


JOUTSEN  SVANEN
2017–2018

JOUTSEN  SVANEN
2017–2018

Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja
Årsbok för forskning i finländsk litteratur
Yearbook of Finnish Literary Research

Toimittajat/Redaktörer/Editors:
Päivi Koivisto & Daniela Silén

JOUTSEN / SVANEN

Kotimaisen kirjallisuudentutkimuksen vuosikirja

Årsbok för forskning i finländsk litteratur

Yearbook of Finnish Literary Research

Julkaisija:

Suomalainen klassikkokirjasto, Helsingin yliopiston suomalais-ugrilainen ja pohjoismainen osasto. PL 3, 00014 Helsingin yliopisto

Utgivare:

Finländska klassikerbiblioteket, finskugriska och nordiska avdelningen vid Helsingfors universitet. PB 3, 00014 Helsingfors universitet

Publisher:

Finnish Classics Library, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies. P.O. Box 3, 00014 University of Helsinki

Päätoimittaja / Chefredaktör / Editor-in-Chief:

Jyrki Nummi (jyrki.nummi[at]helsinki.fi)

Vastaavat toimittajat (2017–2018) / Ansvariga redaktörer

(2017–2018) / Editors (2017–2018):

Päivi Koivisto (pakoivis[at]helsinki.fi) & Daniela Silén (daniela.silen[at]helsinki.fi)

Toimituskunta / Redaktionsråd / Board of Editors:

Jyrki Nummi (pj./ordf./Chair), Kristina Malmio, Saija Isomaa,
Anna Biström, Eeva-Liisa Bastman

ISSN 2342–2459

© Kirjoittajat, 2018

Tämä julkaisu on suojattu CCR-lisenssillä CC BY-NC-ND 4.0 (Nimeä-Ei kaupallinen-ei muutoksia).

Denna publikation utges under CCR-licensen CC BY-NC-ND 4.0 (Erkännande, Icke-kommersiell, Inga bearbetningar).

Taitto: Jari Käkälä

SISÄLLYS / INNEHÅLL

Päivi Koivisto & Daniela Silén: Lukijalle. Uusia avauksia modernismitutkimukseen	6
Päivi Koivisto & Daniela Silén: Till läsaren. Nya öppningar för modernismforskningen	8

ARTIKKELIT / ARTIKLAR

Torsten Pettersson: Modernismen i finsk lyrik sjösattes 1916–1926. En nyordning och ett incitament för en samlad finländsk litteraturhistoria	10
Tomi Huttunen: ”Mariengof är mindre pervers än vad jag trott”. Henry Parland ja venäläinen imaginismi	35
Iida Pöllänen: Suomalaiselta maaseudulta transnationaalsiin sfääreihin. Modernismitutkimuksen alueellinen laajentuminen	54
Elise Nykänen: Tajunnankuvauksen todenkaltaisuudesta. Näkökulma suomalaiseen sotienjälkeiseen proosaan	73
Jyrki Nummi, Erika Laamanen & Matias Koriseva: Myöhäinen modernismi suomalaisessa kirjallisuudessa	87

ARVIOT / RECENSIONER

Pirjo Lyytikäinen: Modernismin historia dekadenssin valossa [Vincent Sherry: Modernism and the Reinvention of Decadence]	127
Viola Čapková: Autenttisuus, (anti)modernius ja dekadenssi: Joel Lehtosen varhaistuotannon monipuolista analyysia [Antti Ahmala: Miten tulla sellaiseksi kuin on? Autenttisuus ja itsestä vieraantuminen Joel Lehtosen varhaistuotannossa]	133
Kristina Malmio: Sotien välisen ajan konttoristit fokuksessa [Eva E. Johansson: Realismens röster. Kvinnliga kontorister i mellankrigstidens finlandssvenska litteratur]	137
Niko Kirjavala: Vastapainoa valtavirralle [Markku Eskelinen: Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa]	140
Hanna Karhu: Monipuolinen tutkimus Hellaakosken jääpeilistä [Veijo Pulkkinen: Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken jääpeilistä]	144
Maria Laakso: Järkevää tutkimusta järjenvastaisesta kirjallisuudesta [Sakari Katajamäki: Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa]	147

Lena Gottelier: Runojen elämäkerta [Katja Seutu: Tyhjä pöytä on tilattu. Mirkka Rekolan runouden äärellä]	149
Anna Hollsten: Lennokasta tutkimusta suomalaisista linturunoista [Karoliina Lummaa: Kui trititii! Finnish Avian Poetics]	152
Tero Eljas Vanhanen: Tuntuva tutkielma tunnetutkimuksen uusista tuulista [Anna Helle & Anna Hollsten (toim.): Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa]	155
Sari Kivistö: Ylirajainen kirjallisuudessa [Heidi Grönstrand, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Kukku Melkas, Hanna-Leena Nissilä & Mikko Pollari (toim.): Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden ylirajaisuudesta]	158

PÄIVI KOIVISTO & DANIELA SILÉN

Uusia avauksia modernismitutkimukselle

Miksi erikoisnumero modernismista nyt, kun kaikki muutenkin tutkivat modernismia? Viime vuosien suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on ilmestynyt useita tutkimuksia, joiden kohteena ovat olleet modernistiset kirjailijat, esimerkiksi Mirkka Rekola, Pertti Nieminen, Eila Kivikk'aho, Edith Södergran ja Aaro Hellaakoski; proosassa taas vaikkapa Joel Lehtonen, Marja-Liisa Vartio, L. Onerva ja Hagar Olsson.

Yksittäisiin kirjailijoihin kohdistuvassa tutkimuksessa modernismi asettuu kuitenkin taustaksi, ei tutkimuksen varsinaiseksi aiheeksi, ja modernismikäsitys värityy kirjailijan mukaiseksi. Myös tutkijoiden näkökulmat vaihtelevat. Suomalaiselle modernismi on ollut omaleimaista suomenkielisen ja ruotsinkielisen modernismin erottaminen toisistaan ja suomenkielisen modernismin kansainvälisesti verraten myöhäinen alkua. Nykytutkijoista suuri osa nojaa kuitenkin vahvasti ulkomaiseen teoreettiseen keskusteluun, mikä välttämättä vaikuttaa myös näkemykseen modernismista ja luo uusia yhteyksiä suomen- ja ruotsinkielisen sekä ulkomaisen modernismin välille. Samoin vaikuttaa se, onko tutkija kiinnostunut kirjallisuuden keinoista vai painottaako vahvemmin tekijää, tematiikkaa ja suhdetta yhteiskunnalliseen modernisaatioon. Vuosikirjan arvosteluosio tarjoaa monipuolisen kuvan eri lähestymistavoista.

Joutsenen kirjoituskutsussa toivottiin kirjoittajien ”lähestyvän modernismia sen ajallisista ja paikallisista lähtökohdista käsin ottaen huomioon toisaalta suomalaisen modernismin kielelliset ja kansalliset erityispiirteet, toisaalta modernismille luonteenomaisen kansainvälisyyden”. Uusia avauksia etsittiin erityisesti suomenkielisen ja ruotsinkielisen kirjallisuuden yhteyksiin, rinnakkaisuuksiin ja eroihin, periodisaation kysymyksiin sekä suomalaisen modernismin kansainvälisiin kytköksiin.

Tietoisesti haettiin uusia tutkimussuuntia ja raikkaita näkymiä tuttuihin teoksiin ja totuttuihin määrittelyihin. Kutsun mukaisesti julkaistuissa artikkeleissa tuodaan rinnan suomenkielistä ja ruotsinkielistä kirjallisuutta, samoin modernismista käyty kansainvälinen keskustelu nousee esille.

Julkaisun avaa Torsten Pettersson pamfletin piirteitäkin sisältävällä artikkelillaan, joka tekee rohkean hypyn yli suomalaisen runon modernismia leimanneen kielirajan. Hän nostaa aikaisempaa varhaisempia suomalaisia kirjailijoita osaksi modernismia ja muotoilee näin uudelleen suomalaisen runouden periodisaatiota. Erityiskiitos Petterssonille suomenkielisen runouden ruotsinnoksista, jotka tekevät mahdolliseksi artikkelin seuraamisen myös täysin ruotsinkieliselle lukijakunnalle. Suomenkielisissä artikkeleissa ruotsinkieliset lainaukset on jätetty käännettämättä; oletamme suomenkielisten lukijoiden ymmärtävän ne artikkelin asiayhteydessä.

Toisena artikkelina on Tomi Huttusen analyysi Henry Parlandin kiinnostuksesta venäläiseen imaginismiin ja *Sönder*-romaanin (1932) yhteyksistä Anatoli Mariengofin *Kyynikot*-romaanin (1928). Artikkelista käy myös ilmi, missä määrin Suomessa 1920-luvulla tunnettiin varhaista

venäläistä modernismia ja erityisesti imaginismia. Iida Pöllänen esittelee regionalistisen modernismin ja geomodernismin käsitteitä ja erittelee maaseutumiljöötä merkitystä Hagar Olssonin teoksessa *Träsnidaren och döden* (1940) ja Marja-Liisa Vartion romaanissa *Kaikki naiset näkevät unia* (1960). Hän myös pohtii suomalaisen kirjallisuuden merkitystä kansainvälisessä uudessa modernismikeskustelussa, jossa ”vanhoja kaanoneita on kyseenalaistettu ja modernismitutkimusta tietoisesti laajennettu niin alueellisesti, ajallisesti kuin vertikaalisestikin”.

Elise Nykänen arvioi Tuomas Anhavan modernistisen proosan tajunnankuvaukselle asettamia kriteereitä suhteessa sekä aikalaiskeskusteluun, eurooppalaisen proosamodernismin valtavirtaan että myöhempiin, lukijuutta korostaviin jälkiklassisen narratologian näkemyksiin. Nykäsen esittelemiä Anhavan teesejä voi pohtia lukiessaan Jyrki Nummen, Erika Laamasen ja Matias Korisevan kirjoitusta suomalaisen kirjallisuuden myöhäisestä modernismista, jolle ominaista on itsereflektio. Tästä yhtenä esimerkkinä käytetään Veijo Meren *Peiliin piirrettyssä naisessa* (1963) käytyä modernismidebattia, jossa Anhavan kirjalliset ihanteet saavat kahtalaisen valituksen. Artikkelin taustalla on näkemys suomalaisesta modernismista kansainväliseen modernismiin rinnastuvana jatkumona.

Toimitus esittää suuret kiitokset artikkeleiden referee-lukijoille tarkoista, selkeistä ja perustelluista lausunnoista sekä kirjoittajille avoimesta mielestä ehdotettuja korjauksia kohtaan. Arvosteluosiosta on vastannut Erika Laamanen. Lehden taiton on hoitanut ammattitaitoisesti Jari Käkelä.

Toivomme artikkelien kannustavan ja ehkä provosoivankin tutkijoita tarttumaan modernismin kokonaiskuvan kartoittamiseen uusista näkökulmista. Inspiroivia lukuhetkiä!

Kirjoittajat

Päivi Koivisto & Daniela Silén
Vuosikirjan 2017–2018 vastaavat toimittajat

PÄIVI KOIVISTO & DANIELA SILÉN

Nya öppningar för modernismforskningen

Varför ge ut ett modernismnummer nu när alla ändå forskar i modernism? Det är sant att det under de senaste åren inom den finländska litteraturvetenskapliga forskningen har publicerats en hel del undersökningar om modernistiska författare. På lyriksidan har det forskats i bland andra Mirkka Rekola, Pertti Nieminen, Maila Pylkkönen, Eila Kivikk'aho, Edith Södergran och Aaro Hellaakoski, och på prosans område har till exempel Joel Lehtonen, Marja-Liisa Vartio, L. Onerva och Hagar Olsson undersökts.

När en författare är föremålet för undersökningen blir modernismen dock en bakgrundsfaktor och inte det egentliga ämnet för undersökningen. Modernismuppfattningen färgas av den författare som är föremålet för undersökningen och även forskarnas infallsvinklar på modernismen varierar. Ett särdrag i den finländska modernismforskningen har länge varit den skarpa åtskillnaden mellan finsk- och svenskspråkig modernism och uppfattningen om den finskspråkiga modernismens, ur internationell synvinkel, sena början på såväl poesins som prosans områden. Många forskare idag har dock anammat den internationella litteraturteoretiska diskussionen vilket oundvikligen också påverkar deras syn på modernismen. Även i denna publikation ser vi prov på hur många forskare snarare baserar sin modernismuppfattning på den internationella forskningen än på den finländska. Vi ser också hur fokusområdena inom modernismforskningen varierar, och hur forskare lägger olika mycket vikt vid å ena sidan litterära metoder, å andra sidan tematik, och litteraturen i förhållande till det moderniserade samhället. Recensionerna i denna årsbok ger en bra överblick över olika sätt att närma sig modernismen på.

I skrivinbjudan skrev vi att "[v]i önskar att artiklarna tar sig an modernismen ur ett historiskt perspektiv och kommenterar å ena sidan den finländska modernismens språkliga och nationella särdrag, å andra sidan dess internationella kopplingar." Medvetet efterlyste vi nya infallsvinklar och fräscha nytolkningar av kända verk och ifrågasättanden av invanda definitioner på modernism. Liksom vi hade hoppats, ser vi nu i den här publikationen prov på hur finsk- och svenskspråkig modernistisk litteratur diskuteras parallellt, liksom vi ser öppningar mot den internationella modernismforskningen.

Torsten Petterssons artikel, som rentav har drag av pamflett, får inleda volymen med sitt djärva språng över den språkgräns som har präglat den finländska lyriska modernismen. I artikeln inkluderar Pettersson tidiga finskspråkiga författare som förr har fallit utanför modernismdefinitionen och formulerar således en ny periodisering för den finska lyriska modernismen. Ett särskilt tack till Pettersson för att han i artikeln har översatt de finska diktcitaten till svenska i syfte att göra artikeln som helhet tillgänglig för helt svenskspråkiga läsare. I de finskspråkiga artiklarna har vi valt att inte översätta de svenskspråkiga citaten

eftersom vi utgår från att de finskspråkiga läsarna kan ta till sig dem även om de står på originalspråket.

Den andra artikeln i årsboken är Tomi Huttunens analys av hur den ryska imaginismen influerade Henry Parland och av kopplingen mellan Parlands roman *Sönder* (1932) och Anatoli Mariengofs roman *Cyniker* (1928). I artikeln redogörs även mer övergripande för i vilken mån man i Finland på 1920-talet kände till den tidiga ryska modernismen och då framförallt imaginismen. Därefter följer Lida Pöllänens artikel som introducerar den regionala modernismen och geomodernismen för läsarna och utreder landsortsmiljöns betydelse i Hagar Olssons *Träsnidaren och döden* (1940) och Marja-Liisa Vartiots *Kaikki naiset näkevät unia* (1960). Pöllänen diskuterar också den finländska litteraturens plats i den internationella modernismdiskussionen där ”gamla kanonbildningar har ifrågasatts och modernismforskningen medvetet utökats såväl regionalt, kronologiskt, som vertikalt”.

Elise Nykänen tar sig an Tuomas Anhavas krav på den modernistiska prosans medvetandebeskrivning både i förhållande till diskussioner i Anhavas samtid och den europeiska prosamodernismens huvudström, och till postnarratologiska synsätt baserade på läsarens roll som uttolkare. Anhavas teser, som Nykänen diskuterar, kan man med fördel hålla i minnet när man fortsätter till Jyrki Nummis, Erika Laamanens och Matias Korisevas artikel om den sena finländska modernismen. Som ett exempel på den sena modernismens självreflexion analyseras modernismdebatten i Veijo Meris *Peiliin piirretty nainen* (1963) där Anhavas litterära ideal belyses ur olika synvinklar. Artikelförfattarna argumenterar för att den finländska modernismen ska ses som en fortgående process som löper parallellt med utvecklingen inom den internationella modernismen.

Ett stort tack till artiklarnas referee-granskare för noggranna, tydliga och välmotiverade utlåtanden och till skribenterna för ett öppet sinne gentemot de föreslagna ändringarna!

Erika Laamanen har ansvarat för årsbokens recensionsavdelning och årsboken har proffsigt ombrutits av Jari Käkelä. Ett varmt tack till er båda.

Vi hoppas att artiklarna ska uppmuntra, och kanske till och med provocera, forskare att ta sig an utmaningen att bedöma modernismen som helhet ur nya perspektiv. Låt dig inspireras!

Författare

Päivi Koivisto & Daniela Silén

Ansvariga redaktörer för årsboken 2017–2018

ARTIKKELIT ARTIKLAR

TORSTEN PETTERSSON

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

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

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

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

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

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

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

artikel vill jag emellertid visa att den modernistiska lyrikens genombrott i finländsk litteratur 1916–1929 i själva verket inbegrep även fem finskspråkiga lyriker: Aaro Hellaakoski (debut år 1916), Uno Kailas (1922), Katri Vala (1924), P. Mustapää (pseudonym för Martti Haavio) (1925) och Yrjö Jylhä (1926). Deras nyskapande egenart har av den etablerade historieskrivningen negligerats² men ska här demonstreras.

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

Modernismen som litteraturhistoriskt fenomen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tendenser i historieskrivning och forskning

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kailas expressionism

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

¹⁵ Samlingarna anförs enligt Kailas 2002: 1–77 respektive 79–139.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Modernismens genombrott i Hellaakoskis vildsinta debut 1916

Aaro Hellaakoskis debutsamling *Runoja* ("Dikter", 1916; R)¹⁶ har förglömts och försumrats, inte minst för att dikteren i urvalet *Valitut runot* (Valda dikter, 1940) uteslöt hela 38 av 39 dikter. I det något fylligare urvalet *Runot* (Dikterna, 1947) uteslöts 35 av 39 dikter – en ordning som har följts av senare utgåvor såsom Hellaakoski 2008. En läsning av originalet blir därför en uppenbarelse: det uteslutna är inte valhant och ofullgånget – tvärtom är det väl behärskat och originellt. Men det visar upp en vildsint modernistisk sida av den 23-årige debutanten som den medelålders författaren, universitetsdocenten och gymnasielektorn Hellaakoski uppenbarligen inte ville kännas vid. Samtidigt kom han att undertrycka sin egen modernistiska pionjärgärning så verkningsfullt¹⁷ att den fortfarande är undanskymd.

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

¹⁶ Hellaakoskis två första samlingar anförs enligt Hellaakoski 1997: 3–67 respektive 69–159.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Subversivt traditionsbruk i Hellaakoskis andra samling

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

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

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

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

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

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

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

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

Världen som en expressionistisk malström av våld hos Yrjö Jylhä

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

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

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

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

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

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

Att i en sådan värld av våld och skräck dessutom drömma "En mardröm" ("Painajaisuni") blir då den yttersta stegringen. I drömmen ser jaget sin kropp halshuggen och sitt huvud uppsatt på en stör. Där hånas det av människorna men ingen känner igen honom ty nu har han sitt verkliga, motbjudande ansikte i stället för att vara känd "enligt livets mask" ("elämän naamion mukaan", RJ, 39). Till expressionistisk chockverkan sällar sig alltså här allmänmodernistiskt utanförskap¹⁹ och identitetsförlust à la Fernando Pessoa.

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

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

¹⁹ Jfr Olsson 2004, Pettersson 2004 och Tomi 2017, ssk 28–33.

²⁰ För denna modernistiska tendens se vidare Pettersson 2001: 15–18.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sammanfattning och incitament för en ny litteraturhistoria

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

En ny historik är önskvärd också i övrigt. För det första har det snart gått tjugo år sedan de nyss nämnda stora projekten färdigställdes. Och även om det senare i förkortad form har uppdaterats under redaktion av Michel Ekman (2014) kvarstår ett annat problem. Båda dessa storverk behandlar litteraturen utifrån, från en kultursociologisk utgångspunkt, inte inifrån utgående från texterna.²² För en textbaserad litteraturhistoria är vi fortfarande hänvisade till Kai Laitinens historik från 1981 och Thomas Warburtons från 1984.²³ De är lysande, outhärliga enmansprestationer av författare som utgående från noggrant lästa texter förmår karakterisera och meningsfullt gruppera de verk som de skriver om. Men de behöver uppdateras både för tiden efter 1980 och i sin syn på den tidigare litteraturen.

