoivat keskenään mieluummin loukkauksia kuin miekanpistoja (Roche 2005: xii–xiii). *Agōn* tarkoittaa kilpaa, konfliktia tai periaatekeskustelua ja ilmentää ns. aristofaanisessa vanhassa komediassa rituaalia uuden ja vanhan kuninkaan välillä ja joka johtaa viime kädessä sankarin avioliittoon. Komediaan liittyy alitajuinen tarve rikkoo lakeja ja säädöksiä, loukata hyvää makua ja hyviä tapoja. Antiikin kriitikot korostivat lajin perustavaa jäsentymättömyyttä, tasapainottomuutta (*ataxia*). (Segal 2001: 46.)

Uuden vuoden yö seuraa väljästi agonistista skeemaa, Atoksen ja Egenin keskustelussa vastakkain asettuvat teknokraatti ja humanisti, moderni ja perinne, empiria ja metafysiikka. Keskustelu nostaa esiin näytelmän teeman, kutsuille saapuvien toiveen muuttaa elämänsä suuntaa. Tämän jälkeen saapuvat Liisa ja Monika ja Pekka, jotka pitkän näytelmää peilaavat omien pettymystensä ja toiveidensa kautta Atoksen ja Egenin ideoita. Kauhanen on tuttavapiirin ulkopuolelta tunkeutuva kutsumatton vieras, karkeapuheinen, puujalkavitsejä jankuttava narri, komedian

⁶⁰ Manner käyttää myös muiden näytelmiensä alaotsikoissa lajinimikkeitä: *Poltetun oranssin* alaotsikko on ”Balladi sanan ja veren ansoista”, *Toukokuun lumi* puolestaan banaali ”3-näytöksinen näytelmä”.

ja farssin vapaa elementti. Hän muistuttaa kovasti Veijo Meren 60-luvun absurdien farssien (*Sotamies Jokisen vihkiloma*, *Uhkapeli*, *Suomen paras näyttelijä* ja *Nuorempi veli*) henkilöitä, mutta on toisaalta elänyt pitkään draaman perinteessä.

Henkilönimistä Egen Åsikt viittaa ironisesti (jääräpäisiin) intellektuaalisiin asenteisiin. Sen sijaan Pekka ja Liisa ovat arkisia ja kirjallisesti viattomia, viitteettömiä. Monika edustaa nimensä mukaan kuun elementtiä ja esiintyy ilmeisen ”myyttisenä” henkilönä näytelmässä. Kuu liittyy ennustamiseen ja kohtaloon, ja Monika lukee ennusteistaan täysin ymmärtämättä Atoksen kuoleman hänen kädestään. Henkilöiden identiteettien ja parikuvioinnin myötä näytelmään rakentuu toiminnallisia ja temaattisia kuvioita, jotka johdonmukaisesti rikkovat komedian keskeisiä konventioita ja kääntävät *Uuden vuoden yön* alaotsikon vastakuvaksi, antikomediaksi. Koomisista aineksista ei synny komediaa, sen sijaan ne todistavat komedian kuolemaa.⁶¹

Yön leikit, yön meikit

Uuden vuoden yö vihjaa nimessään kutsujen luonteeseen poikkeamalla normaalista yhteen kirjoitetusta kirjoitusasusta. Näytelmä on komediaan lähtökohtaisesti liittyvän juhlan ja rituaalien merkitysten tyhjentyksen kuvaus: nuoruuden elämäntunnon korvaa seniliteetti, viriiliyden seksuaalisuuden torjunta, juhlahengen epätoivo, ja komediaan kuuluva leikki kääntyy venäläiseksi ruletiksi, kuolemanhakaiseksi riitiksi (Mattila 1993: 209–214).

Koomiseen kuuluu dionyysinen mielettömyys ja arvaamattomuus, mielihyvän pidäkkeetöntä hamuamista. Sokrates luettelee *Faidroksessa* jumalaisen hulluuden lajeja, joita ovat ennustaminen, salatut menot, runous ja rakkauden hulluus (Platon 1979: 265b). Kaikki lajit ovat läsnä Atoksen kutsuilla, mutta ei jälkeäkään Dionysoksen elvyttävästä, puhdistavasta tai pyhittävästä vaikutuksesta. Riitti on läsnä mutta ei elävänä, voimakkaasti koettuna ja merkitsevänä, vaan mekaanisena, ”pakollisena juhlimisena”.

Vanhan vuoden tuhoaminen on keskeinen vuoden vaihteen juhlimisen riitti. Atos tuhoaa koko hänen elämänsä hallinneen syöpätutkimuksen polttamalla käsikirjoituksen takassa. Rituaalinen uhri on tyhjä ele, jolla hän torjuu mielestään ajatuksen itsepetoksesta ja elämänvalheesta. Atos ei herää edes äärimmäisen, kaiken paljastavan tappion edessä, kun joku muu julkaisee hänen tutkimustuloksensa ja vie menestyksen omiin nimiinsä, vaan selittää elämänsä katastrofaalisen epäonnistumisen altruistisena toimintana.

Eros kuuluu komedian ytimeen, olipa kyse romanttisesta komediasta tai villistä farssista. Mannerin antikomediassa kaikki on toisin: Egenin toive siirtyä maaseudun yksinäisyyteen ja Monikan lähestymisen torjunta, Aatoksen välinpitämättömyys omasta avioliitostaan, pako

⁶¹ Antikomedian kehitys myötäilee modernismin historiallista kehitystä. Segal erottaa ensi vaiheeksi Jarryn ja Ionescon varhaiset näytelmät (2001: 403–420) ja myöhäiseksi vaiheeksi sekä Ionescon että Beckettin näytelmät (2001: 431–452).

Länsi-Intiaan ja Liisan tarjoaman matkakumppanuuden torjunta. Eroksen poissaoloa todistaa myös Pekan karkeus, väkivaltaisuus ja rehentelevä toive päästä vankilaan, jotta hän pääsisi irti viinasta ja naisista. Kauhanen torjuu Monikan viattoman flirtin tyyneästi ja kehuu öykkärimäisesti kuvitteellisilla naisseikkailuillaan Turkissa (pastissi Nummisuutarien Nikon hurvitteluista!). Kaikki tämä on vastoin komedian nuorentumisen riittä, joka kiteytyy Eroksessa. Yksinäisyyden kaipuu, toisen ihmisen lähentymisen torjunta ja perimmäinen kommunikaatiokyvyttömyys ovat merkkejä uudistuvan elämäntunnon kadottamisesta ja liittävät *Uuden vuoden yön* Beckettin ja Pinterin, Albeen ja Millerin näytelmien myöhäisen modernismin tematiikkaan, vanhenemisen pelkoon, kuoleman läheisyyteen – päätöspeliin, leikin loppuun.

Leikit ja naamiot kuuluvat dionyysisen kultin ”salaisiin menoihin” ja arkaaiseen teatteriin. Naamioihin viitataan näytelmässä toistuvasti ja mukaan soljuu myös muita teatterillisiä naamiomotiiveja. Monikalla on Egenin mukaan ”riettaasti maalatut ripset”, Egenillä taas Kauhasen mukaan ”barbeeratut viiksentyt”. Kauhanen kantaa punaista partaa, joka saa hänet Monikan silmissä muistuttamaan Odysseusta. Naamiroleikin aloittaa Monika, joka stripatessaan kiinnittää mustat rintaliivinsä naamioksi kasvoilleen. Esitys päättyy nolosti, kun Egen suuttuu esityksestä ja Pekka työntää liivit Monikan puvun miehustan sisään. Kuolleenä syntynyt naamiroleikki syntyy myös Atoksen löydettyä komerosta tinaa etsiessään irtonenät, jotka seurue kiinnittää kasvoihinsa. Hetkeä myöhemmin Monika meikkaa Liisaa tehdäkseen hänestä miesten silmissä ”vetävämmän”. Tämäkin leikki kääntyy ikäväksi, kun Pekka saapuu tinanhakumatkaltaan, naisten meikkauspuuhat nähdessään raivostuu ja tuhrii Liisan kasvot maalaamalla tälle kulmakynällä viikset. Naamiot ovat rooleja, jotka eivät sytytä henkilöitä, ja maskit ja maskeeraus jää tyhjäksi teatrikaaliseksi eleeksi.

Yön aikana tanssitaan, nautitaan viiniä, runsain määrin giniä ja viskiä, mutta mikään ei kohota juhlijoiden tunnelmia. Humaltuminen nostaa esiin ikävän ja karkean kaikista. Humala riisuu naamiot, mutta samalla vie myös inhimilliset kasvot, jäljelle jää ”viinin hulluus”, johon läpi näytelmän toistuva juomalaulu myös viittaa:

Tulkaa viiniin hukkuneet, kaipuustanne laulakaa,
eivät veteen hukkuneet saa ihanampaa kuomaa.
Viini riisuu naamiot, kasvotkin pois syövyttää,
houre kietoo ohimot, vain viinin hulluus jää. (UVY: 68.)

Laulu seuraa näytelmää ikään kuin ennustuksena näytelmän ”rituaalin” edetessä. Ensimmäinen säkeistö kertoo viinin vaikutuksesta juhlijoihin ja samalla esittää näytelmän temaattisen kehittelyn alkuvaiheen. Toinen säkeistö johtaa askeleen syvemmälle, kuolemaan.

Kuolema ottaa hukkuneet, kasvot niin kuin naamiot
riisuu pois ja turmelee, levä kietoo ohimot.
Niin kuin soitin halkeaa, kylki mereen leijailee,
suo on mykkää kiveä, silmät ovat helmiä. (UVY: 88.)