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

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

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

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

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

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

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

LITTERATUR

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

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

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

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

Författare

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

TOMI HUTTUNEN

”Mariengof är mindre pervers än vad jag trott”

Henry Parland ja venäläinen imaginismi

Venäläinen 1900-luvun alun modernismi sekä sikäläisen historiallisen avantgarden monenkirjavat ilmiöt ja suuntaukset eivät poliittisista syistä olleet suomalaisten 1910- ja 1920-luvun kirjallisuuspiirien jakamattoman mielenkiinnon kohteita. Aikalaiskäännöksiä tuon ajan kirjallisuudesta tehtiin vähän, mutta tietämättömiä venäläisestä modernismista ei suinkaan oltu.¹ Tarkasteltaessa venäläisen 1900-luvun alun modernismin välittymistä suomalaiseen kirjallisuuskeskusteluun yksittäisten toimijoiden usein sattumanvarainen rooli korostuu. Inkeriläisten, karjalaissyntyisten, pietarilaislähtöisten ja suomenruotsalaisten kääntäjien rooli on merkittävä. Huomionarvoinen tapaus on Rafael Lindqvist, satiirilehtiä julkaissut juutalaisvastainen antibolševikki, joka käänsi venäläisiä klassikoita ja 1900-luvun alun modernisteja Helsingissä ruotsiksi ja kokosi ajan oloissa poikkeuksellisia antologioita. Runoilijat Edith Södergran ja Jarl Hemmer puolestaan tekivät Suomessa tunnetuksi Igor Severjaninia ruotsiksi, ja tämä aktiivisuus johti myös egofuturisti Severjaninin manifestinomaisen ”Ouverture”-runon ensimmäiseen suomennokseen.² Mainitsemisen arvoinen venäläisen kirjallisuuden välittäjä on myös inkeriläistaustainen ja inkeriläiskysymyksessä aktiivinen antibolševikki Antti Tiittanen. Hän oli toimittaja, kirjailija, kääntäjä sekä teatterimies, joka katosi selittämättömästi kävelyretkellään Helsingissä tammikuussa 1927. Otava julkaisi postuumisti Tiittasen novellikokoelman *Riemukierros* saman vuoden syksyllä. Kokoelmassa oli omistus aikakauden suurimpana pidetylle ja vuonna 1921 kuolleelle symbolistirunoilija Aleksander Blokille, jonka

¹ Aihe vaatii edelleen kokonaisvaltaista esitystä, mutta esimerkkeinä mainittakoon symbolistit Dmitri Merežkovski, Konstantin Balmont, Fjodor Sologub ja Valeri Brjusov, jotka esiintyivät 1910-luvulla suomalaislehtien sivuilla toistuvasti joko käännöksin tai heitä käsittelevin artikkelein. Sologubin useita pikkunovelleja suomennettiin vuodesta 1905 lähtien, ja hänen romaaninsa *Riivattu* (*Melkij bes*) ilmestyi suomeksi vuonna 1918 Werner Anttilan käännöksenä saaden paljon myönteistä huomiota. Myös Brjusovista kirjoitettiin vuosisadan alussa, ja A.V. Koskimies suomensi hänen runonsa ”Suomen kansalle” *Aika*-lehteen lokakuussa 1910 – runo ilmestyi myös ruotsiksi lokakuussa *Hufvudstadsbladetissa* Alexander Öhquistin käännöksenä. Suomen puolelle vallankumouksen jälkeen muuttaneesta ja vuonna 1919 kuolleesta Leonid Andrejevistä kirjoitettiin Suomessa paljon ja häntä käännettiin mm. Helsingissä toimineen Biblion-kustantamon toimesta (ks. Hellman 2009).

² Vuonna 1912 ensimmäiset manifestinsa julkaisseista futuristeista ja Severjaninista kirjoitettiin ensi kerran suomalaislehdissä vuonna 1913, ja jo seuraavan vuoden ensimmäisessä *Hufvudstadsbladetissa* Severjanin määriteltiin ”futuristeista lahjakkaimmaksi”. Hänestä tuli hetkellisesti uuden venäläisen runouden symboli Suomessa, ja 5.10.1922 ilmestyneessä *Karjalan maa* -lehden numerossa nimimerkki Rans-Petter suomensi Severjaninin runon ”Ouverture” esitellessään *Ultra*-lehteä, jossa Södergranin Severjanin-ruotsinnois oli julkaistu. Ensimmäinen suomennos oli kuitenkin pikemminkin Severjanin-parodia kuin yritys ymmärtää venäläistä runoilijaa.

”muistolle omistaa nämä novellinsa rajattomalla ihailulla tekijä”.³ Tiittasen suomennokset Blokin runoista ”Näyttelijätär” ja ”Solveig” ilmestyivät *Näyttämö*-lehdessä seuraavina vuosina.⁴

Tarkastelen tässä arkistotutkimusta, kirjallisuuden- ja elokuva-tutkimusta sekä kulttuurisen vuoropuhelun tutkimusta yhdistelevässä artikkelissani⁵ Henry Parlandia, yhtä venäläisen modernismin tärkeintä välittäjää suomalaisessa kirjallisuudessa. Mitä tulee 1920-luvun lopulla tapahtuneeseen huomattavaan kehitykseen venäläisen modernismin ja avantgardekirjallisuuden suomalaisessa reseptiossa⁶, osoittautui viipurilaisyntyinen Henry Parland monialaiseksi toimijaksi, transnatiiviksi välittäjähahmoksi. Hänet tunnetaan suomenruotsalaisena kirjailijana, vaikka hänen kotikielensä olivatkin venäjä ja saksa. Ruotsia hän opiskeli koulussa 14-vuotiaasta, ja siitä tuli hänen kaunokirjallinen kielensä. Niinpä hän päätyi 1920-luvun lopulla myös ruotsinkielisiin kirjallisuuspiireihin. Vain 22-vuotiaana kuollut Parland ehti jättää merkittävän jäljen suomalaiseen kirjallisuuteen ja kulttuuriin. Hän esitteli ensimmäisenä Suomessa venäläisten formalistien, erityisesti Viktor Šklovskin, ajattelua ja teoriaa. Hän tunsu kotona opittujen klassikoiden lisäksi 1920-luvulla ajankohtaista venäläistä modernistista kirjallisuutta. Formalistien hengessä hän tutustui nuoreen neuvostoelokuvaan sekä sen ohella venäläiseen 1920-luvun elokuvateoriaan.

Tämän artikkelini tarkoituksena on tuoda yksi uusi täydentävä näkökulma Henry Parlandin ja venäläisen modernismin suhteeseen – venäläisen imaginismin näkökulma. Parland on lyhyen elämänsä tähden perusteellisesti tutkittu arkistoja myöten, joten saatan tukeutua hänen kohdallaan muilta kuin Venäjä-kontaktien osalta aiempaan tutkimukseen. Parland-tutkimuksen ytimessä on tukholmalaisen dosentti Per Stamin (1998) väitöskirjatutkimus *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*, jossa tutkija nostaa mm. venäläisen formalistin Viktor Šklovskin varhaistuotannon teorian *ostraneniesta* avainkäsitteeksi *Sönder (Rikki)*-romaanin näkökulmasta. Parlandin suhteen venäläiseen futurismiin sekä Vladimir Majakovskiin noteerasivat jo aikalaiset, ja kysymystä on käsitelty

³ Nimilehdellä on myös suomennos ”Narsissein juovunta-ajan / minä liekehdin, hehkun, soin. / Mut takana kulissirajan / syvän itkun mä kuulla voin” (Blokin teoksesta ”V tšas kogda pjanejut narcissy...” vuodelta 1904). Vuonna 1926 Tiittanen kirjoitti myös viipurilaislehteen laajahkon esittelyn Igor Severjaninista muutaman suomennoksen kera: *Karjala* 30.5.1926.

⁴ *Näyttämö* 8–9 (1928), 13 ja *Näyttämö* 11 (1929), 7. Blok-suomennosten varhais-historiasta on tutkimuskirjallisuudessa vaihtelevaa erheellistä tietoa – tietääkseni varhaisin suomennos on Rafael Ronimuksen tekemä käännös ”Ystävättärelle”, joka ilmestyi *Suomen Kuvalehdessä* 10.12.1921.

⁵ Tämä artikkeli on osa Svenska Kulturfondenin rahoittamaa tutkimushanketta *Mötet mellan den ryska och den finlandssvenska modernismen* (2015–18). Ks. yhteisartikkeli Hellman, Huttunen, Klapuri & Piispa 2017 sekä Hellman 2009, 2018; Hupaniittu & Piispa 2015; Huttunen 2018; Klapuri 2016, 2018; Piispa 2017, 2018. Ks. myös Holmström 1990.

⁶ Poikkeuksellisen informatiivisena 1920-luvun kirjallisuuden osalta on pidettävä suomentaja Ida Pekarinen venäläisen nykykirjallisuuden katsausta ”Neuvostovenäläisiä kirjailijoita”, joka julkaistiin *Helsingin Sanomien* viikkoliitteessä 22.4.1928.

tutkimuksessa, samoin kuin suhdetta Ilja Ehrenburgiin (ks. Ruutu 2011: 145–158; Stam 1998: 65–75; ks. myös Mäeots 2011: 173–186).⁷

Parlandin ”syventävät opinnot” venäläisen avantgarden parissa mahdollisti se, että vanhemmat halusivat vieroittaa hänet Helsingin kirjallisesta juopottelusta ja lähettää Liettuan Kaunasiin enonsa Wilhelm (Vasili) Sesemannin luo keväällä 1929. Hänen tiedonlähteekseen venäläisen modernismin osalta on usein mainittu Sesemannin ja professori Lev Karsavinin lähipiiriin kuulunut Vera Sotnikova, Kaunasissa asunut venäläissyntyinen kirjallisuudenopiskelija ja tanssinopettaja (Stam 1998: 87; Rahikainen 2009: 222; ks. myös Šabasevičius 2012), jonka sanottiin tunteeven venäläisiä modernisteja henkilökohtaisesti. Parland tutustui pian myös monikulttuurisen Kaunasin avantgardepiireihin.⁸ Parlandin tuntemat sikäläiset kirjailijat, kuten Kazys Binkis, Juozas Tysliava ja Teofilis Tilvytis, olivat hyvin tietoisia Moskovan ja Leningradin avantgardesta, myös imaginiismista. Liettualaisen *Keturi Vėjai* (Neljä tuulta) -ryhmän keulahahmo Binkis oli 1920-luvun alun esityksissään siteerannut imaginiisti Vadim Šeršenevitšia, kun taas Tysliava oli Pariisissa asuessaan ollut tekemisissä imaginiisti Aleksandr Kusikovin kanssa sekä tutustunut henkilökohtaisesti imaginiisti Anatoli Mariengofiin. Tysliava kirjoitti Pariisista ja kertoi Kusikovin jopa opiskelleen liettuaa ja valmistelevan liettualaisen runouden antologiaa venäjäksi. (Lavrinc 2006: 179; 186.) Luultavasti juuri liettualaiskollegoiden vaikutuksesta Henry Parlandinkin erityishuomio kiinnittyi tunnetuimpien venäläisten modernistien ja avantgardistien ohella moskovalaiseen imaginiismiin.⁹ Runouden suuntauksina futurismia tai sitä kiivaasti vastustanutta imaginiismia ei ollut tuolloin Venäjällä enää olemassa, sillä kirjailijat olivat vaihtaneet runoudesta ja sen ismeistä teatteriin, proosaan tai elokuvakäsikirjoituksiin ja ihan toisenlaiset – stalinistisen totalitaariset – tuulet puhalsivat Venäjän kirjallisuudessa.

Moskovan huligaanit

Imaginiesteista kaikkein tunnetuimman runoilijan eli Sergei Jeseninin itsemurha joulukuussa 1925 uutisoitiin Suomessa laajasti. Kirjallisuus sai kuitenkin jäädä sivuosaan, sillä Jesenin oli puolisonsa tanssija Isadora Duncanin kautta aikakauden julkisuuden henkilö. Heidän

⁷ Aleksandr Blokia, Sergei Jeseniä, Vladimir Majakovskia ja Anna Ahmatovaa löytyi Parlandin kirjastosta. Kirjeenvaihto ja muistiinpanot kertovat, että hän luki tai yritti hankkia käsiinsä 1920-luvun kokeellisen proosan merkkiteoksia, kuten Isaak Babelia, Juri Olešaa, Boris Pilnjakia ja Boris Pasternakia (ks. Mäeots 2011: 175). *Sönder*-romaanin valmistellessaan hän luki Andrei Belyin, Vasili Rozanovin, Leonid Leonovin, Konstantin Fedinin, Ilja Ehrenburgin sekä Boris Pasternakin tuotantoa (Stam 1998: 109).

⁸ Per Stam (1998: 93–98) on käsitellyt myös tätä ulottuvuutta perusteellisesti. Liettualaistutkijat ovat korostaneet myös Parlandin merkitystä sikäläiselle kulttuurille: – – his texts reflect ‘the international or even cosmopolitan dimension of Lithuanian avant-gardism’” (Viliūnas 1998: 123; ks. myös Pivoras 2013; Vaitonytė 2017: 6).

⁹ Mahdollinen tiedonlähde mainittujen runoilijoiden ohella on myös Sesemannin kollega professori M. Kemšis (Mihail Banevičs), joka kirjoitti artikkelin ”Uusimmasta venäläisestä kirjallisuudesta” – se valmistui kuitenkin vasta marraskuussa 1930 ja julkaistiin Parlandin kuoleman jälkeen (ks. Kemšis 1931). Kemšis esitteli venäläisen imaginiismin myönteisessä valossa, mitä voi pitää ajan oloissa hyvin poikkeuksellisenä.

kuvansa komeilivat aikakauslehtien sivuilla. Lehtijutuissa Jesenin kuvattiin bolševikkirunoilijaksi, joka aiheutti pariskunnan ulkomaanmatkoilla pahennusta kuin mikäkin *enfant terrible*.¹⁰ Myös ”maaseudun viimeisenä runoilijana” tunnettu Jesenin oli tuohon aikaan Moskovan kahviloiden ja kapakoiden boheemi huligaani. Tämän roolin hän omaksui juuri imaginistien joukossa. Jesenin kiinnitti Parlandin huomion, ja hänen kirjastossaan oli tämän runokokoelma. Vuonna 1928 hän auttoi Ina Behrseniä tekemään Jesenin-runoelman ruotsinnoksen *Förvandling*. Myöhemmin ilmestyi vielä toinen runoelma, *Oktoih*.¹¹

Ihan tuntematon imaginistien joukkio ei Suomessa ollut muutenkaan. Tammikuussa 1919 ensimmäisen manifestinsa julkaisseesta runoilijaryhmästä¹² kirjoitettiin suomalaislehdissä ensi kertaa jo maaliskuussa 1921. Useamman suomalaisen sanomalehden palstantäytteeksi ilmestynyt pikku-uutinen otsikolla ”Taide Venäjällä” on yksityiskohdissaan kiinnostava, sillä se käyttää imaginistiryhmän boheemia toimintaa esimerkkinä bolševistisen kulttuurin rappiollisuudesta:

Kommunistisessa Venäjässä on kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa syntynyt uusi suunta nk. imaginismi. Tämän suunnan miehet kehuvat edustavansa vallankumouksellista taidetta, mutta itse teossa ovat he Venäjällä nykyään vallitsevan poliittisen suunnan edustajat taiteen alalla. Toisin sanoen; heidän taiteensa on bolshevistista taidetta, todellinen kauhustus jokaiselle ihmiselle, joka ei vielä ole täydellisesti menettänyt järkeään. – Tarvitsee vain pistäytyä tämän uuden ”taiteen” edustajien kahvilassa Tverskajan varrella, saadakseen jonkinlaisen käsityksen heidän ihanteistaan. Vieraat eivät tänne saavu ensi sijassa juomaan kahvia, vaan nauttimaan kokaiinia, oopiumia jne. Vakituisten täälläkävijöiden joukossa on tunnetuimpia terroristi Blomkin (po. Bljumkin – TH), kreivi Mirbachin murhaaja. Seiniin on kaiverrettu ja piirretty kaikenlaista rivoutta. (*Hämeen Sanomat* 25.3.1921; *Kaiku* 12.4.1921.)

Reportaasi nostaa esiin useita imaginistista ryhmää luonnehtivia seikkoja. Runoilijoiden kuulu kirjailijakahvila eli osoitteessa Tverskaja 37 sijainnut ”Pegasoksen pilttuu” on mainittu, samoin sosialistivallankumouksellisten riveissä terroristiksi radikalisoitunut Jakov Bljumkin, joka oli paitsi toinen vuonna 1918 kuolleen Saksan suurlähettilään kreivi von Mirbachin murhaaja, myös revolvareineen imaginistien poliittinen henkivartija

¹⁰ Ks. esim. *Allas Journal* 4.6.1922 tai *Iltalehti* 20.5.1922. Jeseninin kuolema uutisoitiin otsikolla ”Runoilija Jessenin – Isadora Duncanin ent. mies – tehnyt itsemurhan” (*Helsingin Sanomat* 30.12.1925). Lehdet seurasivat Duncanin ja Jeseninin avioliittoa ahnaasti ja raportoivat ulkomaanmatkoista, väkivaltaisista kohtauksista, skandaaleista, Jeseninin alkoholismista sekä lopulta molempien traagisista kuolemista. Duncan kuoli onnettomuudessa Nizzassa 1927. Vuodesta 1931 Työväenteatterin Kansan Näyttämöllä esitettiin useita vuosia Elsa Soinin draamaa nimeltä *Rakkauten tanssijatar*, joka kertoi Duncanin ja Jeseninin tarinaa (pääosissa Eine Laine ja Hannes Veivo).

¹¹ Ina Behrsen kirjoitti Parlandille kirjeessä 23.1.1929: ”Tack att ni hjälpt mig vid översättningsarbetet. Jag måste erkänna att jag på många ställen var märkvärdigt ’auf den Kopf gefallen’. Ledsamt att hälften lämnats bort. Men kanske bäst som skedde” (SLSA 945). Tematiikaltaan vallankumoukselliset alkuteokset *Preobrazenie* ja *Oktoih* ilmestyivät yhdessä ensi kerran keväällä 1918. Behrsenin käännöksistä ensimmäinen ilmestyi *Quosego*-lehdessä 1928 ja jälkimmäinen Johannes Edfeltin toimittamassa antologiassa *En bukett rysk lyrik* (1953), käännös nyt nimellä Ina Colliander.

¹² Imaginistien ensimmäinen manifesti julkaistiin otsikolla ”Julistus” (”Deklaracija”) voronežilaisessa *Sirena*-lehdessä 30.1.1919. Sen allekirjoittivat runoilijat Sergei Jesenin, Rurik Ivnev, Anatoli Mariengof ja Vadim Šeršenevitš sekä kuvataiteilijat Boris Erdman ja Georgi Jakulov. (Ks. Jesenin et al. 2014: 79–84.)

noina vuosina.¹³ Imaginistit olivat, kuten lehtijuttukin väittää, ainakin muodollisesti bolševistisiä toimijoita, sillä runoilijoista Rurik Ivnev (Mihail Kovaljov) toimi kulttuuriasiain kansankomissaari Anatoli Lunatšarskin henkilökohtaisena sihteerinä ja mahdollisti erilaisia privilegioita runoilijatovereilleen¹⁴. Lunatšarski, Trotski ja bolševikit olivat kiinnostuneita imaginisteista lähinnä Sergei Jeseninin kiistattomien kirjallisten ansioiden tähden ja siksi että kilpaileva ryhmä esti futurismia kasvamasta liian merkittäväksi suuntaukseksi. Vasta viime vuosikymmenten kirjallisuushistoriallinen tutkimus on osoittanut, että imaginistit olivat kirjallisuuden nk. siirtymäkaudella, vuosina 1919–1922, Moskovan tunnetuin ja äänekäin avantgarderyhmä, vaikka myöhempi neuvostohistoriankirjoitus on aktiivisesti halunnut unohtaa nämä ”huligaaneiksi” leimatut kirjailijat. Heidät tunnettiin lähinnä julkisten tempaustensa ansiosta.¹⁵ Ryhmä lakkasi virallisesti olemasta vuonna 1928, mutta tosi asiassa se hajaantui jo Jeseninin kuoleman jälkeen.

Henry Parland alkoi kirjoittaa toukokuussa 1929 artikkelia otsikolla ”Über die neuesten literarischen Bewegungen in Finnland”.¹⁶ Hän sanoi kaipaavansa lisää materiaalia nimenomaan suomalaisesta, suomenkielisestä modernismista. Hänen tietonsa suomenkielisestä modernismista olivat riittämättömät, mutta silti – tai ehkä juuri siksi – hän teki artikkelissa rohkeita rinnastuksia:

Man kan särskilja två riktningar i Finlands expressionistiska poesi. De korsar likväl varandra på många punkter och är i så hög grad sammanflätade med varandra att det synes omöjligt att skilja dem åt: en romantisk och en realistisk. Den romantiska riktningen kan anses vara en följd av symbolismen, den realistiska riktningen är avlyssnad efter livet självt och hör till den finländska modernismens självständiga vinnningar. Inom vardera riktningen byggs lyriken upp på en inre rytm hos de poetiska bilderna och kan väl jämföras med den ryska imagismen för så vitt det är frågan om formen. Den yttre, musikaliska rytmen är ersatt av en inre, som sätter vår inre förnimmelsevärld i rörelse och genom att simultant påverka sinnena får en så mycket omedelbarare verkan. För att citera diktaren Rabbe Enckell: ”Medan bilderna i en dikt tidigare påverkade vårt synsinne och rytmen vår känsla, påverkar bilderna i en modernistisk dikt omedelbart synen och känslan.”¹⁷ (Parland 1970: 145–146. Kursiivi minun – TH.)