Viimeinen, kohtalokas leikki käynnistyy Pekan haastettua muut pelaamaan venäläistä rulettia kotoaan tuomalla revolverilla, jonka rullassa on yksi

luoti ja viisi tyhjää paikkaa. Pekka aloittaa itse, mutta revolveri naksah-
taa tyhjää. Muut kauhistuvat, Kauhanen kieltäytyy ehdottomasti, mutta
paukauttaa paperipussin piloillaan muita säikäyttääkseen. Pyssy naksah-
taa vielä kahdesti tyhjää, kunnes Atos nappaa muilta huomaamatta revolve-
rin ja laukaisee kuulaan ohimoonsa. Katastrofi saapuu iskusta, yön leikit
päätyvät.

Koneenkäyttäjä on kuollut

Atoksen käperryttyä kuolleena lattialle kaikki istuvat ensin pelästyneinä
ja jäykkinä. Sitten Pekkaa raivostuu, hakee juotavaa ja käpertyy lopulta
lattialle liikkumattomaksi, Monika lähtee parvelle, repii tyynyjä ja laskette-
lee höyheniä kuin lumihuutaleita muiden päälle. Egen toistaa lausahduksen
aikaisemmin kertomastaan vitsistä, jossa kellon sisältä löydetty koppa-
kuoraisen raato näyttää pysäyttäneen kellokoneiston: ”Koneenkäyttäjä
on kuollut” (UVY: 86). Miten ymmärtää Nietzsche Jumalan kuolemaa
koskevaan lausahdukseen viittaava vitsi ja ennustuksen mieli?⁶²

Kuva on avoin, monitulkintainen: Atos on ”koneenkäyttäjä” kut-
sujen järjestäjänä, ja nyt kutsut ja niihin liittyvät yön leikit, mekaaninen
hauskanpito, päätyvät; vain hieman abstrahoiden hän on ”koneenkäyttäjä”
myös tämän bakkanaalin ”komedialle”, joka päättyy hänen kuolemaansa.
Atoksen osallistuminen Pekan typerään leikkiin on eksistentiaalisen
filosofian mukainen *acte gratuit*, ennakoimaton, tavasta ja tottumukses-
ta vapaa teko, ”aito” valinta. Monika jatkaa juomalaulua, jossa säkeistöt
hajoavat ja sekaantuvat: ”Tulkaa viiniin hukkuneet... viinin mereen leijail-
leet... kasvot niin kuin naamiot, ruusuja kasvaa ohimot... Suu on mustaa
kiveä, silmät helmiä, tähtiä.” (UVY: 88.) Näytelmä päättyy Shakespearen
Myrskyn kuvaan silmistä meren pohjalla makaavina helminä: ”Koralliksi
luut ovat siintyneet / ja silmät helmiksi” (I:2). Kuva siirtyy tunnetusti
Shakespearelta T. S. Eliotin *Autio maan* ilmaisemaan modernin maailman
”kuolema elämässä” -teemaan.

Kuva ilmaisee metamorfoosin, joka tapahtuu kuolemassa. Kun
komedia loppuu uuden elämän alkuun, antikomedian lopussa on kuolema.
Tragediassa valo katoaa, mutta saapuu uudelleen näytelmän lopussa, niin
kuin soihtu *Oresteias*sa tai sarastava aamu *Kullervossa*. Komedian ytimessä
on pimeys, joka ilmestyy auringon laskiessa, talven saapuessa ja vuoden
loppuessa. *Uuden vuoden yön* lopussa juhlinta on saavuttanut lopullisen
pimeyden.

IX 1950-luvun modernismista myöhäiseen modernismiin

Kolmivaiheisen periodimallin valossa sotienjälkeinen 50-luvun modernis-
mi sijoittuu modernismin myöhäiseen vaiheeseen. Ohjelman vähittäinen
hiipuminen käy ilmeiseksi kolmen edellä tarkastellun ulottuvuuden kautta:

⁶² Pysähtynyt kello tai kello, jota ei saa pysäytettyä, on modernistien ahkerasti käyttä-
mä symboli mm. Joycen *Odysseuksessa*, Mannin *Taikavuoressa* ja Faulknerin *Äänessä ja
vimmassa* (Kern 2011: 109–112).

1) periodin sisäisen dynamiikan, 2) sen poeettisen ohjelman reflektion ja 3) keskuksen ja periferian keskinäisen aseman muutoksen.

Periodin sisäinen liike voidaan kuvata kolmivaiheisena geneerisen fokuksen siirtymänä. Se alkaa lyyrisen runouden viimeisenä huippukaute-
na vuosina 1947–1956, jolloin Aila Meriluoto, Paavo Haavikko ja Eeva-Liisa Manner valmistavat lyriikan modernismin, ja etenee proosan modernismin viimeiseksi aalloksi vuosien 1957 ja 1958 aikana, jolloin Veijo Meren, Marja-Liisa Vartion ja Antti Hyryn teokset muodostavat geneerisen momentumin. Lopuksi se ulottuu draamaan vuosina 1958–1970, jolloin Haavikko, Manner ja Meri julkaisivat tärkeät draamalliset teoksensa.