¹³ Vuodesta 1921 lähtien Bljumkin päätyi Lev Trotskin palvelukseen sota-asiain kansankomissariaattiin. Trotski-yhteys koitui lopulta hänen kohtalokseen, sillä syksyllä 1929 hänet tästä syystä pidätettiin ja teloitettiin.

¹⁴ Näitä varhaisen NEP-kauden eli uuden talouspolitiikan mukanaan tuomia etuoikeuksia olivat esimerkiksi kaksi kirjailijakahvilaa, elokuvateatteri Lilliput, kaksi kirjakauppaa, oma kustantamo Imaginistit sekä väripainettu lehti *Kaunomatkalaisten hotelli*, joka ilmestyi vv. 1922–1924. Paperipulan vaivaamassa Moskovassa ja painoteollisuuden kriisin johdosta erityisesti viimeainitut herättivät kateutta aikalaisissa ja kollegoissa.

¹⁵ Imaginistien ”happeningit” herättivät huomiota: marraskuussa 1920 he järjestivät ”Kirjallisen oikeudenkäynnin imaginisteja vastaan” sekä ”Oikeudenkäynnin nykyrunoutta vastaan”, vuonna 1921 he kirjoittivat jumalanpilkkarunoja graffiteina Strastnoi-luostarin muuriin ja nimesivät Moskovan pääkadut uudelleen omien nimiensä mukaan.

¹⁶ Parland kirjoitti suomalaisesta kirjallisuudesta liettualaislehtiin saksaksi, jutut käännettiin liettuaksi.

¹⁷ Vrt. myös Vasili Sesemannin artikkeli vuodelta 1925: ”This is why the work of art – – represents the mere potential that is called into being within the process of aesthetic perception for the first time – – the work of art depends on the thingly aesthetic sense of the actual artistic experience. Rhythm is a good example for this. If we look carefully at the character of rhythm in living aesthetic perception, we understand that it cannot be reduced to any (known) lawfulness determining the alternation of the mood of the perceived manifestations.” (Sesemann 2006 [1925]: 104.)

Henry Parlandin käsitys venäläisestä imaginismista on valistunut. Imaginistit pitivät itseään aitoina runouden formalisteina, joten puhe muodon ensisijaisuudesta ja ”runokuvien sisäisestä rytmistä” rinnastuu perustellusti heidän teoreettisiin kirjoituksiinsa runokuvista 1910-luvun lopusta ja 1920-luvun alusta. Kielikuva oli kaiken runouden itse tarkoitus.¹⁸ Manifestissaan tammikuulta 1919 he kirjoittivat:

Me olemme todellisia taiteen ammattilaisia. Me, jotka hiomme kuvia, jotka puhdistamme muodon sisällön tomusta paremmin kuin kengänkiillottaja kadulla, vakuutamme että ainoa sääntö taiteessa, ainoa ja ylittämätön metodi on paljastaa elämä kuvan ja kuvien rytmin kautta. Oi, te kuulette teoksissamme kuvien *verse libre*. (Jesenin et al. 2014: 82.)

Imaginistit etsivät venäjän kielestä uusia, odottamattomia metaforia tukeutuen mielivaltaisesti ymmärtämäänsä etymologiaan. Pelkästään vuonna 1920 he saattoivat julkaista Moskovassa omaa imaginistista runouttaan käsittelevää teoriaa usean niteen voimin.¹⁹ Sergei Jesenin, runoilijoista lahjakkain mutta vähiten teoreetikko, kehitti dadaistista metaforakonetta ja lähestyi runosanaa metaforapotentiaalia kantavana elementtinä, joka yhdistää kaksi vastakkaista ilmiötä keskenään. Anatoli Mariengof peräänkuulutti runoudessaan metaforien ketjua, likaisen ja puhtaan ristiriitaa kielikuvassa ja kirjoitti sanasta, joka syntyy kuvasta: ”Sanan, puheen ja kielien syntyminen kuvan kohdusta määritteli kertakaikkisesti tulevaisuuden runouden lähtökohdan. Aivan samoin kuin sanan kuvallisen lähtökohdan takaa löytyy rytmillinen lähtökohta, myös runoudessa kielikuva on kokonaisvaltainen vain osana rytmillisten väreilyjen muodostamaa jännitettä.” (Mariengof 2014: 88.) Hyvin samaan tapaan (mutta päinvastoin) aiheesta kirjoitti omassa runoteoreettisessa kirjassaan Vadim Šeršenevitš, joka kuvasi sanan makaamassa ”jalat pystyssä ja synnyttämässä uutta kuvaa”. Hänelle ideaali runoteksti oli sana-kuvien yhdistelyä kuvaluetteloiksi, verbittömiksi montaasirunoiksi: ”On välttämätöntä muistaa sanojen alkuperäinen kuva, merkityksestä piittaamatta. Kun kuulette sanan *derevnja* (’kylä’), niin kuka muu kuin imaginistirunoilija ymmärtää, että jos kerran *derevnja*, niin tietysti kaikki talot ovat puusta (*derevo*)” (Šeršenevitš 1920: 44). Imaginistien teorian ilmeisenä lähteenä on 1800-luvulla vaikuttaneen kielifilosofi Aleksandr Potebnjan oppi runokielen kuvastosta sekä sanan ”sisäisestä muodosta”, jota kehitti radikaalisti 1920-luvulla edelleen filosofi-fenomenologi Gustav Špet. Hän oli samaan aikaan sekä imaginistien läheinen ystävä että Vasili Sesemannin oppi-isä.²⁰ Imaginistit toteuttivat käytännössä ja kielikuvien tasolla myös Potebnjasta kriittisesti

¹⁸ Vrt. Ida Pekarin katsaus vuodelta 1928: ”Imaginistithan sanovat, että ’kuva itsessään on kaiken taiteen tarkoitus’. Runoteos ei ole organismi vaan irrallisten kuvien yhteenliittymä, jonka voi lukea alusta loppuun yhtä hyvin kuin lopusta alkuun, aivan kuin tällä tavoin syntynyt maalauskin on yhtä kaunis oikein päin kuin ylös alaisinkin ripustettuna.” (Pekari 1928: 3.)

¹⁹ Imaginistien etuoikeuksia oli myös oma ryhmän nimeä kantava kustantamo, jonka välityksellä he saattoivat julkaista kukin oman runoteoreettisen vihkosensa. Jesenin tärkein julkaisu oli nimeltään *Marian avaimet* (*Kljutši Marii*, 1920); Anatoli Mariengof julkaisi samana vuonna kirjan nimeltä *Bujan-saari. Imaginismi* (*Bujan-ostrov. Imažinizm*, 1920); Vadim Šeršenevitš puolestaan kirjoitti teoksen nimeltä *2 x 2 = 5* (1920).

²⁰ Špetistä ja sanan ”sisäisen muodon” teoriasta ks. Bourgeot 2012; Špetistä ja Sesemannista ks. Stam 1998: 148–151; Špetistä ja imaginisteista ks. Tihanov 2008: 267–270.

ponnistaneen formalisti Viktor Šklovskin kehittämää teoriaa uudesta taiteesta ja kielikuvasta ennakoimattoman ilmaisun lähtökohtana. Šklovskille poeettinen kuva oli keino mahdollisimman voimakkaan vaikutelman aikaan saamiseksi – samoin imaginisteille, jotka pyrkivät šokeeraamaan lukijaansa rinnastamalla puhtaan likaiseen:

Miksi Jeseninillä ”aurinko jäätyy kuin ruunan kusema lätäkkö” tai ”yllä lehtojen kuin lehmä heilautti aamu häntänsä pystyyn” tai Vadim Šeršenevitšillä ”satakielen tippuri ei parane sameassa kuunvirtsassa”? Yksi runoilijan tavoitteista on synnyttää lukijassaan maksimaalinen sisäinen jännite. Miten upottaa syvälle lukijan vastaanoton lihaan kivulias kuvapiikki? Tällaiset puhtaan ja epäpuhtaan risteytykset teroittavat juuri ne karheat piikit, joiden varressa nykyimaginistiset runoteokset kiemurtelevat. (Mariengof 2014: 86–87.)

Tekemässään rinnastuksessa Parland päätyi vertaamaan venäläistä imaginismia ylimalkaan suomalaiseen modernismiin, joka oli hänelle ”kubistisesti stilisoitua ekspressionismia” (Parland 1970: 217; ks. Sundholm 2011: 81; Hertzberg 2011: 131). Jäljempänä hän mainitsi Rabbe Enckellin lisäksi Edith Södergranin ja tämän kubistisen metaforatekniikan sekä ”nuoren Suomen suurimman elävän runoilijan” eli Elmer Diktoniuksen. Enckellille Parland löytää toimivan vastinparin venäläisestä imaginismista, ja se on Sergei Jesenin: ”Man kunde dra en parallell mellan Enckell och Sergej Jessenin. Överensstämmelsen mellan deras motiv är slående” (Parland 1970: 149). Vaikutussuhde rajoittunee kuitenkin Ina Behrsenin Jesenin-ruotsinnokseen *Quosego*-lehdessä, josta Enckell toki oli tietoinen.

Edellä kuvattu *reader response* -imaginismi eli runoilijoiden tarve tehdä lukijaansa mahdollisimman voimakas vaikutus ammentaa heitä edeltävien futuristien šokeeraamisen tarpeesta, mikä heijastui myös Viktor Šklovskin varhaiseen teoriaan ja *ostrannenien* käsitteeseen.²¹ Šklovskin vallankumouksellisessa artikkelissa ”Iskusstvo, kak prijom” (Taiteesta – keinona, 1917) poeettinen kuva ei ollut pääroolissa, sillä *ostrannenie* oli hänelle synonyymi koko taiteen käsitteelle ja tarkoittaa sitä, että kirjallisuuden ja taiteen on tarkoitus näyttää todellisuus monimutkaisena, vaikeuttaa sen ymmärtämistä. Šklovski halusi viitata käsitteellä outouteen tai omituisuuteen (ven. *strannyi*) esimerkiksi sivullisuuden, vierauden tai etäännyttämisen asemesta. Siksi termin kääntäminen ”vieraannuttamiseksi” ei nähdäkseni vastaa tarkoitusta. Imaginistit poimivat formalistisesta teoriasta ja Šklovskin Potebnja-kritiikistä juuri poeettisen kuvan aspektin. Parlandia kysymys askarrutti samalla tavoin, ja esseessä ”Den modernistiska dikten ur formalistisk synpunkt” (1929) runokuva oli *ostrannenien* ytimessä:

Diktens uppgift är att åter bringa oss i en levande kontakt med vår omgivning. För att kunna göra det, måste den rycka tingen ur deras alldagliga belysning. Den känsla av nyhet och omedelbarhet, som vi härvid erfara, framkallar i vårt medvetande en reaktion, d. v. s. en poetisk upplevelse. Den poetiska bilden utför detta värv. Den tar ett begrepp och flyttar det med tillhjälp av ordet till en ny plats i sammanhangen: ger det sitt eget namn – – Vi ser det från en ny, *oväntad* sida. (Parland 1970: 159.)

Tämä liittyi myös hänen enonsa vuonna 1925 kirjoittamaan venäjänkieliseen artikkeliin, joka oli omistettu runokuvan luonteelle ja joka

²¹ *Ostranenie/ostrannenie*-käsitteen kirjoitusasusta ks. Huttunen 2009: 35–37; ks. myös Naiman 1998: 345–346 ja Tsivian 2010: 23.

keskittyi runokuvan emotionaalisen vastaanoton ongelmaan (vrt. Stam 1998: 151–158).

Kohtaaminen

Imaginismin kannalta käänteentekevä maininta löytyy Parlandin muistikirjasta toukokuulta 1929. Saavuttuaan Kauniaisista Kaunasiin hän oli saanut käsiinsä imaginisti Mariengofin *Kyynikot*-romaanin:

I dag blev jag bekant med Marienhof. Genom hans ”Cyniker” (Berlin 1928)
 M. är en pajaz – för all del, men med talang. Hans bilder!
 ”Vinden slintade med hala hälar utmed gatorna”
 ”En kärlek som inte ryggar tillbaka för ett lavenemang”
 Sådana ungefär. Genialiska ungefär. Och en sentimentalitet á la Ehrenburg. Fastän mindre formell.
 Marienhof är mindre pervers än vad jag trott.²² (SLSA 945.10.)

Voimme toki olettaa, ettei Parland tuntenut Mariengofin tuotantoa ennen tätä lukukokemusta, mutta muistiinpanon perusteella hänellä oli taustatietoja. Sana *pajaz* (pelle, pajatso) on tässä merkitsevä, sillä tuo nimitys esiintyy toistuvasti Mariengofin varhaistuotannossa – kaikkein selkeimmin hänen kuuluisimmassa runoelmassaan nimeltä *Magdaleena* vuodelta 1919:

Kansalaiset, vaihtakaa
 sielujenne alusvaatteet!
 Magdaleena, tulen tänäänkin luoksesi
 puhtaissa kalsareissa.
 Mitä, onko koominen muutos?
 Pötyä!
 Runoilija on pajatson serkku
 – –
 Ha-haa! Hän vain aurinkoa nyrkillä – pläts!
 Naura, pajatso!
 (Mariengof 1919: 13.)

Runoelman pajatso viittaa Ruggero Leoncavallon oopperaan *Pagliacci* (1892) ja kohtaukseen, jossa teatteriseurueen johtaja Canio laulaa kuuluisan aariansa ”Vesti la giubba” ja surmaa lopussa mustasukkaisuudesta vaimonsa. Mariengofin runoelmassa sankari Anatoli alkaa puolestaan laulaa samaista aariaa surmattuaan mielipuolisessa kohtauksessa rakastettunsa Magdaleenan.

Toisaalta ”Mariengof ei ole niin perverssi kuin kuvittelin” viittaa luonnollisesti siihen, että Parlandilla oli käsitys kirjailijan perverssyydestä. Luontevin lähde tähän olisi Mariengofin oma runoelma vuodenvaihteesta 1919–20 nimeltä ”Perversiot ovat inspiraationi” (*Razvratnitsaju s vdohnovenijem*). Se on yksi Mariengofin monista vähemmän ylevistä vallankumousteksteistä, jossa hän pyrkii pakonomaisesti šokeeraamaan lukijansa esimerkiksi kuvaten sitä, kuinka hän lypsää omista rinnoistaan lyyristä maitoa vallankumoukselliseen Pietariin.

On melkoisen yllättävää, että Parland saattoi lukea Mariengofin *Kyynikot*-romaanin keväällä 1929. Romaani oli ilmestynyt Berliinissä

²² Käytän tilaisuutta hyväkseni kiittääkseni Per Stamia avusta tämän artikkelin aineiston hankkimisessa sekä erityisesti tämän muistikirjamerkinän löytämisessä.

syksyllä 1928. Sen julkaissut Petropolis oli Jakov Blohin perustama emigranttikustantamo, joka julkaisi mm. Boris Pilnjakia, Vera Inberia ja Ilja Ehrenburgia. Vuoden 1928 syyskuun lopussa Mariengof oli saanut Moskovassa kulttuuriasiain kansankomissariaatilta luvan lähettää romaaninsa Berliiniin. Lupa koski teoksen saksankielistä käännöstä, sillä Neuvostoliiton Valtionkustantamon Leningradin osasto oli ostanut alkuperäisteoksen julkaisuoikeudet. Romaani ilmestyi kuitenkin venäjäksi Berliinissä jo lokakuussa 1928, sen ensimmäinen arvostelu taas berliiniläisessä *Rul'*-lehdessä marraskuussa. Kuuluisa kriitikko Julius Eichenwald haukkui romaanin esteettisesti, mutta arveli siitä tulevan myyntimenestyksen. Joulukuussa kirjailija-kriitikko Georgi Adamovitš julkaisi Pariisissa ylistävän artikkelin *Kyynikoista*, mutta tuolloin Mariengof oli jo saanut kuulla, että Neuvostoliiton Valtionkustantamo kieltäytyy julkaisemasta romaania Neuvostoliitossa.

Vuosi 1929 oli käännteentekevä koko venäläisen kirjallisuuden historiassa. Tuon vuoden tapahtumia on kuvattu pahimmaksi vainoksi venäläisen kulttuurin historiassa: se kohdistui paitsi yksittäisiin teoksiin ja kirjailijoihin myös itseensä kirjallisuuteen ja sen riippumattomuuteen valtiosta. Tammikuussa Trotski karkotettiin Neuvostoliitosta. Stalinin käynnistämä kulttuurivallankumous alkoi toteutua myös kirjallisuudessa, eli kirjailijavainojen poetiikka otettiin käyttöön ensimmäistä kertaa.²³ Vaino kohdistui ensin Kirjailijaliiton Moskovan osaston puheenjohtajaan Boris Pilnjakiin, ja vainon tekosyynä käytettiin tämän pienen romaanin *Mahonki*, joka oli ilmestynyt myös Berliinissä, samaisessa Petropolis-kustantamossa. Seuraava syntipukki oli Jevgeni Zamjatin, jonka kuuluisa antiutopia *Me* oli ilmestynyt Englannissa jo vuonna 1925. (Galuškin 1997: 89–148.) Kolmas vainon kohde oli Ilja Ehrenburg ja tämän romaani *Kiskuri*, myös Berliinin Petropoliksen listoilta. Neljänneksi vainottavaksi kirjailijaksi valikoitiin tuoreeltaan Mariengof ja tämän syksyllä 1928 Berliinissä ilmestynyt romaani *Kyynikot*.

Vuonna 1929 kehitelty kirjailijavainojen logiikka oli sellainen, että ensin esitettiin ilmianto ja julkiset viralliset syytökset sanomalehdistössä, tyypillisesti *Krasnaja gazetan* tai *Literaturnaja gazetan* sivuilla. Tämän jälkeen annettiin kirjailijalle mahdollisuus esittää omat selityksensä asian tiimoilta, joita yhtä kaikki ruodittiin kirjallisuuslehdissä. Kolmannessa vaiheessa edellytettiin kirjailijalta virallista katumusta, jonka jälkeen julkaistiin kirjailijaliiton virallinen tuomio.

Mariengof yritti lyhyesti kapinoida syytöksiä vastaan, mutta se ei auttanut asiaa. Seuraavaksi hän esitti selityksensä, joita ruodittiin *Krasnaja gazetassa*. Tämän jälkeen häneltä edellytettiin katumusta Yleisvenäläisen neuvostokirjailijoiden liiton (VSSP) kokouksessa syksyllä 1929. Mariengofin julkinen katumuskirje julkaistiin *Literaturnaja gazetassa* rinnan kirjailijaliiton tuomion kanssa – *Kyynikot* tuomittiin neuvostoyhteiskunnan vastaisena kaunokirjallisena teoksena, ja kirjailija oli pakotettu unohtamaan kirjoittamansa romaanin.

²³ Vainon organisoivat Venäjän proletaarikirjailijoiden yhdistys RAPP, joka oli perustettu vuonna 1925.

Henry Parland luki Mariengofin *Kyynikot* luultavasti onnellisen tietämättömänä vainosta, joka kirjailijaan tai teokseen samaan aikaan kohdistui.

Yhteinen valkokangas

Anatoli Mariengof ja Henry Parland ovat kirjailijoina sukulaissieluja mutta samalla aikakautensa luomuksia. Molempia luonnehtii 1920-lukulainen myöhäsyntyinen dekadentti dandyismi. Teatteriohjaaja Vsevolod Meyerhold tituleerasi Mariengofin Neuvosto-Venäjän ”tasavallan ainoaksi dandyksi”²⁴. Dandyille tyypillinen poseeraaminen ja kylmä karisma yhdistettynä myötäsyttyisen huomaamattomaan huomattavuuteen ja minimalistiseen tyyliin on liitetty tämän tästä myös Parlandiin. Historialliseen dandyismiin liittyy myös molempia leimaava kokemus ”ulkomaalaisuudesta” – Parlandille tämä oli osa transnatiivin identiteetin ymmärtämistä (”Jag är ju utlänning vart jag än kommer”, ks. Rahikainen 2009), kun taas Mariengofille kyse oli imaginistiseen elämänteatteriin kuuluvasta mefistoteelisestä roolista ja poseeraamisesta silinteri päässä.²⁵ Molemmat kirjailijat ovat valokuvissa edukseen: ”Att Parland var mycket intresserad av mode och stil kan man se på bilderna som tagits av honom, där han vanligtvis poserar i klanderfri kostym, komplett med fluga och käpp” (Nygqvist 2011: 122). Molempia kiertää myös päättymätön keskustelu homoseksuaalisuudesta. Mariengofin ja Jeseninin kotiteatteriinkin kuului homoseksuaalisuuden simulaatio Oscar Wilden ja Aubrey Beardsleyn hengessä, Parlandin kohdalla taas kysymysmerkkejä on jättänyt suhde runoilija Gunnar Björlingiin, joka on myös kytkeyty dandy-Wildeen.²⁶

Elokuva on yksi niistä monista tekijöistä, jotka yhdistävät Parlandia ja Mariengofia sekä näiden kirjoittamia romaaneja.²⁷ Vuonna 1928

²⁴ Meyerholdin luonnehdinnan mainitessaan Mariengof (1990: 121) muistuttaa, että ”tällä dandylla oli neljä nenäliinaa ja kaksi paitaa – toki molemmat ranskalaisia silkkipaitoja”. Myös liettualaissyntyinen näyttelijä Vasili Katšalov (oik. Šveburovitš) nimitti Mariengofia ”yleisvenäläiseksi dandyksi”. Kirjailijan ulkonäkö ja merkitsevä pukeutuminen korostuvat useissa muistelmateoksissa.

²⁵ Mariengofin vaimo, näyttelijä Anna Nikritina muistelee: ”Edes tuttavani eivät tunnustaneet minua Mariengofin kanssa kulkiessani ja kertoivat minulle sitten innoissaan, millainen mielenkiintoinen ulkomaalainen olikaan ilmestynyt Moskovaan, vaikka näin kylä kuinka he killittivät silmillään häntä minun ohitseni” (Nikritina 1975: 382).

²⁶ ”Björling hyste ett mer eller mindre uttalat intresse för den 21 år yngre Henry, men det är svårt att veta hur denne förhöll sig till det eftersom alla brev Henry skrev till Björling förstördes då dennes hem träffades av en bomb under kriget 1944” (Rahikainen 2009: 220; ks. myös Stam 1998: 53). Venäjänkielisessä kirjeessään Henry Parlandille 15.12.1929 tämän isä Oswald Parland kertoo lukeneensa Alfred Douglasin kirjat *Meine Freundschaft mit Oscar Wilde* ja *Oscar Wilde and Myself* ja järkyttyneensä analogiasta Björlingin ja poikansa suhteeseen: ”Ystävyysalku on aivan samanlainen, Björlingin huolenpito sinusta, samat kiihkoilevat kirjeet, lahjakkuuden ihailu, konvehdit sairastuoteelle, kirjeet, kirjeet, kohtaamiset – kaikki yksityiskohdat löydät Douglasin kertomuksesta. (SLSA 941.1.; kirje ruotsiksi ks. Rahikainen 2009: 170.)

²⁷ Mariengofin suhteesta elokuvaan ja venäläiseen montaaasiin olen kirjoittanut aiemmin (Huttunen 1997, 2007, 2013), joten sivuutan montaaasin problematiikan tässä yhteydessä. Parlandin suhteesta elokuvaan ks. Stam 1998: 161–176; Piisa 2018; Bleibtreu 2011: 57–80.

Mariengof oli kiinni useammassa elokuvaprojektissa ja käsikirjoituksessa.²⁸ Valkokankaille ilmestyi Nikolai Ohlopkovin ohjaama elokuva nimeltä *Myyty ruokahalu*, jonka käsikirjoittajat olivat näytelmäkirjailija Nikolai Erdman (imaginisti hänkin) sekä Mariengof. Samana vuonna ilmestyi myös Boris Barnetin elokuva *Talo Trubnajalla*, jossa Mariengof oli yksi neljästä käsikirjoittajasta jälleen Erdmanin aisaparina (sekä imaginisti Šeršenevitš että formalisti Šklovski olivat hankkeessa mukana). Tekeillä oli muitakin filmejä: Ivan Pyrjevin *Sivullinen nainen* ja Lev Kulešovin *Iloinen kanarianlintu*. On selvää, että elokuvakäsikirjoitusten parissa tehty työ vaikutti Mariengofin proosatekniikkaan – tämä näkyy hänen romaaneissaan, lyhyiden numeroitujen lukujen fragmentaarisessa rakenteessa sekä erityisen elokuvallisessa näkökulma- ja lähikuvatekniikassa.

Vuonna 1928 alkoivat myös Tolstoin kertomukseen perustuvan venäläis-saksalaisen yhteistyöfilmin *Elävä ruumis* kuvaukset. Käsikirjoittajat olivat Anatoli Mariengof ja Boris Gusman, ohjaaja oli Fjodor Ozep, ja pääosaa näytteli ohjaajana kuuluisaksi tullut Vsevolod Pudovkin. On syytä mainita, että Pudovkinin ohjaamat elokuvat *Pietarin viimeiset päivät* ja *Tšingis-Kaanin jälkeläinen* oli kielletty Suomessa vuosina 1927 ja 1928. Molemmissa tapauksissa sensuuri luokitteli ne bolševistiseksi propagandaksi. Pudovkinin filmit olivat ensimmäisiä tapauksia itsenäisessä Suomessa, jolloin elokuvia kiellettiin poliittisin perustein. (Piispa 2018.) Tämä vaivasi Henry Parlandia, joka näki Kaunasissa useita neuvostoelokuvia ja kirjoitti aiheesta kirjeessä äidilleen: ”En ollenkaan tiedä, miksi neuvostoelokuvat karkotetaan suomalaisista elokuvateattereista niin tyystin”, mutta isälleen hän kuitenkin suositteli uutta filmiä, jonka itse oli nähnyt:

”[S]uosittelen isälle, että katsoo ensimmäisen filmin, joka tänä talvena näytetään Helsingissä: *Elävä ruumis* Tolstoin mukaan ja Pudovkinin kera. Vaikka isä ei koko elokuvataiteesta perustakaan, tämä filmi on jotain ihan uutta eikä verrattavissa muihin elokuviin. Se ei ole kaikista paras venäläinen elokuva, mutta parhaita ei Suomeen päästetäkään niiden tendenssin vuoksi.” (28.11.1929; SLSA 945; ks. myös Bleibtreu 2011: 65–67.)

Elävä ruumis sai ensi-iltansa Berliinissä helmikuussa 1929, ja syyskuussa se oli menestyselokuva Suomessa. Kun filmejä tavallisesti näytettiin teatterissa viikon verran, niin Ozepin Tolstoi-sovitus viipyi Helsingin teattereissa kaikkiaan kuusi viikkoa ja kiersi sitten eri puolilla maata. Suomalaislehdistö hehkutti sitä: ”Elävä ruumis jäänee yhdeksi esityskauden huomattavimmista uutuuksista” (*Ilta-lehti*); ”Venäläinen ohjaaja Fedor Ozep on siirtänyt draaman selluloidille suorastaan mestarillisella taidolla elävöittäen sen siinä määrin, että katsoja unohtaa kokonaan istuvansa elokuvateatterissa (*Helsingin Sanomat*), ”On kuin etemme levittäytyisi itse Pyhä Venäjä” (*Suomen Sosialidemokraatti*); ”Det levande liket är en mäterlik filmbearbetning av Tolstojs gripande drama” (*Hufvudstadsbladet*).

²⁸ Mariengof työskenteli vv. 1924–27 moskovalaisen elokuvayrityksen Proletkinon käsikirjoitusosaston johtavissa tehtävissä, ja tällöin hän kirjoitti myös ko. yhtiölle ensimmäisen elokuvakäsikirjoituksensa nimeltä *Ammattiliiton sihteeri* yhdessä Boris Gusmanin kanssa. Elokuva ei toteutunut.

Kyynikot ja *Sönder* ovat sukulaissieluteoksia.²⁹ Nämä seksuaalista vapautumista henkivät urbaanit ja illuusiottomat rakkausromaanit muistuttavat toisiaan muun muassa henkilöasetelmiensa osalta. *Kyynikoiden* päähenkilöinä on kaksi juuri tapahtuneesta vallankumouksesta vieraantunutta älymystön edustajaa vuosina 1918–1924. Moskovaan sijoittuvan romaanin minä-kertoja on historioitsija Vladimir, joka on tietoisien ulkopuolinen rakentuvassa neuvostoyhteiskunnassa. Hänen historiallista tajuntaansa bolševikkien modernisaatiopyrkimykset lähinnä huvittavat. Hänen rakastettunsa on turhautuneen mukavuudenhaluinen Olga, joka tylsistyneenä hakeutuu eri rakastajien kainaloon heijastellen valinnoillaan kulloistakin poliittis-taloudellista tilannetta: sotakommunisminkin aikana (vuonna 1918) hän ottaa rakastajakseen bolševikki Sergein ja kääntyy tähän tympäännyttyään NEP-kaudella (vuonna 1922) pikkuporvarillisen pienyrittäjän ja opportunistisen uuden talouspolitiikan kannattajan eli ”nepman” Dokutšajevin puoleen. Vahvasti omaelämäkerrallisia aineksia sisältävän Mariengofin romaanin asetelma muistuttaa selkeästi autofiktiivisen Parlandin romaanin tapahtumia. Helsinkiin sijoittuvassa Parlandin rakkausromaanissa kuvataan tekijän kanssa samannimisen kirjailijan suhdetta Amyyn – rakkaus, mustasukkaisuus ja rakastetun kuolema ovat romaanien yhdistäviä temaattisia tekijöitä. Esimerkiksi mustasukkaisuuden kuvausten osalta teosten yksittäiset kohtaukset muistuttavat läheisesti toisiaan.

Selkein yhteinen piirre teosten välillä on kerronnan elokuvalisuuteen kytkeytyvä metonyminen henkilökuvaus. Molemmissa on fragmentaarisesti rakennettuja henkilökuvia, kuten avantgarde-elokuvassa. Romaanien kerronta jäljittelee erikoislähikuvan ja kuvarajauksen tapaa irrottaa ihmisistä ruumiinjäseniä, harjoittaa kehollista fragmentaatiota. Tällainen merkityksellisiin yksityiskohtiin keskittyminen oli tyypillistä 1920-luvun neuvostoelokuvalle, mutta erityisesti kirjailijoiden yhteisen tuttavuuden eli Vsevolod Pudovkinin kerronnalle. Elokuva-ajattelussaan Pudovkin korostaa nk. plastisia esineitä, ilmaisuvoimaisia yksityiskohtia, jotka tietyssä kontekstissa abstrahoituvat inhimillisten tunteiden kuviksi. Hän korosti tätä periaatetta töissään, esimerkiksi Gorki-filmatisoinnissaan *Äiti* (1926), jossa esineet muuttuvat implisiittisen emotionaalisen informaation kantajiksi: ”Elokuvakerronnan peruskeinoja on kokonaisen kuvan rakentaminen erillisistä fragmenteista, osista, jolloin kaikki turha jää pois, kaikkein tärkein ja merkittävin jää – se kätkee sisäänsä poikkeukselliset mahdollisuudet – –. Yksityiskohta on aina syventymisen synonyymi. Elokuvan voima on juuri siinä, että se kykenee näyttämään yksityiskohdan erillään ja selkeästi.” (Pudovkin 1974: 99–100.) Parland puolestaan korostaa tätä samaa ominaisuutta *Hufvudstadsbladetissa* joulukuussa 1929 julkaistussa artikkelissa ”Den sovjetryska filmen”, jossa myös Pudovkin on esimerkkinä mainittu:

Ur rent teknisk synpunkt bestå de nya momenten, som den sovjetryska filmregin infört på filmkonstens område, främst i det nya materialet, som lagts till grund för

²⁹ Näin kustantaja Anssi Sinnemäki näki kaukaa viisaasti aiheelliseksi luonnehtia teosten välistä yhteyttä jo vuonna 1998 Mariengofin *Kyynikoiden* suomennoksen kansiteksteissä. Sinnemäen Tamara Press -kustantamo oli julkaissut myös Parlandin *Sönder*-romaanin suomennoksen 1996.

filmbilden. Det är inte enbart skådespelaren, som är det dominerande, utan också de livlösa tingens expressivitet och plastik –. Den sovjetryska filmen använder sig i blott ytterst ringa utsträckning av de skrivna texterna. I stället låter den de obesjälade tingen tala sitt visuella, symboliska språk, varigenom den hos texterna så ofta förekommande ohjälpliga plattheten och banaliteten undviks. (Parland 1929; ks. myös Stam 1998: 231.)

Metonyyminen ihminen

Montaasielokuvan erityisyyksiä on metonyyminen ihminen, jossa merkityksellinen ruumiin osa sai korvata koko henkilöä. Tätä ruumiin osien irrottamista Mariengof korostaa toistuvasti romaanissaan, esimerkiksi kohtauksessa, jossa kertoja Vladimir kuvaa rakastettuaan Olga vuoteessa:

Kahdennukuttava silkkipeitto leikkaa hänen päänsä. Palttinatyynyliinan narskuvalle lumelle levittäytyneet hiukset synnyttävät veren vaikutelman. Ei edes Johannes Kastajan pää hopeisella tarjottimella ollut yhtä suurenmoinen.

Olga tuskin hengittää. Väsymys on sirotellut hänen luomilleen hienonnettua Faber-kynän lyijyä.

Olen ylpeä ja onnellinen kuin Herodias. Tätä päätä on tarjottu minulle. Olen kiittolinen kohtalolle, joka on tanssinut minulle seitsemän hunnun tanssin. Olisin valmis suutelemaan tämän paljasjalkaisen kaunottaren likaisia varpaita. (*Kyynikot* [= K]: 22.)

Tässä dekapitaatioon keskittyvässä lainauksessa on ilmeinen viittaus Mariengofin varhaistuotannolle hyvin tärkeään Oscar Wilden näytelmään *Salomé* sekä Aubrey Beardsleyn tekemään näytelmän kuvitukseen, erityisesti ”The Dancer’s Reward” -piirustukseen, jossa Herodias riemuitsee roikottaessaan Johannes Kastajan päätä hopeatarjottimen yllä ja jossa veri sekoittuu profeetan hiuksiin (ks. Wilde 2004: 563; Huttunen 2007: 167–172). Vuosisadan alun venäläisessä modernismissa *Salomé* tulkittiin dekadentiksi antikristillisen verisen vallankumouksen oikeutukseksi. Yhdessä Jeseninin kanssa Mariengof – joka oli Blokin ja Majakovskin ihailija ja jäljittelijä – intoili verisestä vallankumouksesta ”päiden vaihtona”, harrasti tässä hengessä Wilden tekstejä. He imitoivat dandy-Wildeä ja simuloivat arjessaan homoseksuaalisuutta pyrkien tarkoituksella aiheuttamaan pahennusta Moskovassa. Beardsleyn mustavalkoiset kuvitukset olivat myös hyvin tärkeitä. Romaanissaan Mariengof palaa varhaisen tuotantonsa motiiveihin ja verisen vallankumouksen ja rakkauden rinnastukseen, kuten runotekstissä ”Sydämestäni käsissä / kannan rakkauden, / ota se / kuin Johannes Kastajan pää, / kuin Holoferneksen pää. / Se on kuin vallankumouksen uudismaa...” (Mariengof 2013 [1916]: 51–52). Romaanin edetessä lukija ymmärtää, että henkilöt, samoin kuin auki luetut subteksit³⁰, on siroteltu eri puolille teosta tiettyjen yksityiskohtien varassa, ja lukijan tehtäväksi jää rekonstruoida kokonaiset ihmiset ja tekstit näiden detaljien perusteella. Tämä rekonstruoivaa lukijaa edellyttävä kompositio on tuttu Mariengofin runoudesta mutta myös elokuvallisen montaasikerronnan keskeisiä periaatteita. *Kyynikoiden* henkilöt muuttuvat pirstaleiseksi kertoviksi teksteiksi. Kertoja toistaa tiettyä kuvausta, jotta lukijan mieleen jäisi tietty nimenomainen visuaalinen efekti kunkin

³⁰ Vrt. ”Selkäpala muistuttaa Wilden Johannes Kastajaa” (K: 109).

henkilön kuvauksen kohdalla. Tällaiset henkilökuvauksen yksityiskohdat paljastavat minä-kertoja Vladimirin emotionaaliset suhteet muihin romaanin henkilöihin. Tarkastellaan seuraavaksi sitä, miten historian dosentti Vladimir kuvailee veljeään Sergeitä, joka on bolševikki. Tässä ilmeisen negatiivinen veljesluonnehdinta kehittyy ja muuttuu omalta osaltaan kertovaksi tekstiksi muutaman yksityiskohdan avulla. Pääasiallisena kuvauksen kohteena on Sergein pää sekä tauti, josta hän kärsii:

Vanhempi veljeni Sergei on bolševikki. Hän asuu Metropolissa ja vastaa vesiliikenteestä (koska on arkeologi), ajaa kuusipaikkaisella autolla, jonka renkaat ovat paisuneet kuin vesipöyhäiset...

Sergeillä on iloiset siniset silmät ja poikamaisesti ulostyöntyvät korvat. Ikään kuin hän minä hetkenä hyvänsä saattaisi heilauttaa niillä kuin lintu siivillään ja pää lähtisi lentoon sinisine silmineen.

Hänen oikea poskensa on yksi suuri vaaleanpunainen läiskä. Pienestä pitäen Sergei on miltei joka vuosi joutunut leikkauspöydälle, jotta, jos vain löydetään paikka, johon kirurgin veitsi ei ole vielä koskenut, voitaisiin napata pois verinen ihonpalanen.

Kipeälle poskelle laitetaan korvikkeeksi terve ihonpala, jonka ihohurttia aina syö.

– Minulla on sinulle pyyntö. Ole hyvä ja kirjoita lappu, että minulle annettaisiin lupa pitää kirjastoni.

– Mihin sinä kirjastoa tarvitset?

– Jotta voin pyyhkiä siitä pölyt. (K: 14.)

Keskustelu jatkuu pikemminkin Vladimirin monologina, hän ärsyttää veljeään poliittisilla mielipiteillään, mikä heijastuu vain ohimenevänä Sergein kuvauksena. Liki viidentoista sivun kuluttua törmäämme taas samoihin yksityiskohtiin Sergein kuvauksessa. Vladimir vierailee veljensä luona rakastettunsa Olgan kanssa. Ja Sergei rakastuu myös Olgaan:

Olga kertoo poikkeuksellisen innokkaasti halustaan olla hyödyksi maailmanvallankumoukselle.

– Nii-in.

Vaaleanpunainen läiskä Sergein poskessa käy tulipunaiseksi hämmennyksestä. (K: 30)

Yksityiskohtien ja esineiden elollistaminen – niiden kapina – on kauttaaltaan läsnä niin Mariengofin kuin Parlandin romaaneissa. Vaikutussuhteesta on tässä yhteydessä turha puhua. Esineiden ja yksityiskohtien elollistaminen näkyy jo Parlandin varhaisissa teksteissä, kuten ”Sakernas uppror” -manifestissa, ja heijastaa niin Södergranin, Diktoniuksen kuin Majakovskinkin vaikutusta hänen tuotantoonsa (ks. Zilliacus 2011: 159–165). Kesällä 1929 valmistuneessa novellissa ”Jag och min fars glasögon” kapinalliset esineet toimittavat metonymista funktiota: ”I novellen – – är det inte fadern utan ’fars glasögon’ som ’skrattar till’ respektive ’slocknar’. Glasögonen blir en distanserande synekdoke för fadern. Kaffekopparna är ’ironiska’, ’Eriks rosett kröker sig ironiskt nedåt’ och överrockar ’tittar förebrående och hotfullt’ på berättaren etc.” (Stam 1998: 231.)

Oscar Parland puolestaan löysi proosakirjallisuuden vastineen tälle esineiden kapinalle Juri Olešan romaanista *Kateus* (1927): ”Olešan romaanissa esineet elivät kuten luonto ja ihmiset. Arkipäiväisimmätkin ja perinteisesti mitä epäesteettisimmät asiat muuttuivat eläviksi ja paljastivat samoja salaperäisen kiehtovia puolia kuin niillä oli ollut lapsuudessani.” (Parland 1991: 25.) On hyvin mahdollista, että Olešan romaanin ”esineiden kapina” on vaikuttanut puolestaan Mariengofin *Kyynikoiden* esineistön villiin elämään. Parlandin urbaanin personifikaation poetiikka (ks. Nyqvist

2011) puolestaan on tuttua paitsi Vladimir Majakovskin, myös imaginistien tuotannosta.³¹

Seuraavassa vertaan edellä kuvattua *Kynnikoiden* bolševikki-Sergein kuvausta *Sönder*-romaanin episodiin, jossa kertoja-päähenkilö Henry vie-railee ystävänsä Gunnarin luona:

Jag kommer inte riktigt ihåg mera hur det kom sig att jag sedan i stället för att fara hem direkt först gjorde en avstickare hos Gunnar. Antagligen mötte jag honom någonstans på gatan och erbjöd honom att åka med ett stycke, eftersom vi hade samma väg. Han var ovanligt inbunden och tvär dendär kvällen och den obligatoriska cigarretten krökte sig stridslystet uppåt mellan de sammanbitna läpparna. Han gjorde en grimas när jag berättade om vår bilresa till Ragnar senaste natt och *tvärfäran litet snett över pannan drog ihop sig till ett djupt fult ärr*. Han frågade bara: – Var du också verkligen på tjänsten i dag? (*Sönder* [= S]: 196.)