Myöhäistä modernismia määrittävä refleksiivinen suhde modernismin perintöön kärjistyy periodin terminaalivaiheessa ja kriittisiä äänenpainoja alkaa esiintyä modernistisissa teoksissa. Tämä ilmenee myöhäisen vaiheen alussa Viidan lempeän ironisissa kommentteissa, sitten Meren romaanissa kyllästymisenä koko ohjelmaan ja lopuksi Mannerin näytelmässä karkeana pilkkana.

Ohjelman siirtymistä päätösvaiheeseen osoittaa rinnalle nousevat tuoreet trendit, jotka kokoontuvat uusien lippujen alle, valtaavat vähitellen kirjallisen kentän keskuksen ja siirtävät myöhäistä vaihetta elävän modernistisen kirjallisuuden kentän laidalle.

Kuten modernismissa myös postmodernismin ensimmäiset askelmerkit hahmottavat lyyrikot. 1960-luvun alkuun sijoittuu avantgarden hetkellinen esiinnousu Kari Aronpuron ja Väinö Kirstinän teoksissa.⁶³ Avantgarden perinne 1890-luvulta lähtien on erityinen jatkumo, joka nousee suomalaisen modernismin vanavedessä esiin 1920- ja 30-luvuilla niin Björlingin lyriikassa kuin Henry Parlandin kokeellisessa romaanissa *Sönder* (1932) ja Lauri Haarlan apinadraamassa *Hanuumanin tytär* (1919) tai Hagar Olssonin näytelmässä *S O S* (1928).⁶⁴ Pentti Saarikosken runokokoelman *Mitä tapahtuu todella* (1962) on lähtölaukaus yhteiskunnallisesti ja globaalisti orientoituneelle osallistuvalla kirjallisuudelle, jonka trendit myöhemmin laventuvat draamaan (Arvo Salon *Lapualaisooppera*, 1968) ja proosaan (Hannu Salaman *Juhannustanssit*, 1964) ja jakavat uutta kymmenluvun taidemaailman dramaattisesti poliittisiin leireihin. Proosa seuraa verraten nopeasti runouden perässä, sillä tekijät ovat pitkälti samoja. 1960-luvun puolessa välissä niin Aronpuro kuin Saarikoskikin kirjoittavat kollaasiromaaninsa *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964) ja *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965) ja ottavat selvimmin etäisyyttä modernisteihin.

Modernismin jälkeistä proosaa jatkavat Markku Lahtela, Pekka Kejonen, Erkki Wessman ja Juha Mannerkorpi. 1970–1980-luvuilla postmodernismi alkaa näkyä selväpiirteisemmin suomalaisessa kirjallisuudessa mm. Paavo Haavikon, Markku Lahtelan, Jouko Turkan, Maria Vaaran ja Matti Pulkkinen teoksissa (Ks. Hosiaisluoma 1999). Tutkimukselle perustuvaa konsensusta ei aikakauden postmodernistista kirjailijoista kuitenkaan ole.

Uudet koulukunnat ja suuntaukset asettuvat ajanjaksossa rinnakkain vaikka niiden asema ja merkitys vaihtelevat suuresti. Avantgarden soihtu välkähättää hetken ajan kirkkaasti kunnes vaipuu hiljaisemmalle

⁶³ Ks. Haapala 2007: 280–284.

⁶⁴ Avantgarden ranskalaisesta lähtölaukauksesta ks. Shattuck 1957/1961.

tullelle, yhteiskunnallinen kirjallisuus valtaa nopeasti ja äänekkäästi näyttämön etualan, postmodernismi ottaa uljaampia askelia vasta seuraavalla vuosikymmenellä etäisyyteen katoavien viimeisten modernistisen valonpilkahdusten rinnalla.

KIRJALLISUUS

- Anhava, Tuomas 2002: *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Helsinki: Otava.
- Begley, Varun 2005: *Harold Pinter and the Twilight of Modernism*. Toronto: Toronto University Press.
- Bippin, Robert B. 1991: *Modernism as a Philosophical Problem. On the Dissatisfactions of the European High Culture*. Oxford – Cambridge: Blackwell.
- Blanton, Charles Daniel 2015: *Epic Negation. The Dialectical Poetics of Late Modernism*. New York: Oxford University Press.
- Borum, Poul 1966/1968: *Poetisk modernism. En kritisk introduktion*. Översatt. av Hans Björkegren. Stockholm: Wahlström & Wistrand.
- Bradbury, Malcom & McFarlane, James 1976: *Modernism. A Guide to European Literature 1830–1930*. London, New York & Victoria: Penguin.
- Butler, Cristopher 1994: *Early Modernism: Literature, Music, and Painting in Europe, 1900 – 1916*. Oxford: Clarendon Press.
- Calinescu, Matei 1977/1987: *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University.
- Casanova, Pascale 1998: *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil.
- Cronin, Anthony 1997: *Samuel Beckett. The Last Modernist*. London: Flamingo.
- Datta, Venita 1999: *Birth of a National Icon. The Literary Avant-Garde and the Origins of the Intellectual in France*. Albany, New York: State University of New York Press.
- Davis, Thomas S. 2016: *The Extinct Scene. Late Modernism and Everyday Life*. New York: Columbia University Press.
- Eliot, T. S. 1919/1920: ”Tradition and the Individual Talent.” Teoksessa *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* s. 42–53. London: Methuen and Co. Ltd.
- Elovaara, Raili 1986: ”Heideggerilaisuus Eeva-Lisa Mannerin tuotannossa.” *Synteesi* 2-3/1986: 123–456.
- Ervasti, Esko 1967: *Välivaihe. Poimintoja suomalaisesta nykyepiikasta*. Forssa.
- Eskelinen, Markku 2016: *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Even-Zohar, Itamar 2005: ”Papers in Culture Research.” [Http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005). Viitattu 31.12.2017.
- Eysteinson, Ástráður 1990: *The Concept of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press.
- Eysteinson, Ástráður & Liska, Vivian (toim.) 2007: *Modernism 1–2*. Amsterdam: J. Benjamins.

- Gay, Peter 2006: *Modernism. The Lure of Heresy. From Baudelaire to Beckett and Beyond*. New York: W.W. Norton & Company.
- Genette, Gérard 1997: *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska.
- Guillén, Claudio 1971: *Literature as System. Essay Towards the Theory of Literary History*. New Jersey: Princeton University Press.
- Haapala, Vesa 2007: ”Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku.” Teoksessa Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* s. 123–345. Helsinki: Gaudeamus.
- Haavio, Martti 1970: ”Kantele-topiikkaa.” Teoksessa *Kalevalaseuran vuosikirja 50* s. 85–122. Helsinki: WSOY.
- Hakkarainen, Joni 2012: *Modernismin kättilö. Tuomas Anhava ateljeekriittikona ja kustannustoimittajana*. Pro gradu -tutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Healey, Kimberley 2007: ”French Literary Modernism.” Teoksessa Ástráður Eysteinnsson & Vivian Liska (toim.), *Modernism 2* s. 801–816. Amsterdam: J. Benjamins Pub.
- Hellaakoski, Aaro 1980: *Runot*. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- Hollsten, Anna 1995: ”Silkkää lorua ja ylintä totta. Lauri Viidan Kukuronsensin ja allegorian näkökulmasta.” Teoksessa Juhani Sipilä (toim.), *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa* s. 142–155. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitos.
- Hollsten, Anna 2004: *Ei kattoa, ei seiniä. Näkökulmia Bo Carpelanin kirjallisuuskäsitykseen*. Helsinki: SKS.
- Hökkä, Tuula 1999: ”Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus”. Teoksessa Lasse Koskela, Pertti Lassila & Yrjö Varpio (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin* s. 68–89. Helsinki: SKS.
- Innes, Christopher & Marker, Frederic J (toim.) 1998: *Modernism in European Drama: Ibsen, Strindberg, Pirandello, Beckett: Essays from Modern Drama*. Toronto: Toronto University Press.
- Jalkanen, Huugo 1947: ”Miehekkäitä lyyrikoita.” *Uusi Suomi*, 23.12.1947.
- Jameson, Frederic 1988: ”Periodizing the 60s”. Teoksessa *The Ideologies of Theory: The Syntax of History. Essays 1971–1986. Vol. 2 Syntax of History* s. 178–208. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.
- Jameson, Frederic 1991: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kainulainen, Siru 2011: *Kun sanat eivät riitä. Rythmi, modernismi ja Eila Kivikk’ahon runous*. Turku: Turun yliopisto.
- Kalela, Jorma 1990: ”Kulttuurintutkimuksen historiat.” *Suomen antropologi* 1/1990.
- Karkama, Pertti 1990: ”Modernismin haasteet.” Teoksessa Tuija Takala ja Juha Hyvärinen (toim.) *Tutkielmia suomalaisesta modernismista* s. 7–51. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisusarja A: 21.
- Karkama, Pertti 1994: *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä*. Helsinki: SKS.