Henryn ja Gunnarin välinen keskustelu etenee kiivaaksi väittelyksi, ja yksityiskohta Gunnarin kasvoilla kasvattaa merkitystään:

I själva verket hade mina ord åsamkat precis motsatsen till det, som de var avsedda till, de reste ögonblicken någonslags mur oss emellan och när jag slutat såg vi båda litet misstänksamt på varandra, alldeles som om vi inte trott på vad den andra sagt. *Gunnars pannveck blev ännu mera fula och ärr-liknande*.

– Du tycks aldrig kunna få nog av dendär historien, sade han i en ton som höll på att bli rentav hotande. (S: 196.)

Gunnar syyttää Henryä holtittomasta käytöksestä, juopottelusta ympäri Helsinkiä. Biografiset yhteydet isän syytöksiin ja myös Gunnar Björlingin huolestumiseen Parlandin suhteen ovat ilmeisiä:

Begriper du inte att det där småningom måste ta slut, att det inte går mera, detta fullkomligt vansinniga rusande och festande hit och dit, och denna evinnerliga krapula, som du sedan några månader kroniskt befinner dig i – – – Han slängde sin halvvrökta cigarrett på golvet och tände flämtande en ny. Ärrret i pannan såg ut som ett öppet sår. (S: 197.)

Tästä kehittyy Gunnarin ankara monologi, jonka aikana kertoja rytmittää hänen repliikkejään kuvaten syttyviä savukkeita, jotka jopa lentävät huoneen poikki. Kunnes puhe lopulta lakkaa:

Gunnar hade satt sig på stolen mitt emot mig. Han hade sjunkit ihop och hans vänliga ögon tittade lurande fram *under ärrret på pannan, som ännu inte ville slätas ut*. Han ryckte trött på axlarna. (S: 199.)

Vastaavaa henkilökuvauksen asteittaista rakentamista harjoittaa Mariengof ensimmäisessä fiktiivisessä romaanissaan useissa kohdin. Tietystä dominantista yksityiskohdasta karttuu metonyyminen kertova teksti. Per Stam on kiinnittänyt tähän henkilökuvaukseen huomiota Parlandin kohdalla:

Ofta får en kroppsdel uttrycka en persons tankar och känslor, eller berättarens tankar och känslor inför denne – kroppen fragmentariseras, kroppsdelar hypostaseras, människor objektifieras. Figuren (som kan ses som en variant av metonymi eller synekdoke) får ofta en distanserande funktion – – kan vi följa Gunnars ändrade sinnestämning genom beskrivningar av hans pannveck, kravatknut, steg och cigarrett – – Gunnars vrede har samlats i cigarrettens 'liv'. (Stam 1998: 233–234.)

Tämä kahden romaanin henkilökuvauksen yhtäläisyys voi siis olla seurausta siitä, että Parland luki Mariengofin *Kynnikot* ennen kuin ryhtyi

³¹ Aikanaan F.T. Marinettia venäjältänyt imaginistirunoilija Vadim Šeršenevitš tunnetaan venäläisen modernismin ahkerimpana urbanistina Majakovskin rinnalla (ks. esim. Markov 1968: 376).

romaaniaan kirjoittamaan. Nuori Parland oli kirjallisille ja kulttuurisille vaikutteille altis ja antoi näiden vaikutteiden näkyä omassa tuotannossaan.

Toisaalta molemmat romaanit ovat aikansa tuotteita, ja kirjailijat heijastelevat ajankohtaisia modernistisen kirjallisuuden sekä venäläisen proosan käsittelemiä kysymyksiä. Edellä kuvatun kaltaista metonymistä henkilökuvausta esiintyy ajan kokeellisessa proosassa. Kerronnan elokuvallisuus on sekin dominoiva piirre vuosien 1928–29 venäläisessä kirjallisuudessa, ja monet kirjailijat hankkiutuivat elokuvataiteen pariin ansaitakseen elantoa käsikirjoituksilla. Kahden kirjailija-dandyn kiistattomaksi yhteiseksi kiinnostuksen kohteeksi jää elokuvallisuuden lisäksi imaginismi, josta Parland oli vuonna 1929 tietoinen ja ilmeisen kiinnostunut. Se ei välttämättä askarruttanut häntä enempää kuin muut hänen kiinnostuksensa kohteet, mutta imaginistinen poetiikka vaikutti joka tapauksessa hänen ajatteluunsa modernismista ja kelpasi rinnastukseksi suomalaiselle ”kubistisesti stilisoidulle ekspressionismille”. Näin ollen venäläinen imaginismi sietää tulla huomioiduksi niin *Sönder*-romaanin poetiikkaa pohdittaessa kuin suomalaisen ja suomenruotsalaisen modernismin kansainvälisiä yhteyksiä tutkittaessa.

KIRJALLISUUS

- SLSA 945 = Henry Parland arkivet. Svenska Litteratursällskapet i Finland.
 Bleibtreu, Renate 2011: ”Henry Parland går på bio”. Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 57–80. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Block, Alexander 1921: ”Ystävättärelle”. Suom. Rafael Ronimus. *Suomen Kuvalehti* 10.12.1921.
- Block, Alexander 1928: ”Näyttelijätär”. Suom. Antti Tiittanen. *Näyttämö* 8–9: 13.
- Block, Alexander 1929: ”Solveig”. Suom. Antti Tiittanen. *Näyttämö* 11: 7.
- Bourgeot, Liisa 2012: ”Gustav Špetin venäjäksi kääntynyt fenomenologia”. *Idäntutkimus* 4: 3–15.
- Brjusov, Valeri 1910a: ”Suomen kansalle”. Suom. A. V. Koskimies. *Aika* 22: 819–820.
- Brjusov, Valeri 1910b: ”Till Finlands folk”. Övers. A. Ö. (Alexander Öhquist). *Hufvudstadsbladet* 23.10.1910.
- Brjusov, Valeri 1910c: ”Till Finlands folk”. Övers. Rafael Lindqvist. *Fyren* 14.
- Galuškin, Aleksandr 1997: ”Delo Pilnjaka i Zamjatina”. *Novoe o Zamjatine*. Moskva: s. 89–148.
- Hellman, Ben 2009: ”Biblion. A Russian Publishing House in Finland”. Teoksessa *Vstreči i stolknovenija. Meetings and Clashes* s. 175–198. *Slavica Helsingiensia* 36. Helsinki: Helsinki University Press.
- Hellman, Ben, Huttunen, Tomi, Klapuri, Tintti & Piispa, Lauri 2017: ”Finlandssvenskarna som förmedlare av rysk kultur på 1920- och 1930-talen”. *Finsk Tidskrift* 3–4: 75–85.

- Hertzberg, Fredrik 2011: "Oersättlige, oersättlige Mr. Parland". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 127–144. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Holmström, Roger 1990: "Bolsjevikfaran i öster. Reflexioner kring finlandssvensk modernism och den unga ryska dikten". Teoksessa Martina Björklund, Helena Lundberg & Janina Orlov (toim.) *Carmina Amicorum. Carin Davidsson septuagenariae* s. 125–135. Åbo: Åbo Akademis Förlag.
- Hupaniittu, Outi & Piispa, Lauri 2015: "Hella Wuolijoki ja neuvostoelokuva 1929–1930". *Lähikuva* 3: 7–30.
- Huttunen, Tomi 1997: Montaasi ja teksti. *Synteesi* 4: 58–79.
- Huttunen, Tomi 2007: *Imažinist Mariengof: Dendi. Montaž. Tsiniki*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Huttunen, Tomi 2009: "Venäläinen teoria ja avantgarde". *Synteesi* 2: 35–45.
- Huttunen, Tomi 2013: Montage in Russian Imaginism: Poetry, theatre and theory. *Sign Systems Studies* 41 (2/3): 219–229.
- Huttunen, Tomi 2018: "Mariengof menee razvratnik, tšem ja dumal". Teoksessa Tomi Huttunen & Gennadi Obatnin (toim.) *Transnatsionalnoje v russkoi kulture* s. 229–241. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Jesenin, Sergei, Ivnev, Rjurik, Mariengof, Anatoli, Šeršenevitš, Vadim, Erdman, Boris & Jakulov, Georgi 2014: "Julistus". Teoksessa Tomi Huttunen (toim.). *Venäläisen avantgarden manifestit* s. 79–84. Helsinki: Poesia.
- Kemšis, M. [Mihail Banevič] 1931: "Noveišaja russkaja poezija". URL: http://www.russianresources.lt/archive/Banevich/Ban_2.html (haettu 11.12.2017)
- Klapuri, Tintti 2016: "Venäläisen modernismin suomalainen käännöshistoria". *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3: 40–55.
- Klapuri, Tintti 2018: "Södergran i Severjanin, ili kak egofuturizm prišel v Finljandiju". Teoksessa Tomi Huttunen & Gennadi Obatnin (toim.) *Transnatsionalnoje v russkoi kulture* s. 221–228. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Lavrinec, Pavel 2006: "Status russkogo emigrantskogo pisatelja i 'limitrof-naja' literatura". *Blokovskii sbornik XVII: Russkii modernizm i literatura XX veka* s. 175–194. Tartu: Tartu ülikooli kirjastus.
- Mariengof, Anatoli 1919: *Magdalena*. Moskva: Imažinisty.
- Mariengof, Anatoli 1990: *Moi vek, moi družja i podrugii*. Moskva: Moskovskii rabotšii.
- Mariengof, Anatoli 1998: *Kyynikot*. Suom. Tomi Huttunen. Helsinki: Tamara Press.
- Mariengof, Anatoli 2013: *Sobranie sotšinenii v 3 tt*. Moskva: Terra.
- Mariengof, Anatoli 2014: "Imaginismi". Teoksessa Tomi Huttunen (toim.). *Venäläisen avantgarden manifestit* s. 85–89. Helsinki: Poesia.
- Markov, Vladimir 1968: *Russian Futurism: a history*. Berkeley: University of California Press.
- Mäeots, Olga 2011: "Parland och Ehrenburg". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 173–186. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.

- Naiman, Eric 1998: "Shklovsky's Dog and Mulvey's Pleasure: The Secret Life of Defamiliarization". *Comparative Literature* 50 (4): 333–352.
- Nikritina, Anna 1975: "Jesenin i Mariengof". Teoksessa M. Bazanov i dr. (red.). *Jesenin i sovremennost*. Moskva: Sovremennik.
- Nyqvist, Sanna 2011: "'Herregud vad jag älskar gatorna': Henry Parland och det moderna stadslivet". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 113–126. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Parland, Henry 1929: "Den sovjetryska filmen". *Hufvudstadsbladet* 1.12.1929.
- Parland, Henry 1970: *Säginteannat. Samlad prosa 2*. Helsingfors: Söderströms & C:o.
- Parland, Henry 1996: *Rikki*. Suom. Hannu Nieminen. Helsinki: Tamara Press.
- Parland, Oscar 1991: *Tieto ja eläytyminen*. Porvoo – Helsinki – Juva: WSOY.
- Pekari, Ida 1928: "Neuvostovenäläisiä kirjailijoita". *Helsingin Sanomien viikkoliite* 22.4.1928.
- Piispa, Lauri 2017: "Neuvostoelokuva 1930-luvun Suomessa". *Idäntutkimus* 1: 3–19.
- Piispa, Lauri 2018: "Sovetskoje kino v Finljandii v 1920-e – 1930-e gody". Teoksessa Tomi Huttunen & Gennadi Obatnin (toim.) *Transnatsionalnoje v russkoi kulture* s. 184–220. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije.
- Pivoras, Saulius 2013: "Kauno tapatybė Henry'o Parlando ir jo kultūrinės aplinkos žmonių požiūriu". *Kauno istorijos metraštis* 13: 175–188.
- Pudovkin, Vsevolod 1974: *Sobranie sočinenij v 3 tt. T. I*. Moskva: Iskusstvo.
- Rahikainen, Agneta (toim.) 2009: *Jag är ju utlänning vart än jag kommer: En bok om Henry Parland*. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Ruutu, Hanna 2011: "Diktens uppror. Om Henry Parland och den ryska futurismen". Teoksessa Clas Zilliacus (toim.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 145–158. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Šabasevičius, Helmutos 2012: "Lietuvos baletas mokslinių tyrimų perspektyvoje". *Menotyra* 19 (2): 157–164.
- Šeršenevičs, Vadim 1920: $2 \times 2 = 5$. Moskva: Imažinisty.
- Sesemann, Vasily 2006 [1925]: "On the Nature of the Poetic Image". Teoksessa Thorsten Botz-Bornstein (toim.) *Vasily Sesemann. Experience, Formalism, and the Question of Being* s. 103–110. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Severjanin, Igor 1922: "Ouverture". *Karjalan maa* 5.10.1922.
- Sologub, Fedor 1918: *Riivattu*. Suom. Werner Anttila. Hämeenlinna: Karisto.
- Sundholm, Johan 2011: "Detektivens blick och filmens minne: Parland i samtiden". Teoksessa Clas Zilliacus (toim.) *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 81–96. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.
- Stam, Per 1998: *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.

- Tihanov, Galin 2008: "Multifariousness under duress: Gustav Špet's scattered lives". *Russian Literature* LXIII II/III/IV: 259–292.
- Tiittanen, Antti 1927: *Riemukierros*. Helsinki: Otava.
- Tsivian, Yuri 2010: "The Gesture of Revolution or Misquoting as Device". Teoksessa Annie van der Oeven (ed.). *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept* s. 21–32. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Vaitonytė, Gintarė 2017: *Henrio Parlando kūryba: Helsinki ir Kauno kodai*. Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
- Viliūnas, Giedrius 1998: "Einleitung in: Peras Stamas. Henris Parlandas Lietuvoje". *Metai* 10 (1998): 123–137.
- Wilde, Oscar 2004: *The Complete Illustrated Works of Oscar Wilde*. London: Bounty Books.
- Zilliacus, Clas 2011: "Henry Parland och den nya skapelsen". Teoksessa Clas Zilliacus (red.), *Erhållit Europa / vilket härmed erkännes* s. 159–172. Helsingfors/Stockholm: Svenska Litteratursällskapet / Atlantis.

Kirjoittaja

Tomi Huttunen, FT, dos. Venäläisen kirjallisuuden ja kulttuurin professori, Helsingin yliopisto (tomi.huttunen[at]helsinki.fi)

IIDA PÖLLÄNEN

Suomalaiselta maaseudulta transnationaalisiin sfääreihin Modernismitutkimuksen alueellinen laajentuminen

Johdanto

Elmer Diktoniuksen *Janne Kubik* -romaanin (1932) itsetietoinen tekijä murehtii ”Alun peräkaneetissa” (”Inledande efterskrift”) sitä, että hän pyrki kirjoittamaan modernin romaanin, mutta saikin aikaan vain sanoista tehdyn puupiiirroksen, jossa on yksinkertainen aihe ja karhea aineisto. Niinpä hänen romaanistaan on tullut vaatimaton muunnelma (”anspråkslös variation”) siitä, mitä modernin romaanin suurmiehet ovat kirjoittaneet suuressa maailmassa (”ute i den vida världen”), ja hän toivoo, etteivät mestarit säikähdä niitä kauhistuttavia kaikuja, joita heidän tuotoksensa ovat herättäneet Suomen kaltaisilla villeillä alueilla (emt. 8). Täten Diktoniuksen alustava teesi, joka kehystää hänen romaaniaan, näkee modernismin vääntyvän ja muuntuvan lähes tunnistamattomaksi sen saapuessa perifeerisille alueille, kuten tässä tapauksessa Euroopan pohjoisiin peräkyliin ja Suomen karulle maaperälle.

Diktoniuksen teos näyttääkin alustavasti perustuvan perinteiselle dikotomialle modernistisen tuotannon keskuksista ja periferioista, ideaan siitä, että esimerkiksi Manner-Euroopan ja Yhdysvaltojen urbaanit metropolit olivat muita alueita edellä ja toimivat siten taiteen tuottajina ja suunnannäyttäjinä, joita perifeeriset alueet myöhemmin jäljittelivät ja muunsivat omiin tarkoituksiinsa. Syy, miksi Diktoniuksen romaani kuitenkin toimii porttina artikkelini aiheeseen – eli modernismin alueelliseen laajentumiseen – on tapa, jolla *Janne Kubik* essentialisoimisen sijaan onnistuu kyseenalaistamaan rakentelemansa keskusta–periferia-mallit. Metakommentaarin, itsereflektiivisen kertojajään ja muiden ironisoivien kerronnallisten keinojen myötä *Janne Kubik* itse asiassa osoittaa, kuinka perifeerisillä ”villeillä alueilla” on yhtäläiset mahdollisuudet tuottaa formalistisia kokeiluja ja samalla kommentoida moderneja elämäntapoja ja -muotoja. Itse asiassa *Janne Kubikin* kaltaiset tekstit tuntuvat laittavan keskusta–periferia-binäärioppositioiden ironiseen valoon ja kannattavan sen sijaan ajatusta modernismista jatkuvana liikkeenä. Diktoniuksen romaanin herättämät kauhistuttavat kaiut osoittavat, kuinka modernismeilla voi olla sekä spesifejä regionalistisia piirteitä että kyky ylittää kansallisvaltiollisia rajoja (vrt. Tidigs 2014: 244–245). Tällaisessa ajattelutavassa modernismit muovautuvat ja monimutkaistuvat siirtyessään edestakaisin paikasta toiseen luoden samalla uudenlaisia transnationaalisia yhteisöjä ja kokemuksia.

Diktoniuksen romaani tuokin kaunokirjallisesti esiin ajattelutavan, joka on toiminut teoreettisena perustana modernismitutkimuksen kentällä tapahtuneille paradigman muutoksille etenkin kansainvälisessä ja amerikkalaisessa kontekstissa. Modernismin tutkimusta on nimittäin

viime vuosikymmenet hallinnut niin kutsuttu New Modernist Studies -liikehdintä, jonka myötä vanhoja kaanoneita on kyseenalaistettu ja modernismitutkimusta tietoisesti laajennettu niin alueellisesti, ajallisesti kuin vertikaalisestikin (Mao & Walkowitz 2008).¹ Vaikka tämän myötä ajatus modernismista alun perin mannereurooppalaisena, englantilaisena ja amerikkalaisena traditiona on kyseenalaistettu ja muiden – etenkin aiemmin kolonisoitujen – alueiden omintakeisten modernismien itsenäinen kehitys tunnistettu, ovat Suomen tapaiset ”perifeeriset” alueet silti jääneet laajalti huomiotta suomalaisen akatemian ulkopuolella. Tämän lisäksi, vaikka modernismin kansainvälinen luonne on jo pitkään tunnistettu, tapahtuu suuri osa modernismitutkimuksesta yhä yksittäisten kansallisvaltioiden ja kielialueiden kontekstissa.

Artikkelini osallistuu näihin debatteihin Suomessa tuotetun modernismin näkökulmasta. Tarkoituksena on luoda katsaus regionalistiseen modernismiin (Fetterley & Pryse 2003, Duvall 2006, Herring 2009) ja geomodernismiin (Doyle & Winkiel 2005) perustuvaan teoreettiseen kenttään, jolla suomalainen modernismi voidaan nostaa tutkimuskohteeksi muiden kielialueiden modernismien rinnalle kansainvälisessä kontekstissa unohtamatta kuitenkin suomalaisen modernismin omintakeisuutta ja erityispiirteitä. Geomodernismin ideana on tarkastella modernismeja transnationaalina ilmiöinä, joissa kuitenkin painottuu jokaisen lokaation oma kehityskulku ilman, että näitä modernismin ilmentymiä täytyisi hierarkkisesti järjestää esimerkiksi alkuperäisiin ja toissijaisiin tai varhaisiin ja myöhäisiin modernismeihin. Siinä missä geomodernismi purkaa keskusta–periferia-malleja modernismien kehityksessä, maaseutukuvauksiin keskittyvä regionalistinen modernismi tai paikallismodernismi² on kyseenalaistanut perinteisen käsityksen modernismista nimenomaan

¹ Douglas Mao ja Rebecca Walkowitz (2008) kartoittavat modernismitutkimuksen uusia suuntauksia esseessään ”The New Modernist Studies” ja toteavat, että tutkimus on laajentunut 1990-luvulta lähtien alueellisesti, ajallisesti ja vertikaalisesti. Tässä kontekstissa vertikaalisuus viittaa modernististen tekstien tuottamisen, jakamisen ja vastaanoton uudelleen huomioimiseen tutkimuksessa sekä korkea- ja matalakulttuurien kytkösten analysointiin (emt. 738). Alueellisen ja paikallisen laajentumisen myötä puolestaan kyseenalaistetaan aiempia kaanoneita ja nostetaan esiin ylirajaisia, paikallisia ja vähemmän formaalisti kokeellisia tekstejä perinteisen modernistisen aikajanan (eli 1800-luvun lopun ja 1900-luvun keskivälin) ulkopuolelta. Alueellisen laajentumisen myötä tutkimuksessa korostetaan sekä eurooppalaisen ja angloamerikkalaisen tradition ulkopuolella sijaitsevien alueiden modernismeja että etuoikeutettujen alueiden sisällä olevia unohdettuja paikkoja (emt. 737), kuten Yhdysvaltojen pienkaupunki- ja maaseutualueita.