- Katajamäki, Sakari 2016: *Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa*. Helsinki: Ntamo.
- Kern, Stephen 2011: *The Modernist Novel. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirstinä, Leena 2005: ”50-luvun toinen modernismi. Satu, myytti, fantasia, luonto, lapsuus, naiseus ja musiikkia ennen muuta!” *Bibliophilos* 3/2005: 40–47.
- Koistinen, Tero 1999: ”Kansallista ja kansainvälistä? 1800- ja 1900-luvun vaihte kirjallisuushistorioiden kuvaamana.” Teoksessa T. Koistinen et. al. (toim.) *Kaksi tietä nykyisyyteen. Tutkimuksia kirjallisuuden, kansallisuuden ja kansallisten liikkeiden suhteista Suomessa ja Virossa*. s. 130–157. Helsinki: SKS.
- Koskenniemi, V.A. 1947: [Kirjallisuusarvio.] *Valvoja*, (4–5) 1947.
- Kunnas, Maria-Liisa 1981: *Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959*. Helsinki: SKS.
- Laitinen, Kai 1948: ”T. S. Eliot”. *Suomalainen Suomi* 8/1948: 475–477.
- Laitinen, Kai 1949: ”Modernin taiteen puolustus.” *Näköala*, 1949: 208–214.
- Laitinen, Kai 1981: *Suomen kirjallisuuden historia*. Helsinki: Otava.
- Lappalainen, Päivi 1999: ”Taistelu kirjallisuudesta ja moraalista”. Teoksessa Lea Rojola (toim.) *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan* s. 324–325. Helsinki: SKS.
- Lassila, Pertti 1990: *Otavan historia: Kolmas osa 1945–1975*. Helsinki: Otava.
- Latter, Alex 2015: *Late Modernism and the English Intelligencer. On the Poetics of Community*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury.
- Leino, Pentti 1982: *Kieli, runo ja mitta. Suomen kielen metriikka*. Helsinki: SKS.
- Leino, Pentti 1994: ”The Kalevala Metre and its Development.” Teoksessa Anna-Leena Siikala & Sinikka Vakimo (toim.) *Songs Beyond the Kalevala. Transformations of Oral Poetry* s. 56–74. Helsinki: SKS.
- Ley, Graham 2007: ”Theatrical Modernism. A Problematic.” Teoksessa Ástráður Eysteinnsson & Vivian Liska (toim.) *Modernism 2* s. 531–544. Amsterdam: J. Benjamins Pub.
- Linna, Väinö 1962: *Täällä Pohjantähden alla*. 3. Porvoo: WSOY.
- Linna, Väinö 1962/2000: ”Hailuotalaiset”. *Esseitä* s. 166–175. WSOY: Helsinki.
- Lodge, David 1977: *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- Lotman, Yuri M. & Uspensky, B. A. 1978: ”On the Semiotic Mechanism of Culture.” *New Literary History*, Winter 1978 9(2): 211–232.
- Lounela, Pekka 1976: *Rautainen nuoruus. Välikysyjien kronikka*. Helsinki: Tammi.
- Lyytikäinen, Pirjo 1995: ”Muna vai kana. Erä tulkintapeliä Michael Riffaterren inspiroimana”. Teoksessa Mervi Kantokorpi (toim.), *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija* s. 17–50. Helsinki: Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus.
- Manner, Eeva-Liisa 1965: *Uuden vuoden yö. Kaksinäytöksinen komedia*. Helsinki: Tammi.

- Manner, Eeva-Liisa 1989: *Uuden vuoden yö. Kaksinäytöksinen komedia*. Uusi, tekijän tarkistama laitos. Helsinki: Tammi.
- Manninen, Otto 1992: *Runot*. Helsinki: WSOY.
- Marjanen, Kaarlo 1967: ”Vuosisadan lähtökohtia.” Teoksessa Matti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio & Simo Konsala, *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen 7–19*. Helsinki: SKS ja Otava.
- Marshik, Celia (ed.) 2015: [The Cambridge Companion to] *Modernist Culture*. New York: Cambridge University Press.
- Mattila, Kirsi 1993: *Myytit ja maailmankuva Eeva-Liisa Mannerin dramatiikassa*. Lisensiaatintyö. Helsingin yliopisto: teatteritiede.
- Mazzoni, Guido 2017: *Theory of the Novel*. Translated from Italian by Zakiya Hanafi. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Mellors, Anthony 2005: *Late Modernist Poetics*. Manchester: Manchester University Press.
- Meri, Veijo 1964/1967: ”Onko uudessa romaanissa realismia?” Teoksessa *Kaksitoista artikkelia* s. 51–58. Otava: Helsinki.
- Meri, Veijo 1963/2008: *Peiliin piirretty nainen*. Helsinki: Otava.
- Meri, Veijo 1989: *Tätä mieltä. Esseitä ja monologeja*. Helsinki: Otava.
- Miller, Tyrus 1999: *Late Modernism. Politics, and the Arts between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- Moi, Toril 2006: *Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theater, Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Mozejko, Edward 2007: ”Tracing the Modernist Paradigm. Terminologies of Modernism.” Teoksessa Ástráður Eysteinnsson & Vivian Liska (toim.) *Modernism* s. 11–33. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- Niemi, Juhani 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS
- Niemi, Juhani 2008: ”’I Am an Unwritten book.’ Self-Reflection in Finnish Prose from the 1940s to the 1960s.” Teoksessa Samuli Hägg & Risto Turunen (toim.), *Metaliterary Layers in Finnish Literature* s. 29–47. Helsinki: SKS (Finnish Literature Society).
- Nummi, Jyrki 1990: ”Hurskas kurjuus ja modernismin koodi.” Teoksessa Arto Haapala (toim.), *Taiteen kritiikki*. Professori Aarne Kinnusen juhlakirja. Helsinki: WSOY.
- Nummi, Jyrki 1993: *Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä Pohjantähden alla*. Helsinki: WSOY.
- Nummi, Jyrki 1994: Myöhästynyt traditionalisti. Väinö Linna ja 50-luvun poetiikka. *Parnasso* 2/1994: 209–213.
- Nummi, Jyrki 1997: ”Se ainoa tarpeellinen. Lyhyt johdatus kansalliskirjallisuuteen.” Teoksessa Päivi Molarius (toim.), *Kansallista/kansainvälistä* s. 9–55. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 50, osa 2. Helsinki: SKS.
- Nummi, Jyrki 2002: *Aika Pariisissa. Juhani Ahon ranskalainen kausi 1889–1890*. Helsinki: SKS.
- Nummi, Jyrki 2011: ”Helsinki – Tukholma – Pariisi. Keskus, periferia ja Juhani Aho.” Teoksessa Jyrki Nummi, Riikka Rossi & Saija Isomaa

- (toim.), *Pariisista lialmeen. Kansainvälinen ja kansallinen Juhani Aho* s. 285–319. Helsinki: SKS.
- Nummi, Jyrki 2012: "Modernist Asymmetries. Centre Periphery and Juhani Aho's *Yksin*." Teoksessa Gábor Balázs, Judit Maar, Julia Nyikos, Patrick Renaud, Traian Sandu ja Harri Veivo (dir.), *Ouest-Est: dynamiques centre-périphérie entre les deux moitiés du continent* s. 363–380. Paris: L'Harmattan.
- Nummi, Jyrki 2017: Svanens återkomst. Runeberg, Aho och den kanoniska dialogen. *Historiska och litteraturhistoriska studier* 92 (2017), 111–150.
- Nummi, Jyrki 2018: "Nora's Choice. Juhani Aho's Priest's Wife, Ibsen's *Dukkehjem* and the Woman Question in Scandinavian Modern Breakthrough." Tulossa.
- Nygård, Stefan 2010: "Det kosmopolitiska alternativet. Tidskriften *Euterpe* och de intellektuella transnationella strategier." *Historisk Tidskrift för Finland* 2/2010.
- Nykänen, Elise 2014: *Worlds Within and Without. Presenting Fictional Minds in Marja-Liisa Vartio's Narrative Prose*. Helsinki: Unigrafia.
- Palmgren, Raoul 1983–84: *Kapinoivat kynät I–III*. Helsinki: Kansankulttuuri.
- Perkins, David 1987: *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Harvard, Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.
- Perloff, Marjorie 1992: Modernist Studies. Teoksessa Stephen Greenblatt & Giles Gunn (toim.), *Redrawing the Boundaries. The Transformation of English and American Literary Studies* s. 154–178. New York: MLA.
- Platon 1979: *Teokset III*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Otava.
- Polkunen, Mirjam 1967: "Lyriikan modernismi." Teoksessa Matti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio & Simo Konsala (toim.) *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen* s. 544–552. Helsinki: SKS ja Otava.
- Pulkkinen, Veijo 2017: *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä*. Helsinki: SKS.
- Race, Williams H. 1988: *Classical Genres and English Poetry*. London, New York & Sidney: Croom Helm.
- Riikonen, H. K. 2007: "Modernism in Finnish Literature." Teoksessa Ástráður Eysteinnsson & Vivian Liska (toim.), *Modernisms. Volume 2* s. 847–854. Amsterdam & Philadelphia: J. Benjamins Pub.
- Roche, Paul 2005: "Introduction". [Aristophanes:] *The Complete Plays*. Transl. Paul Roche. New York: New American Library.
- Rohn, Matthew 2007: "Clement Greenberg and the Postwar Modernist Canon: Minimizing the Role of Germany and Northern Europe". Teoksessa P. C. McBride, R. W. Mc Cormick (toim.), M. Zagar. *Legacies of Modernism. Art and Politics in Northern Europe, 1890–1950* s. 163–173. New York, Basingstoke: Palgrave–Macmillan.
- Rosendahl Thomsen, Mads 2008: *Mapping the World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. New York: Continuum.
- Saarenheimo, Mikko 1924: *1880-luvun suomalainen realismi. Kirjallinen tutkimus*. Porvoo: WSOY.
- Sassoon, Donald 2006: *The Culture of Europeans from 1800 to the Present*. London: Harper Press.