² Käsittäkseni ”regional modernism” termistä ei ole vakiintunutta suomennosta suomalaisessa tutkimuskirjallisuudessa. Pertti Karkama (1994: 175–191) on käyttänyt käsitettä ”maaseutumodernismi” kuvatessaan esimerkiksi Arvid Järnefeltin ja F. E. Sillanpään teoksia, joissa henkilöahmot käyvät läpi siirtymää maaseudulta kaupunkiin. On kuitenkin huomioitava, että Karkama näkee kohdeteoksissaan myös piirteitä realismista (emt. 176), ja vihjaa maaseutumodernismin olevan vasta jonkinlainen esiaste kohti varsinaista modernismia (emt. 191). Siinä missä Karkaman maaseutumodernismi painottaa maaseutua lähinnä teosten miljöönä ja tuo esiin urbanisaatio-teemaa, konnotoi regionalistinen modernismi teoreettista lähestymistapaa, jonka kautta maaseudulle(kin) sijoittuvia poliittisesti kanta-aottavia tekstejä ja yhteiskunnallisesti marginalisoituja ääniä halutaan nostaa esiin tutkimuksessa. Käytän tässä artikkelissa käsitettä regionalistinen modernismi, mutta suomennoksena voisi jatkossa toimia myös paikallismodernismi. Jälkimmäisessä suomennoksessa on tosin vaarana sekoittaa regionalismi sitä edeltäneeseen Local Color -perinteeseen ja erilaisiin kansankuvauksiin, jotka eivät täytä regionalismin diskursiivisia ja poliittisesti kriittisiä määritelmiä (ks. Fetterley & Pryse 2003: 5–7).

suurkaupunkien ja urbaanien alueiden taidesuuntauksena. Geomodernismi kuvaa laajemmalla tasolla teoreettista käsitystäni modernismeista ja niiden kehityksistä, kun taas artikkelini tekstianalyseissä korostuu spesifimmin regionalistinen tutkimusote, jonka myötä voidaan tarkastella nimenomaan maaseutokuvausten intersektionaalisuutta ja poliittisuutta.

Suomalaisen modernismin liittäminen näihin modernismitutkimuksen alueellisiin laajentumispyrkimyksiin on erityisen kiinnostavaa, sillä suomalaisessa kirjallisuudessa maaseutokuvaukset eivät ole poikkeavia modernismille.³ Tästä huolimatta maaseudun roolia on tutkittu Suomessa hyvin vähän verrattuna esimerkiksi luontokuvausten saamaan huomioon. Artikkelini tukee regionalistisen teorian ideaa siitä, että maaseudulle sijoittuvat kaunokirjalliset modernistiset tekstit käsittelevät paikan ja alueen kompleksisuutta kaupungistuvassa, teollistuvassa ja globalisoituvassa maailmassa ja siten neuvottelevat paikallisalueiden merkityksestä moderniteetin kontekstissa. Seuraan siis perinteistä käsitystä modernismista taiteellisena suuntauksena, joka pyrki vastaamaan moderniteetin esittämiin haasteisiin, mutta keskityn nimenomaan niihin alueisiin, jotka on usein rajattu näiden keskustelujen ulkopuolelle.⁴ Periferia toimiikin kahdella tapaa artikkelini lähtökohtana: se viittaa sekä maaseutumiljööön perifeeriseen asemaan modernismitutkimuksessa että suomalaisen ja suomenruotsalaisen modernismin maantieteelliseen paikkaan maailmankartalla, Euroopan pohjoisessa periferiassa. Kohdeteoksiksi olen valinnut Hagar Olssonin *Träsnidaren och döden: berättelse från Karelen* (1940, jatkossa TOD) ja Marja-Liisa Vartion *Kaikki naiset näkevät unia* (1960, jatkossa KNUU) -romaanit, jotka ovat ikään kuin kaksin verroin perifeerisiä: sekä maaseutokuvaustensa että oman tuotantopaikkansa myötä.⁵

Artikkelini tarkoitus on toimia avauksena suomalaisen maaseutokuvauksen regionalistiselle ja geomodernille tutkimukselle. Kohdeteosteni

³ Esimerkiksi Karkama (1994: 175) kommentoi, miten ”suomalaisessa yhteiskunnassa ja kulttuurissa elävät rinnakkain ehkä selvemmin kuin läntisen Euroopan maissa esimoderni agraarinen ja moderni urbaani traditio”, ja tämä näkyy myös modernistisessa kirjallisuudessa. Suomenruotsalaisen kirjallisuudentutkimuksen puolelta Anna Möller-Sibeli (2015: 246) korostaa samaan tapaan, miten useat kirjailijat käsittelevät moderniteettiä suhteessa maaseutuidylliin ja kaupunki–maaseutu-jännitteeseen. Saman voi todeta yleisesti pohjoismaalaisesta modernismista, jossa maaseutu esiintyy usein kaunokirjallisten tekstien miljöönä (ks. Westerståhl Stenport 2012: 478–479).

⁴ Muun muassa Michael Whitworth (2007: 3) määrittää modernismin ja moderniteetin käsitteet seuraavasti: ”Modernism’ is not so much a thing as a set of responses to problems posed by the conditions of modernity. The recognition that modernism and modernity are related but not identical is crucial to most recent work in the area.” Tämänkaltaisessa jaottelussa moderniteetti viittaa sosiaaliseen ja ideologiseen kontekstiin, johon kuuluvat mm. kysymykset urbanisaatiosta, teknologian kehityksestä, kapitalismin noususta, maailmansodista ja kosmopoliittisuudesta (emt. 3–4, myös Möller-Sibeli 2015: 13–14). Vaikka modernistiset tekstit vaihtelevat paljon niin muodoltaan, sisällöltään kuin julkaisuajaltaankin, pyrkivät ne kaikki Whitworthin mukaan reflektimaan samankaltaisia muutoksia sosiaalisissa ja ideologisissa olosuhteissa.

⁵ Kohdeteosteni välinen parin vuosikymmenen aikaero tuo hyvin esiin kaupungistumisen hitaan prosessin ja maaseudun jatkuvan merkityksen Suomessa. Samalla se nostaa esiin kysymyksen siitä, miten aikaero vaikuttaa teosten käsityksiin maaseudun roolista ja kotiseutukaipuusta. Tämän artikkelin tekstianalyysien puitteissa ehdin sivuta näitä kysymyksiä, mutta jatkossa olisi tärkeää perehtyä tarkemmin regionalistisen modernismin aikajanaan Suomessa.

analyysin pohjalta ehdotan kolmea alustavaa hypoteesia tämänkaltaiselle tutkimusotteelle: Se voi ensinnäkin korostaa, miten suomalaiset modernistiset maaseutukuvaukset tuovat esiin intersektionaalista kritiikkiä modernisaation epätasaisesta alueellisesta kehityksestä osoittaen samalla, kuinka alueesta tulee yksi identiteetin osa-alue esimerkiksi sukupuolen ja kansallisuuden rinnalle. Toiseksi tällainen intersektionaalinen tulkinta jatkaa tutkimuslinjaa, joka on pyrkinyt kumoamaan vanha-kantaiset käsitykset modernismista formaalina ja yhteiskunnallisista kysymyksistä irrottautuneena kokeiluna.⁶ Kolmanneksi regionalistisen ja geomodernin tutkimusotteen myötä on mahdollista tutkia ja vertailla paikallismodernistisia tekstejä maantieteellisten ja kielellisten rajojen yli. Maaseutukuvauksiin ja muihin maantieteellisiin periferioihin keskittyvä tutkimussuuntaus mahdollistaa sekä suomenkielisen ja ruotsinkielisen kirjallisuuden rinnakkaisuuksien uudenlaisen tutkimisen suomalaisen modernismin kontekstissa että laajemmalla mittakaavalla suomalaisen ja muunmaalaisen modernismin vertailevan tutkimusotteen. Tämän artikkelin puitteissa voin tutkia näistä lähinnä vain ensimmäistä ja suppeampaa, eli suomalaista ja suomenruotsalaista modernismia niiden maaseutukuvausten kautta. Tapaustutkimusteni ja artikkelin lopuksi käsittelen kuitenkin ideaa jatkotutkimuksesta, joka ottaisi laajemmin huomioon eri kieli- ja maantieteellisillä alueilla tuotettuja regionalistisia tekstejä.

Regionalismi marginaalisten äänten esiintuojana: Hagar Olssonin utooppinen Karjala

Regionalistisella modernismilla viitataan tyypillisesti kirjallisuuteen, joka modernisaation muutosten ja katkosten keskellä kääntyy tutkimaan pienkaupunkien ja maaseutualueiden elämää urbaanien kaupunkikuvausten sijasta. Modernismitutkimus on perinteisesti keskittynyt nimenomaan kaupunki- ja metropolikirjallisuuteen regionalististen tekstien kustannuksella (Herring 2009: 2), ja uudemmatkin katsaukset modernismin maantieteellisiin alueisiin olettavat usein lähtökohtaisesti, että modernismi determinoitui nimenomaan (suur)kaupungeissa tapahtuneiden kulttuuristen muutosten ja kokeilujen myötä (esim. Huysen 2005: 6).

⁶ Suomessa ja etenkin suomenruotsalaisessa tutkimuksessa on jo pitkään tiedostettu modernististen kirjailijoiden kuten Hagar Olssonin kiinnostus poliittisiin ja ideologisiin kysymyksiin (esim. Holmström 1993, Meurer-Bongardt 2015) ja analysoitu erilaisten muodollisten, rakenteellisten ja kielellisten kokeilujen – kuten monikielisyyden tai intermediaalisuuden – kytköksiä teosten yhteiskunnallisiin puoliin (esim. Tidigs 2014, Meurer-Bongardt 2015, Möller-Sibeliu 2015). Viimeaikaisessa yhdysvaltalaisessa tutkimuksessa on toisaalta siirrytty pois päin modernismin määrittelystä ensisijaisesti rakenteellisten ja muodollisten seikkojen kautta ja samanaikaisesti on monipuolistettu ymmärrystä siitä, mitä formaali kokeilu ylipäänsä pitää sisällään (esim. Bibby 2013). Aikomuksenani onkin jatkaa näitä tutkimuslinjoja, jotka tuovat esiin modernismin yhteiskunnallisia aspekteja, mutta tämän artikkelin puitteissa joudun keskittymään nimenomaan sisällöllisiin kysymyksiin. Olssonin ja Vartion teosten regionaalista modernismia voisi mielestäni pohtia enemmän etenkin kerronnallisen kokeilun valossa: siinä missä Vartion vapaa epäsuora esitys auttaa kuvaamaan henkilöahmojen vieraantumista toisistaan ja juuristaan, käyttää Olssonin *Träsnidaren och döden: berättelse från Karelen* -romaanin kertojaposition vaihtelua ja yllättävää me-kerrontaa tuottaakseen kollektiivisia kokemuksia ja vahvistaakseen maaseudun yhteisöllisyyden tematiikkaansa.

Maaseutukuvausten vähäiseen tutkimiseen on useita syitä: maaseutu on yleensä nähty vastakkaisena modernismin kansainväliselle luonteelle, ja etenkin Yhdysvalloissa regionalismi on kytketty sitä edeltäneeseen Local Color -perinteeseen, jota on naisvaltaisuutensa takia vähätelty genre-nä. Modernismin alueellisesta laajentumisesta huolimatta regionalismin tutkijat joutuvat siksi vielä tänäkin päivänä anteeksipyyttävään sävyyn oikeuttamaan tutkimuskohteensa merkityksen modernismille ja sen tutkimukselle (esim. Duvall 2006: 242).

Suomalaisessakin kirjallisuudentutkimuksessa on näkynyt entistä enemmän teoriakentän alueellinen käänös (”spatial turn”), ja viime vuosina on tehty mielenkiintoisia ja tärkeitä alueteoreettisia avauksia koskien etenkin modernin ja modernistisen kirjallisuuden esittämiä urbaaneja tiloja (esim. Veivo 2012, Isomaa et al. 2013, Ameel 2014). Maaseutu on kuitenkin saanut vähemmän huomiota ja esiintynyt yleensä yksittäisten teosten tulkinnassa ja analyysissä muuttoliikkeestä maaseudulta kaupungille (esim. Karkama 1994, Ruuska 2010, Ruuska 2011). Suomenruotsalaisen kirjallisuudentutkimuksen puolella maaseutua on tutkittu enemmän etenkin kahdessa kontekstissa: huomiota ovat saaneet ensinnäkin 1800-luvun lopun ja vuosisadan vaihteen (usein rannikolle sijoittuvan) ruotsinkielisen maanviljelys- ja maaseutuväestön kansankuvaukset sekä näiden kertomusten kytkeytyminen oman aikansa kielisotiin ja Suomen ruotsinkielisten identiteettikysymyksiin (esim. Holmström 2005, Ekman 2011). Toiseksi on tuotu esiin suomenruotsalaisten modernistien biografiset kytkökset Karjalaan sekä heidän tekstiensä Karjala-kuvaukset (esim. Ekelund 1956, Holmström 1993, Holmström 1999).⁷ Viittaan näihin tutkimuksiin myöhemmin tuodakseni esiin, miten modernismia edeltäneet kansankuvaukset ja paikallisväriteokset eroavat regionalismista, kun taas aiempia tutkimuksia suomenruotsalaisten – ja etenkin Hagar Olssonin – karjala-kuvauksista käytän vertauskohtana omalle Olsson-analyysilleni.

Modernismitutkimuksen ulkopuolella on Suomessa tuotu jonkin verran esiin kirjallisuuden perifeerisempiä maaseutu- ja pienkyläalueita niin kutsutun geokriittisen teorian valossa (Lappela 2016, Sääskilahti 2016). Geokritiikin keskeinen teesi kirjallisten esitysten kyvystä muokata ja tuottaa tilakäsityksiämme (Westphal 2011, Prieto 2016) sopii hyvin yhteen regionalistisen teorian kanssa, joka pyrkii tuomaan esiin maaseutukuvausten tärkeyden modernin maailmankuvan tuottamisessa. Toisaalta postmodernismin hengessä toimiva geokritiikki on yksittäisen havainnoitsijan tai kaunokirjallisen tekstin sijasta kiinnostunut analysoimaan tietyn maantieteellisen paikan kirjallista kuvaamista mahdollisimman monen eri kirjoittajan tuotoksissa (Westphal 2011: 131, Prieto 2016: 24, Lappela 2016: 4). Siten se eroaa esimerkiksi tässä artikkelissa käsitellystä geomodernismista, jonka pyrkimyksenä on nimenomaan erilaisten modernististen lokaatioiden uudenlainen vertaileva tutkimus, joka on lisäksi geokritiikkiä kiinnostuneempi havainnoitsijoiden suhteesta kuvattuihin paikkoihin.

⁷ Edellä mainittujen tutkimusten lisäksi on olemassa myös jonkin verran yksittäisten kirjailijoiden maaseutukuvausten analyysiä sekä modernismin ajalta että sitä edeltäneistä kirjallisuuden suuntauksista: esimerkiksi Anna Möller-Sibeliuksen (2015) on analysoinut Bertel Gripenbergin luonto- ja maaseuturunoutta 1900-luvun ensimmäisiltä vuosikymmeniltä ja Julia Tidigsin (2014) on tulkinnut Jac. Ahrenbergin Karjala-kuvauksia 1800-luvun lopulta.

Tässä artikkelissa käytetty regionalismiin keskittyvä teoria on marginaalisesta asemastaan huolimatta saavuttanut viime vuosina lisähuomiota sekä New Modernist Studies -liikkeen alueellisen laajentumisen kautta että feminististen tutkijoiden regionalismi-kannottojen myötä. Esimerkiksi Judith Fetterley ja Marjorie Pryse (2003), jotka ovat pyrkineet palauttamaan regionalististen naiskirjoittajien paikan kirjallisuuskaanonissa, ovat merkittävästi muuttaneet regionalistisen kirjallisuuden määritelmää ja samalla sen merkitystä. Sen sijaan, että regionalismi tai paikallisuus merkitsisi tietyn ahtaan maantieteellisen alueen ja sen kirjallisuuden kytkösten analysointia, merkitsee se feministisessä kontekstissa tilaa, joka mahdollistaa valtasuhteiden ja hegemonisten diskurssien kritiikin ja vastustamisen (emt. 11). Täten, vaikka regionalistiset kirjailijat ovat kiinnostuneita myös fyysisistä maisemista, he eivät ole luontokirjailijoita vaan keskittyvät maailman ja ihmistajunnan kytköksiin (emt. 4). Tässä artikkelissa fokuksena onkin feministisen regionalismin hengessä maaseutukuvausten yhdistyminen intersektionaaliseen kritiikkiin suomalaisten ja suomenruotsalaisten naiskirjailijoiden modernismissa. Keskeinen tutkimuskysymys on, mikä merkitys niin kutsutulla perifeerisellä maaseudulla on modernismissa. Tämä tarkentuu kahteen jatkokysymykseen: miten maaseutu kuvitellaan ja tuotetaan kohdeteoksissani, ja minkälaisia kriittisiä kannanottoja teokset mahdollistavat maaseutukuvauksillaan?

Aloitan katsaukseni tutkimalla Hagar Olssonin romaania *Träsnidaren och döden: berättelse från Karelen*, jossa Karjalan maaseutu ja pikkukylät kytkeytyvät sekä menneeseen – unenomaiseen ja lähes menetettyyn lapsuuden onneen – että tulevaisuuteen modernin maailman vaihtoehtoisena alueena, jossa mahdollistuu harmoninen yhdessäelö. Olssonin romaanissa puunveistäjä Myyriäinen kadottaa inspiraationsa taiteen tekemiseen ja lähtee esikaupunkikodistaan suuren meluisan kaupungin laitamilta kulkemaan itään päin lapsuutensa maaseutumaisemiin päätyen lopulta karjalaiseen pienkylään, josta muodostuu hänen uusi kotinsa. Jo romaanin ensisivuilta lähtien Myyriäinen fantasioi lapsuutensa maisemista yhdistäen ne satumaisiin miljöisiin:

Han hade en gång haft del i skogarnas urliv, sagodjur, troll och fantom hade varit hans sällskap och mossbelupna stenar och gråa urberg hade mumlande undervisat honom. Hans liv hade varit fyllt av förtrolighet och gemenskap med tingen och ingen ensamhet hade funnits i hans ögon – – Hur hade han kommit hit, till detta unkna rum där allt var honom främmande och förhatligt? (TOD: 19–20.)

Maaseudusta tulee Myyriäisen tajunnankuvauksessa nostalgian ja fantastisen unelmoinnin paikka, jossa satueläimet, peikot ja personifioidut luonnonkappaleet elävät sovussa ja kykenevät kommunikoimaan ihmisen kanssa. Tämä maaseutumaisema on ennen kaikkea yhteyden ja läheisyyden paikka ja siten kontrastisessa suhteessa Myyriäisen nykyhetkeen hänen vieraalta tuntuvassa (”främmande”) esikaupunkikodissaan. Suurin osa romaanista seuraa Myyriäisen kulkua, kun hän muistoistaan hurmioituneena lähtee etsimään kadotettua kotimaataan idän Karjalasta. Matkan aikana Myyriäisen kokema Karjala assosioituu luonnon sadunomaisuuden lisäksi yksinkertaiseen ja lapsenomaiseen elämäntapaan hänen kohdatessaan paikallisia ihmisiä:

Han såg dem för sig i klara färger, som man ser bilderna i en sagobok, och han hade ett livligt intryck av att dessa människor allesammans var barn, stora klumpiga godmodiga barn som byggt sig en egen by någonstans i en stilla vrå – – Här måste gemenskapen finnas, för här fanns barnasinnnet. (TOD: 63.)

Myyriäisen tajunnankuvaus paljastaa Karjalan utooppisena modernin ihmisen diasporana, jossa lapsenomainen, kömpelö mutta iloinen elämäntapa mahdollistaa todellisen yhteyden ihmisten välillä (vrt. Holmström 1999: 93). Heti kun Myyriäinen on viettänyt ensimmäisen päivänsä karjalaisessa pienkylässä, hän kokee kuuluvuuden tunnetta ja rauhaa: ”Han kände ingen smärta eller saknad, endast en fullkomnad tillhörighets djupa lugn” (TOD: 95). Maaseudusta tuleekin teoksessa modernia kaupunkiasumista miellyttävämpi tulevaisuuden elämänmuoto, jossa ihminen ikään kuin palaa juurilleen.