- Segal, Erich 2001: *The Death of Comedy*. Cambridge, Mass. & London: Harvard University Press.
- Shattuck, Roger 1957/1961: *The Banquet Years. The Arts in France 1885-1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire*. Garden City, New York: Anchor books.
- Sihvo, Hannes & Turunen, Risto 1998: *Veijo Meri. Täynnä liikettä*. Helsinki: SKS.
- Smith, Bernard 1998: *Modernism's History: A Study in Twentieth-Century Thought and Ideas*. New Haven, Conn. and London: Yale University Press.
- Sparshott, F. 1970: "Notes on the Articulation of Time." *New Literary History*, 1(2): 311–334.
- Stormbom, Nils-Börje 1967: "Suomenruotsalainen runous 1930-luvulla." Teoksessa Matti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio & Simo Konsala (toim.), *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*. Helsinki: SKS ja Otava.
- Styan, J. L. 1981: *Modern Drama in Theory and Practice 1–3*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Suomen kirjallisuushistoria 1–3*. Yrjö Varpio (päätoim.). Helsinki: SKS.
- Takala, Tuija 1990: "Aikakauslehdet ja modernismi. Vuoden 1928 *Aitta*, *Nuori Voima*, *Sininen kirja*, *Tulenkantajat* ja *Valvoja-Aika* uuden elämäntunnon vastaanottajina." Teoksessa Tuija Takala ja Juha Hyvärinen (toim.), *Tutkielmia suomalaisesta modernismista* s. 53–78. Turun yliopisto: Taiteiden tutkimuksen laitoksen julkaisusarja A: 21.
- Turunen, Risto 1994: "Hallitun muutoksen historiaa. Erään modernismitutkimuksen suuntaviivoja." Teoksessa Pertti Kuittinen, Erkki Sevänen, ja Risto Turunen (toim.), *Tekstin takaa. Tutkimuksia suomalaisesta kirjallisuusjärjestelmästä*. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia n:o 7 s. 111–145. Joensuu: Joensuun yliopiston humanistinen tiedekunta.
- Tynjanov, Yuri & Jakobson, Roman 1928/1978: "Problems in the Study of Literature and Language". Teoksessa L. Matjeka, K. Pomorska (toim.) *Readings in Russian Poetics. Formalist and Structuralist Views* s. 79–81. Ann Arbor, Michigan: Michigan University Press.
- Tyyri, Jouko 1959: Alussa ovat isoisät. *Parnasso* 6 (1959).
- Valkama, Leevi 1970. Romaani. *Suomen kirjallisuus VIII*. Helsinki: SKS ja Otava.
- Varpio, Yrjö 1973: *Lauri Viita: kirjailija ja hänen maailmansa. Lauri Viidan tuotanto elämäkerrallisia, tuotannollisia, yhteiskunnallisia ja kirjallisuushistoriallisia taustatekijöitä vasten tarkasteltuna*. Porvoo: WSOY.
- Viikari, Auli 1987: *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Helsinki: SKS.
- Viikari, Auli 1992: "Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa." Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa* s. 30–77. Helsinki: SKS.
- Viita, Lauri 1947: *Betonimylläri*. Porvoo: WSOY.
- Viita, Lauri 1949/1963: *Kukunor*. Porvoo: WSOY.
- Viita, Lauri 1950/1981: *Moreeni*. Helsinki: WSOY.
- Viita, Lauri 1954: *Käppyräinen*. Porvoo: WSOY.

- Viljanen Lauri 1949/1988: ”T. S. Eliotin asema”. Teoksessa Lauri Viljanen & Kai Laitinen (toim.), Eliot T. S., *Autio maa. Neljä kvartettia ja muita runoja* s. 7–28. Suom. Yrjö Kaijärvi, Sinikka Kallio-Visapää, Kai Laitinen, Juha Mannerkorpi, Kai Mäkinen, Leo Tiainen & Lauri Viljanen. Helsinki: Otava.
- Whitworth, Michael H. 2007: ”Late Modernism.” Teoksessa Michael H. Malden Whitworth (ed.), *Modernism* s. 272–276. Oxford & Victoria: Blackwell.
- Wilde, Alan 1981: *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.
- Wohl, Robert 2002: Heart of Darkness: Modernism and Its Historians. *The Journal of Modern History* 74:3/2002, s. 573–621.

Kirjoittajat

Jyrki Nummi, kotimaisen kirjallisuuden professori, Helsingin yliopisto
(jyrki.nummi[at]helsinki.fi)

Erika Laamanen, FM, tohtoriopiskelija, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus (erika.laamanen[at]helsinki.fi)

Matias Koriseva, FM, tohtorikoulutettava, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus (matias.koriseva[at]helsinki.fi)