Amerikkalaisen regionalismin tutkimuksessa maaseudun pienkylät on ajoittain nähty kriittisessä valossa ja modernistisen regionalistisen kirjallisuuden – etenkin ”Revolt from the Village” -koulukunnan tekstien (ks. Lutz 2004: 104–105) – on nähty kritisoivan maaseudun takapajuisuutta ja jälkeenjääneisyyttä modernissa kehityksessä. Lisäksi yhdysvaltalaisessa kontekstissa regionalismin on usein ymmärretty ottavan kantaa oman aikansa keskusteluihin amerikkalaisuudesta ja nationalismista: maaseutukuvaukset osaltaan kommentoivat tietyn alueen suhdetta koko kansakuntaan ja sen kulttuuriin (Duck 2006, Poll 2012). Amerikkalainen kehys tarjoaakin mielenkiintoisen vertailukohteen suomalaiselle regionalistiselle modernismille ja esimerkiksi Olssonin romaanille. *Träsnidaren och döden: berättelse från Karelen* -teoksen Karjala-kuvauksia voi tulkita myös niiden suhteesta Suomeen ja suomalaisuuteen: Myyriäinen nimittäin näkee Karjalan jonkinlaisena oman sielunsa ja heimonsa, eli suomalaisen kansan, alkukotina (TOD: 37).⁸ Siinä missä amerikkalaisessa kontekstissa maaseudun pikkukaupunki on ahdistava ja modernista elämästä jälkeenjäänyt alue, näyttäytyy suomenruotsalaisessa talvisodan kontekstissa maaseutu ja etenkin mystiseksi alueeksi muodostuva (ja sodassa menetetty) Karjala utooppisena tulevaisuuden mahdollisuutena (ks. Holmström 1993: 305). Amerikkalaisessa regionalismissa päähenkilö usein haaveilee muutosta kaupunkiin, kun taas Olssonin teoksessa haaveena on paluu kaupungista maalle, kansalliseen alkukotiin. Erik Ekelundin (1956) mukaan tämä Karjalan romantisointi on osa Edith Södergranin kuoleman jälkeistä karjalaista eksotismia, jossa suomenruotsalaiset modernistit muovasivat Karjalasta modernistisen legendan ja taiteellisen fantasialeikin. Karjalan romantisointi kulminoitui Olssonin teoksessa ja meni usealla kirjailijalla

⁸ ”Det var inte längre bara hans barndoms landskap, det var något annat och mera, den jungfruliga mark där hans folk hade funnit sin själ och där hans egen längtan hade sitt urhem” (TOD: 37). Olsson (1941) tuo esiin hyvin samantapaisia ajatuksia Karjalan ja Suomen suhteesta vuotta myöhemmin ilmestyneessä esseessään ”Kalevala och Karelen”. Esseessä Olsson käy läpi suomalaisten Karjala-käsitystä suomalaisen kulttuurin pyhänä alueena, eräänlaisena Kalevalan ja suomalaisuuden alkukotina, johon taiteilijat matkasivat päästäkseen osaksi koskemattomaa luontoa ja suvaitsevaista (kreikkalais-ortodoksista) uskontoa (emt. 143–45). Nämä näkemykset ruumiillistuvat kaunokirjallisesti juuri Myyriäisen hahmossa.

niin pitkälle, ettei kuvattu miljö enää vastannut todellista maantieteellistä aluetta (emt. 95).

Toisin kuin yleisesti regionalistisessa tutkimuksessa, jossa regionalismi-genre käsitetään tyypillisesti sen maaseutufokuksen kautta, Fetterleyn ja Prysen (2003: 30) feministisessä määritelmässä korostuu regionalismin kyky kritisoida erilaisia vallitsevia diskursseja aggressiivisesta maskuliinisuudesta imperialismiin. Pelkästään maaseutumiljö tai yksinkertainen menneisyyden ja maaseudun nostalgisointi, eksotisointi tai romantisointi ei siksi kelpaakaan regionalistiseksi kirjallisuudeksi, vaan heidän mukaansa regionalismi koostuu epätavallisista, hegemoniaa vastustavista ja kaanonin ulkopuolelta ponnistavista teksteistä (emt. 30), jotka ovat dialogisia ja tunnistavat paikan sukupuolen tapaan diskursiivisena ilmiönä, eikä essentialistisena totuutena (emt. 37). Onkin tärkeää huomioida, että utooppisuudesta ja nostalgisuudesta huolimatta Olssonin kuvaus Karjalan maaseudusta ja sen pienkylistä on lisäksi yhteiskunnallisesti kriittinen ja moniääninen ja soveltuu siten myös feministiseen regionalismin määritelmään.

Perinteisesti romaani on nähty kriittisenä länsimaalaista kulttuuria ja etenkin sen liiallista individualismia ja intellektuellismia kohtaan. Esimerkiksi Roger Holmström (1999) on painottanut Olssonin kiinnostusta Bysantin kulttuuriin, kreikkalais-ortodoksiseen uskoon ja itämaiseen mystiikkaan, ja tämä biografinen tausta on nähty osasyynä juuri Karjalan itäisen maaseudun valitsemiselle teoksen mystiseksi ja utooppiseksi miljööksi vastakohtana lännelle (ks. myös Ekelund 1956: 93). Mielestäni teoksesta on löydettävissä kertojaäänän analysoimisen kautta myös toisenlaista kritiikkiä, mikä mahdollistaa vastaluennan aiempiin analyysihin teoksen eksotismista. Olssonin romaania voi nimittäin tulkita myös kriittisenä Karjalan eksotisoimista ja essentialisoimista kohtaan, vaikka päähenkilö Myyriäisellä onkin ajoittain hyvin nationalistinen käsitys Karjalasta ja suomalaisuudesta. Sen lisäksi, että Myyriäinen haluaa taiteellaan tulkita hänen oman heimonsa sisintä ja kulkea *Seitsemän veljeksien* jalanjäljissä kansansa tunnettavuuden lisäämiseksi (TOD: 16),⁹ esittää Myyriäinen myös koloniaalista kritiikkiä mahdollisia muukalaisia ("en främling") kohtaan, jotka eivät ymmärrä karjalaisten salaisuuksia eivätkä siksi kuulu heidän joukkoonsa (TOD: 36). Teos onnistuu kuitenkin moniäänisyytensä kautta ironisoimaan ja kritisoimaan Myyriäisen kansallismielisiä näkemyksiä. Kertojaääni nimittäin kehystää Myyriäisen kommentit kyseenalaisiksi kuvaamalla häntä haavemaailmaansa sulkeutuneeksi ja näyistään juopuneeksi hurskaaksi erakoksi: "Som en from eremit inneslöt han sig i sin drömvärld och berusade sig med syner" (TOD: 16–17). Samalla monimutkaistuu teoksen suhde Myyriäisen aatettiin ja Karjala-kuvaan.

⁹ "En kväll hade han läst i den odödliga krönikan om de sju bröderna, och tanken att han själv skulle kunna gå i mästarens fotspår och med sin enkla konst bidra till kännedomen om detta folk som inte liknade något annat folk i världens grep honom med makten av en uppenbarelse" (TOD: 16).

Huomattavaa onkin, että romaanin kaikkietävältä vaikuttava kertoja, jolla on pääsy sekä Myyriäisen tajuntaan että muiden keskeisten henkilöhahmojen mieliin, paljastuu pikkuhiljaa karjalaisen pienkylän kollektiiviseksi me-kertojaksi. Kontrastina Myyriäisen essentialisoiville ajatuksille, tämä me-kertoja tuokin esiin, miten käsitys Karjalasta on sosiaalisesti ja taiteellisesti konstruoitu esimerkiksi tarinankerronnan kautta. Kertoja korostaa, miten juoruilu on merkittävä osa Myyriäisenkin löytämän pienkylän toimintaa (TOD: 87), ja näiden toimien myötä myös Myyriäinen interpelloidaan osaksi pienkylän yhteisöä. Teoksessa esiintyy tiivistelmiä monista suullisista kertomuksista, joita kylässä on kerrottu sen kulloisestakin uudesta asukkaasta (esim. TOD: 87–90), ja romaania voikin kokonaisuudessaan tulkita yhdeksi näistä tarinoista, joka tässä tapauksessa kertoo Myyriäisen matkan pienkylän asukiksi (vrt. Holmström 1999: 93). Karjalan maaseudusta tulee ikään kuin kaikkien siitä kertovien suullisten kertomusten ja laulujen summa, pikemminkin taiteellisesti ja diskursiivisesti muotoutuva alue kuin essentialistinen ja nationalistinen alkukoti.

Tämä osittain sosiaalisesti konstruoitu luonne ei kuitenkaan heikennä Olssonin romaanissa Karjalan tärkeyttä ainutlaatuisena paikkana, joka mahdollistaa taiteellisen inspiroitumisen ja kollektiivisen ihmisyyden muotoutumisen.¹⁰ Kun Myyriäinen asettuu karjalaiseen maaseutukylään, muodostaa hän uuden perheen, joka ylittää niin iän, sukupuolen, luokan kuin kotipaikankin rajat. Tähän perheeseen kuuluvat Myyriäisen lisäksi esimerkiksi nuori Sabine-tyttö, jonka kärsimyksen tuntemus sopisi Gautama Buddhan oppilaalle (TOD: 97), koko maailman kanssa riidoissa oleva Assendorff (TOD: 87), sekä yksinelävä vanha setä Ungert. Perheeseen tiivistyykin karjalaisen maaseudun ja sen pienkyläen tärkein ominaisuus Olssonin teoksessa, eli alueen kyky hyväksyä ja tuoda yhteen valtavirrasta poikkeavia ja syrjittyjä ihmisiä:

Men för människovännen är vår by ett paradis. Vare sig hon är ond eller god, fattig eller rik, blir människan här behandlad inte blott med jämnmod utan med verklig tillgivenhet. Till och med tiggaren kan känna sig som en människa som har något inombords, även om han inte har så mycket i påsen. (TOD: 87.)

Teoksen me-kertoja kommentoi useaan otteeseen maaseutukylän kykyä ottaa vastaan muun maailman hylkimiä ihmisiä kylän köyhyydestä ja maantieteellisestä syrjäisyydestä huolimatta. Siten Olssonin romaani täyttääkin kenties merkittävimmän vaatimuksen feministisessä regionalismissa: Fetterleyn ja Prysénin (2003: 37) mukaan regionalistinen kirjallisuus nimittäin pyrkii tuomaan esiin sellaisia hahmoja, jotka valtavirtakulttuuri tuomitsee vähäisiksi, eksoottisiksi, queereiksi tai hulluiksi. Olssonin itäinen maaseutu, joka hyväksyy tarinoidensa osaksi kaikenlaiset merkilliset erakot ("underliga enslingar," TOD: 60), luokin siten marginaalisia ääniä

¹⁰ Tämä ihmisten väliset rajat ylittävä kollektivismi ja universaali inhimillisuus on usein nähty romaanin miljöön merkittävimpänä piirteenä (Ekelund 1956: 93, Holmström 1993: 321) ja yleensäkin Olssonin kirjoitusten keskeisenä teemana (esim. Meurer-Bongardt 2015: 28, Möller-Sibeli 2015: 240).

korostavan ja inklusiivisemmän näkemyksen siitä, millaisia yhteisöjä modernissa maailmassa tulisi olla.¹¹

Regionalismi intersektionaalisen kritiikin alustana: kuviteltu maaseutu ja naisen rajoitettu kokemus Vartion romaanissa

Fetterleyn ja Prysens regionalismi-määritelmässä korostuu maantieteellisen lokaation sijaan paikallisten alueiden kyky tuottaa vastarintaa ja kritisoida valtasuhteita. Sen lisäksi, että tutkimuksellinen katse kääntyy tietyn alueen eri kuvausten vertailusta – millainen on kaunokirjallinen Karjala tai karjalainen kirjallisuus? – kohti poliittisempää tulkintaa ihmis-yhteisöjen ja alueiden välisistä suhteista, mahdollistaa regionalistinen tutkimusote toisistaan kaukaisten ja erilaisten alueiden keskinäisen vertailun. John N. Duvall (2006), joka on tarkastellut Fetterleyn ja Prysens feminististä tutkimusotetta amerikkalaisen modernistisen regionalismin kontekstissa, kannattaakin regionalismin käsittämistä ”minor literature” -muotona, jossa kaikki on poliittista.¹² Duvallin (emt. 245) mukaan tällainen teoretisointi mahdollistaa regionalististen tulkintojen tekemisen ja resonanssien löytämisen myös sellaisten kirjailijoiden väliltä, joita on tyypillisesti kontekstualisoitu vain heidän oman maantieteellisen alueensa sisällä. Tässä mielessä uusi, kriittinen regionalismi voidaankin nähdä analogisena geomodernismille, joka haluaa alueellisen otteen avulla tutkia

¹¹ Pyrkimyksessään tuoda esiin yhteiskunnan marginalisoimia ääniä tulee Fetterleyn ja Prysens edustama regionalismi lähelle suomenruotsalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa tehtyjä paikallisväri- (lokalfärg) ja kansankertomusten (folkklivberättelser) analyysijä (esim. Holmström 2005, Ekman 2011, Tidigs 2014: 144–159). Esimerkiksi Roger Holmström (2005: 21–23, 170) argumentoi, että Uudenmaan rannikolle sijoittuvassa ruotsinkielisessä kansankertomustraditiossa 1880-luvulta 1930-luvulle oli pyrkimys tuoda esiin marginalisoituja paikkoja ja ihmisiä, kuten ruotsinkielistä alempiloukkaista maaseutuväestöä.

Tästä jaetusta piirteestä huolimatta näen kuitenkin kansankertomusten ja regionalismin välillä samankaltaisia eroja, joita Fetterley ja Pryse (2003) esittävät yhdysvaltalaisessa kontekstissa Local Color -tekstien ja regionalismin välille. Ensinnäkin paikallisväriteokset suuntautuvat yleensä marginalisoidun alueen ulkopuoliselle yleisölle esimerkiksi opettavaiseen, eksotisoivaan, etnografiseen tai turistiopasmaiseen sävyyn, kun taas regionalismissa näkökulma on vahvasti lokaali (emt. 5–7). Holmströmin (2005: 19–20) analysoimat teokset kuuluvat edelliseen perinteeseen, sillä ne pyrkivät tuomaan ruotsinkielisen rahvaan olemassaolon laajemman yleisön tietoisuuteen ja valistamaan kaupungissa asuvia korkeampiluokkaisia ruotsinkielisiä kansansa tavoista. Myös Julia Tidigsin (2014: 154–155) tulkitsemat Jac. Ahrenbergin 1800-luvun lopun Karjala-kuvaukset omaksuvat nimenomaan ”oppaan” näkökulman alueesta tietämättömille, vaikka Tidigs painottaakin Ahrenbergin lokaalia ja epäeksotisoivaa näkökulmaa (emt. 159). Lisäksi on epävarmaa, voiko Holmströmin tutkimia, osittain ruotsinkielisten nationalistisiin pyrkimyksiin liittyviä kansankuvauksia yhdistää regionalismiin, joka pyrkii nimenomaan kritisoiimaan nationalismiin kaltaisia valtakursseja. Tässä kysymyksessä tulisi pohtia sitä, voiko suomenruotsalaista vähemmistönationalismia samaistaa regionalismin kritisoiimiin valtavirtanationalismeihin.

¹² Samankaltaisia huomioita modernismin mahdollisesta poliittisuudesta ovat tehneet ”minor literature” -käsitteen kautta Gilles Deleuze ja Felix Guattari, joiden teoriaa esimerkiksi Julia Tidigs (2009: 366, 2014: 256) käyttää analysoidessaan Elmer Diktoniuksen tekstien monikielisuuden poliittisuutta. Regionalismin kontekstissa ”minor”-käsite kuitenkin viittaa lingvististen kysymysten ja kielivähemmistöjen sijaan sellaisiin alueisiin ja genreihin, jotka mahdollistavat poliittisen kritiikin ja jotka valtavirta määrittää regionaaliseksi (ja siten perifeeriseksi, poikkeaviksi ja vähäpätöisiksi).

eri modernismien suhdetta moderniteetin kulttuurisiin ja poliittisiin diskursseihin (Doyle & Winkiel 2005: 3, vrt. Thomsen 2015). Geomodernissa tutkimuksessa modernismeja tutkitaan transnationaalisesti ilman, että tietyn alueen tekstejä priorisoidaan tai nähdään hierarkkisesti muita alueita edellä olevina. Vaikka Duvall puhuukin eri alueiden kirjailijoiden vertailusta Yhdysvaltojen sisällä, voi geomodernismin hengessä hyödyntää regionalismin logiikkaa tekstien tulkinnassa kieli- ja kansakuntarajojen yli, esimerkiksi suomalaisessa ja pohjoismaisessa kontekstissa.

Valitsinkin artikkelini kohdeteoksiksi Hagar Olssonin ja Marja-Liisa Vartion romaanit eräänlaisena alustavana kokeena, jolla voi tutkia regionalistisen teorian kykyä verrata aineistoja, joita ei tavallisesti ole asetettu rinnakkain. Suomessa tuotetun modernismin kontekstissa ehkä ensimmäisenä esimerkkinä maaseutufokuksesta tulee mieleen muiden suomenruotsalaisten modernistien, kuten Edith Södergranin runouden, nostalginen ja lapsuuteen linkittyvä Karjala, joka olisikin ollut luonnollinen vertailukohta Olssonin romaanin utooppisen karjalaiselle seudulle. Tällaista vertailevaa tutkimusta kirjailijan ja paikan välisestä suhteesta on kuitenkin tehty suomenruotsalaisen ryhmän sisällä (esim. Ekelund 1956, Holmström 2005, Ekman 2011), ja tarkoitukseni on nimenomaan tutkia regionalismia mahdollisena lähtökohtana eri kieli- ja maantieteellisiltä alueilta tulevien tekstien analyysille, kuten suomalaisen ja suomenruotsalaisen modernismin uudenaikaiselle vertailevalle tutkimukselle.

Marja-Liisa Vartion *Kaikki naiset näkevät unia* on hedelmällinen vertailukohta Olssonin romaanille, sillä teosten maaseutukuvaukset ovat toisistaan hyvin erilaisia siitä huolimatta, että niissä molemmissa maaseutu kytkeytyy lapsuuden muistoihin.

Mutta kun hän muisti, hänelle tuli ikävä, kuin juuret, jotka hän oli luullut katkaisseensa, olisivat huutaneet häntä takaisin sinne, mistä oli lähtenyt. Eikä hän silti voisi mennä siellä käymään, ei enää edes ajatuksessa kulkea niitä teitä pitkin! (KNNU: 198.)

Kuten Myyriäinen *Träsnidaren och döden: berättelse från Karelen* -romaanissa, samoin Vartion teoksen päähenkilö, Helsinkiin muuttanut rouva Pyy, muistelee usein maalaisjuuriaan ja maaseudun kotipaikkaansa. Vaikka vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi muuttuva tajunnankuvaus väittää, ettei rouva Pyy voi edes ajatuksissaan kulkea kotikylän teitä pitkin, karkaavat hänen ajatuksensa useaan otteeseen takaisin maaseudun tiloille. Toisin kuin Myyriäisellä, rouva Pyyllä tämä kaipuu jää kuitenkin haaveen tasolle eikä koskaan konkretisoidu. Lähes koko romaani sijoittuu Helsinkiin ja sen esikaupunkeihin, ja maaseudulle matkataan vain virtuaalisesti rouva Pyy unessa, muistoissa ja kuvitelmissa.

Muistot maaseudusta ilmestyvät yleensä romaanin kerronnallisissa huippuhetkissä, kun rouva Pyy kokee kaupunkimiljöössä erityisen merkityksellisiä tilanteita: esimerkiksi vanhan nuoruudenystävän jälleen näkeminen (KNNU: 86–89), salaisen rakastajan tapaaminen (KNNU: 131), haaveillun esikaupunkitalon menettäminen (KNNU: 193–194) ja kauan odotetun maalauksen näkeminen Roomassa (KNNU: 294) synnyttävät erimittaisia kerronnallisia katkoksia, joissa siirrytään rouva Pyy muistojen mukana lapsuuden maaseudun miljööseen ja sen tuttuihin hah-

moihin. Lisäksi muistot yhdistyvät näissä tilanteissa usein leikkimiseen, esimerkiksi rouva Pyy saapuessa rakastajansa kotiin ja keittiöön: ”kun hän oli työntänyt ovea ja nähnyt hellan – – niin hänestä oli tuntunut että hän oli palannut lapsuutensa leikkimökkiin, jossa keitettiin kahvi ja tehtiin ruokaa. Entäpä jos menisin ja sanoisin, etten halua enää leikkiä” (KNNU: 131). Lapsuuden kotiseutumiston myötä nykyhetkikin peilautuu leikin ja näyttelyn kautta: rouva Pyy on jo jonkin aikaa esittänyt kotia salattunsa kanssa, mutta ei haluaakaan enää leikkiä rooliaan aviorikkojana.

Ravistavat kokemukset aiheuttavat rouva Pyyssä muistojen lisäksi myös täysin uusia kuvitelmia maaseudusta. Hyvästeltyään nuoruudenystävänsä Lauran rouva Pyy jää ajattelemaan juna-asemalla näkemäänsä maaseutuemäntää, omaksuu tämän näkökulman ja alkaa kerronnallistaa tuntemattoman emännän arkielämää: ”Hän oli näkevinään emännän tulevan kotiinsa, maalaistaloon, ja ottavan siellä hatun päästään – – Hiljaisuus, pimeys, emäntä käveli navettaan ja aukaisi oven ja lehmien ääntely kuului pimeästä” (KNNU: 98). Heti tämän jälkeen rouva Pyy fantasioi Lauran koti-ikkunan maisemasta, jonka kuvitellut pelot, metsä ja emäntä luovat kontrastin rouva Pyyn omaan lakoniseen rivitalokotiin, jossa voi nähdä vain ”kadun toisella puolen samanlaisen talon, samanlaisen ikkunan” (KNNU: 100). Maaseutumistojen ja kuvitelmien myötä rouva Pyy saa kerronnallista auktoriteettia elämään, jossa hänellä kotiäitinä on muuten rajoitetut resurssit ja mahdollisuudet. Samalla niiden myötä vahvistuu vastakkainasettelu maaseudun ja kaupungin välillä. Teoksen loppupuolella myös rouva Pyy mies alkaa kommentoida vaimonsa maahenkeä (KNNU: 209) ja sitä, miten tämä etääntyy kaupunkilaislapsistaan, koska on tavoiltaan ja puheiltaan liian maalainen (KNNU: 224).¹³ Mitä huonommaksi perheen tilanne kaupungissa muuttuu, sitä maalaisempi rouva Pyy tuntuu olevan. Lopulta hän alkaa miehensä mielestä omaksua entistä vahvemmin myös maalaista kielenkäyttöä: ”Ja oletko huomannut että sinä olet viime aikoina alkanut puhua jopa kotipuolesi kieltä – — – sinä puhut leveästi ja isotellen kuin et olisi helsinkiläisrouva vaan aina vain ison talon tytär, emäntä pöydän päässä” (KNNU: 234).

Regionalistisessa kirjallisuudessa löytyy usein maaseudun ja kaupungin välillä muuttamisen motiivi, ja pohjoismaalaisessa kontekstissa tämä liikehdintä kaupunkikeskusten ja perifeeristen maaseutukylien välillä voidaan tulkita refleктоivan myös kyseisten maiden asemaa maailmankartan periferioina. Esimerkiksi Eyvind Johnsonin *Stad i mörker* (1927) -teos kuvaa maalaista pienkaupunkia traagisena ja ahdistavana paikkana, jonka moni toivoo jättävänsä taakseen päästäkseen pois sekä maaseudulta että Ruotsista. Vartio sen sijaan tuo esiin, kuinka kaupunkiin muuttaminenkin on kokemuksena riippuvainen henkilön sukupuolesta ja luokasta (vrt. Ameel 2014: 173–175). Samalla Vartion ja Olssonin teokset kyseenalaistavat maaseudun ankeuden ja toissijaisuuden urbaaniin elämiseen nähden. Esimerkiksi *Kaikki naiset näkevät unia* -romaanissa maaseudun enimmäkseen positiivinen muistelu korostaa, miten muutto maalta kaupunkiin ei

¹³ Tässä mielessä rouva Pyy tilanne lastensa kanssa muistuttaa Vartion *Se on sitten kevät* -romaanin (1957) äiti-tytär-suhdetta. Kyseisessä romaanissa, joka sijoittuu lähes kokonaan maataloon, päähenkilö Anni kulkee ajoittain kaupunkiin tapaamaan tyttärtään, jonka elämästä ja elintavoista hän on jo vieraantunut.

aina merkitse pääsyä modernisoituvan maailman kehitykseen ja etuihin. Teosta ja rouva Pyn ajatusmaailmaa hallitsee rivitaloasumisen ankeus, jatkuva rahapula ja toivo pääsystä lähemmäs luontoa. Vartion romaanissa tuodaankin esiin kriittinen näkemys urbanisaation ja kosmopoliittisen elämäntavan ihailtavuudesta näyttämällä tällaisten toiveiden materiaallinen todellisuus. Rouva Pyn tarina korostaa, miten naisen pääsy kaupunkiin ei vielä välttämättä merkitse luokkanousua tai parempaa elämää kuin aiempi maaseutuasuminen.

Helena Ruuska (2011: 34) on kattavassa analyysissään rouva Pyn keskiluokkaistumisesta kuvailut, miten rouva Pyy jää kiinni välitilaan, jossa ”vanhat siteet maaseutuun ovat katkenneet ja – – uudet siteet kaupunkiin ovat vielä hauraat”. Niinpä rouva Pyy ei viihdy kaupungissa muttei myöskään halua enää palata lapsuutensa maalle. Rouva Pyn tapaus muistuttaakin tältä osin Karkaman (1994) analyysia Arvid Järnefeltin *Isänmaa*-romaanista (1893). Karkama kuvailee, miten romaanin päähenkilö on nimenomaan ”välitilassa” maaseudun ja kaupungin välillä, mutta – toisin kuin Vartion romaanissa – pettymys Helsingin kaupunkielämään johtaa Järnefeltillä maaseudun ja esimodernin työyhteisön utooppiseen idealisointiin (emt. 177). Onkin merkittävää, että *Kaikki naiset näkevät unia* ei romantisoi maaseutua tai näe sitä yhtä utooppisena kuin esimerkiksi *Träsnidaren och döden: berättelse från Karelen*, vaan Vartiolla maaseutukuvaukset palautuvat usein arkeen (vrt. Ruuska 2010: 44). Lapsuuden muistot maalta ovat ajoittain myös vieraannuttavia, eikä aikuisiälläkään eläminen ollut helppoa: ”Ja hän muisti, miten kotona aina ennen oli saanut tehdä työtä hämärään iltaan saakka. Oli aina kylmä, käsiä palelsi, aina oli liikaista ja aina satoi” (KNNU: 12). Rouva Pyylle maaseudun muistaminen tarjoaakin lähinnä paon nykyisestä hetkestä ja ahdingosta johonkin kuviteltuun ja erilaiseen. Niinpä maaseudulle ei haluta konkreettisesti palata Myyriäisen tavoin, ja jopa kesämökille luonnon helmaan pääsy on lopulta pitkäväteinen pettymys rouva Pyn haaveillessa, kuinka muutto takaisin kaupunkiin olisi ”kuin pääsisi taivaaseen” (KNNU: 221).¹⁴

Myös maaseudun merkitys perustuu johonkin aivan muuhun kuin Olssonin romaanin yhteisöllisyyteen ja kollektiiviseen elämäntapaan: rouva Pyylle maaseutu on päinvastoin merkittävä, koska se tuo *etäisyyttä* ihmisten välille. Rouva Pyy kommentoi useaan otteeseen kaupunkiasumisen ihmispaljoutta, ja haave esikaupungin talosta perustuu luonnonläheisyyden lisäksi haluun olla erossa muista:

Mutta kun ikkuna avautuisi metsään ja kalliolle päin, voisi unohtaa, että asui kaupungissa – – Minä olen syntynyt ja kasvanut suuressa maalaistalossa, ja jos elämä on minulle jotain velkaa niin ainakin sen, ettei minun tarvitse tuntea että joka seinästä tiikuu sellaisten ihmisten hengitys jotka ovat minulle vieraita ja vastenmielisiä. (KNNU: 194–196.)

Sitaatissa maaseudusta tulee pakopaikka niin kaupungin ihmispaljoudesta kuin sen vieraannuttavista ja tekopyhistä ihmissuhteistakin. Rouva Pyyllä

¹⁴ Samanlaista ambivalenssia on tutkinut Anna Möller-Sibelius (2015: 227) Bertel Gripenbergin modernismia jäljittelevässä runokokoelmassa *Den hemliga glöden*: ”Kompositionen i *Den hemliga glöden* i tre avdelningar benämnda Staden, Landet och Livet återspeglar tidens idémässiga spänningar. Staden och landet står i opposition till varandra men ambivalens råder i bägge sfärerna: diktjaget i staden längtar till friden på landsbygden medan diktjaget på landet saknar pulserande urbanitet.”

on vaikeuksia luottaa tuttaviansa ja naapureihinsa Helsingissä, mikä johtuu osittain ihmissuhteiden esineellistymisestä: Rouva Pyyllä tietynlaisten ihmisten kuten taiteilijoiden kanssa ystäväystyminen on ennen kaikkea osa oman luokkaidentiteetin muodostumista. Olssonin utooppisesta kollektivismista on siirrytty kaksikymmentä vuotta myöhemmin ihmissuhteiden välineellistymiseen, mikä heijastelee myös urbanisaation ja kommodifikaation kiihtyneitä prosesseja teosten ilmestymisen välillä. *Kaikki naiset näkevät unia* korostaakin aikakautensa materiaalista todellisuutta ja naisen mahdollisuuksia toteuttaa itseään urbaaneissa ympäristöissä. Rouva Pyy on pyrkinyt kaupungissa rakentamaan elämäänsä ja ihmissuhteitaan etenkin ostosten ja materian kautta saavuttaakseen tietynlaisen luokkastatuksen. Tämä kulutusteema heijastuu lopulta myös kotiseutukaipuuseen, kun maaseutuun liitetty luonnonkaipuu muuntuu omistamisen haluksi: ”Minä en pyydä muuta kuin saada lopun ikäni katsella ikkunas-tani puita, ja saada tuntea että ne puut ovat minun ja että maa minun allani on minun” (KNNU: 196). Omassa talossa alkaakin olla vähemmän kyse pääsystä maalle kuin halusta saavuttaa korkeampi luokkataso, jonka symbolina omakotitalo toimisi. Tärkeintä on, että tontti ja sen luonnonkappaleet ovat ”minun”, mutta nämä omistamisen haaveet kaatuvat lopulta rahapulaan ja velkakierteeseen.

Yhteiskunnan modernisaatio on usein ”vahvasti lokaalinen kysymys, pakko siirtyä paikasta toiseen annetussa tilassa”, ja nämä siirtymät esimerkiksi maaseudulta kaupunkiin luovat samalla muutoksia entisiin elämäntapoihin (Karkama 1994: 175). Modernin elämän liike näkyy Vartiolla maalta kaupunkiin muuton lisäksi romaanin päättävässä Italian matkassa, jonka rouva Pyy toteuttaa miehensä kanssa. Kohdeteosten analyysini lopuksi haluankin tuoda esiin, kuinka regionalismi ei ole vastakkainen modernismin liikkuvalla luonteella, sillä kriittinen keskustelu transnationaalisesta matkustamisesta ja kosmopoliittisesta identiteetistä voi tapahtua myös sellaisissa teksteissä, jotka korostavat maaseutumiljöötä. Suomalaisessa kontekstissa kosmopolitanismia on pohtinut etenkin Olavi Paavolainen (1929) esseissään, joissa hän käsittelee modernisoituvan maailman mahdollistamaa entistä nopeampaa matkustamista kaupungista ja mantereelta toiselle. Teknologian myötä maantieteelliset välimatkat katoavat ja eri kansakuntien ihmiset paljastavat samankaltaisuutensa: 1900-luvulla ihmiset liikkuvat ”yhtä vaivattomasti Rio de Janeiron rantakäytävällä kuin onkivatpa Oulujoen koskilla” (emt. 149). Uusien matkustuskeinojen ja elämäntapojen myötä syntyy ennen kaikkea ”juopumus tunnosta saada olla yksi monista; ei muukalaisena olon tietoisuus, vaan ylpeä vaikutelma siitä, että on koteutunut kaikkialle, että niin nopeasti pääsee etäisimpäänkin maailmankolkkaan, että viihtyy joka paikassa” (emt. 137–138). Paavolaisen kuvauksessa korostuu ihmisten kyky paeta vaivattomasti muiden maiden kaupunkeihin ja mahdollisuus löytää – kosmopoliittisen elämäntyylin mukaisesti – koti mistä vain.

Sen sijaan, että regionalistinen kirjallisuus syleilisi Paavolaisen tavoin modernisaation kehitystä ja ihmisen kykyä kotoutua mille tahansa seudulle, Vartion ja Olssonin tekstit kysyvät, kenelle tällaiset matkat ja kosmopoliittiset tuntemukset ylipäänsä ovat mahdollisia tai haluttavia. Esimerkiksi *Kaikki naiset näkevät unia* -teoksen lopulla rouva ja herra Pyy

tekevät kalliin ulkomaanmatkan konkurssistaan huolimatta, ja matkustamisen materiaallinen hinta tuodaan teoksessa esiin. Rooman matka on ennen kaikkea rahanmenoa ja saa koko kosmopoliittisen ihanteen näyttämään turistimaisena kulutustuotteena. Matkustaminen on hikistä ja väsyttävää, ja kirjoissa nähdyt hienot kuvat näyttävät todellisuudessa arkipäiväisiltä:

Ja kun he sitten olivat löytäneet Medici-kappelin, he olivat niin väsyneitä ja ärtyisiä, että tuskin enää näkivät mitään. Mutta talo, jossa Michelangelo oli asunut – oli ollut pettymys, ei hän olisi sinne mennyt jos olisi arvannut, ettei siellä ollut oikeastaan mitään näkemistä. (KNNU: 283.)

Kuten Ruuska (2010: 198) analysoi, Pyyn pariskunnan matkaa käsittelevässä luvussa ”[s]uuri muuttuu pieneksi ja pyhä arkiseksi. Ylevät taidekirjoista napatut kuvat vaihtuvat banaaleiksi. Koko mustunut kappeli muistuttaa savusaunaa ja paratiisissa luikerteleva käärmeekin näyttää vain tutulta kyykäärmeeltä.” Kosmopoliittinen toive paljastuu siis uudeksi, maaseutu-kaipuun tapaiseksi yritykseksi paeta todellisuuden ankeutta, mutta Rooma tuottaakin pettymyksen muuttuessaan liikaa kotiseutua ja sen arkisia asioita muistuttavaksi.

Myös Hagar Olssonin *Träsnidaren och döden: berättelse från Karelen* antaa kriittisen näkemyksen urbanisaatiosta ja matkustamisesta. Päähenkilö Myyriäinen suhtautuu nuivasti suureen meluisaan kaupunkiin, jonka laitamilla hän asuu,¹⁵ minkä lisäksi hän kokee itselleen vieraaksi modernisteille tyypillisen maailmalle lähdön: ”Man skulle kanske ge sig ut i världen’, tänkte han. Och han mindes allt vad han hört om de stora städerna i främmande land där konstens heliga skatter förvarades – – ’Jag skulle hellre vallfärda till min barndoms gran och till de gamla kloka stenarna i min skog.’” (TOD: 22–23). Sen sijaan, että Myyriäinen seuraisi kosmopoliittista trendiä vieraisiin maihin ja suuriin kaupunkiin kulkemisesta, löytääkin hän taiteellisen inspiraationsa Karjalasta. Karjalankannasta ja Viipuria onkin pidetty Suomen kosmopoliittisimpana alueena ensimmäiseen maailmansotaan asti (Holmström 1999: 101), ja useat tutkijat ovat käsitelleet alueen merkitystä modernisteille juuri kulttuuristen ja kielellisten kohtaamisten kehtona (Ekelund 1956, Holmström 1993, Holmström 1999, Baschmakoff 2012). Myyriäisestä tulee siis ikään kuin maahanmuuttaja oman maansa sisällä, mutta hän kykenee turistina olon sijaan muuntumaan uuden ja vieraalta tuntuvan seudun asukiksi. Vaikka sekä kertoja että Myyriäinen tuovat romaanin alussa esiin syitä, miksei Myyriäisestä ole maailmanmatkaajaksi – puutteita löytyy köyhyydestä mielenluonteeseen (TOD: 22) – tulee hänestä silti kosmopoliittinen ihanne vieraaseen ympäristöön sulautuvasta matkaajasta. Olssonin teoksessa regionalismi ei olekaan vastakkaista kosmopoliittisuudelle, vaan todellinen matkustaminen ja taiteellisuus tapahtuvat yllättävän lähellä, urbaanien kohteiden sijaan Karjalan maaseudulla.

Esitänkin, että regionalistiset tekstit kyseenalaistavat ja monimutkaistavat kosmopoliittiset toiveet maailmankansalaisuudesta ja modernisoituvan maailman kehityksien hyödyistä. Ihailun sijaan ne tiedustelevat, kenelle nämä muutokset ovat mahdollisia ja kuinka haluttavia

¹⁵ ”i utkanten av den stora bullersamma staden” (TOD: 11).

ne lopulta ovatkaan. Hagar Olssonin ja Marja-Liisa Vartion suomalaisella maaseutua käsittelevällä modernismilla on kyky tuoda kriittisesti esiin moderniteetin ja sen ilmiöiden, kuten kaupungistumisen ja matkustamisen, epätasainen ja epätasa-arvoinen kehitys. Nämä tekstit korostavat, kuinka henkilöhahmojen lokaatiosta tulee yksi identiteetin intersektioista muun muassa sukupuolen ja luokan rinnalle siten, että alue voi toimia joko etuoikeutena tai etuoikeuden puutteena henkilöhahmoille. Toisin kuin monien mieskirjailijoiden modernistisissa teksteissä, haave maalta kaupunkiin muutosta kohtaakin materiaalisen todellisuuden, eikä kaupunki olekaan välttämättä paremman elämän tae.

Lopuksi

Tämän artikkelin tarkoituksena on ollut käsitellä ja tuoda yhteen modernismitutkimuksen sisällä kehitettyjä alueellisen laajentumisen muotoja, etenkin regionalistista ja geomodernia teoriaa, ja siten esitellä mahdollinen uusi tutkimusnäkökulma Suomessakin kirjoitettujen modernististen tekstien tulkintaan. Vaikka vertailevan kirjallisuudentutkimuksen alueellinen laajentuminen on viime vuosikymmeninä siirtänyt fokusta eurooppalaisista ja pohjoisamerikkalaisista keskuksista kolonisoituihin periferioihin, tapahtuu suuri osa modernismitutkimuksesta yhä kansakuntamallin sisällä esimerkiksi kolonisoitu–kolonisoija-kehyksessä, mikä puolestaan johtaa suomen kaltaisten kieliryhmien katoamiseen kirjallisuudentutkimuksen maailmankartalta. Regionalistisen ja geomodernin teorian avulla voidaankin tutkia modernismin monimutkaisia verkostoja ja ilmenemismuotoja myös perifeerisiltä vaikuttavilla alueilla. Siirtämällä fokus urbaaneilta alueilta ja kaupungeista maaseutuun ja sen paikalliskulttuureihin voidaan kattavammin tutkia modernismia maantieteellisesti ja kielellisesti laajana ilmiönä, joka neuvotteli uudenlaisia suhteita myös kaupungin ja maaseudun välille. Ilman maaseutualueiden ja niiden vähemistönäkökulmien analyysia on vaarana, että tutkimus marginalisoi ääniä, jotka ottivat osaa modernistiseen maailmantuottamiseen. Tämä puolestaan johtaisi yksipuoliseen ymmärrykseen modernistisesta liikkeestä. Marja-Liisa Vartion ja Hagar Olssonin tapaiset kirjailijat osoittavat teoksissaan, miten niin kutsuttujen perifeeristenkin alueiden henkilöhahmot voivat kulkea alueellisten, kansallisten ja kielellisten rajojen yli ja luoda vaihtoehtoisia näkemyksiä maailmasta ja sen yhteisöistä.

Tämän artikkelin puitteissa olen voinut käsitellä vain muutamaa teosta, minkä vuoksi myöhempi tutkimus vaatisikin kattavamman aineiston käsittelyn sekä tarkemmin sen pohtimista, miten suomalaiset ja suomenruotsalaiset maaseutukuvaukset vertautuvat muilla alueilla ja muilla kielillä tuotettuihin teksteihin. Geomodernin teorian hengessä tarkoituksena olisi tutkia, miten samanlainen ja osittain samanaikainen moderniteetin ilmiö muotoutui useammassa eri lokaatiossa ja kuinka kyseiset lokaatiot muodostivat uusia käsityksiä maaseudun roolista ja sen merkityksestä. Tällainen eri alueiden kirjallisuuksien tutkiminen ei kuitenkaan asettaisi yhtä modernismia originaaliksi tai ensimmäiseksi modernismien kehityksen historiassa, vaan arvioisi tekstejä niiden omissa

konteksteissa. Hierarkioita välttävä, kaukaistenkin tekstien vertailu voisi paljastaa uusia näkökulmia ymmärrykseemme modernismin kansallisvaltioiden rajoja ylittävistä liikkeistä.

Laajempi tutkimus voisi myös kommentoida tarkemmin regionalistisen modernismin suhdetta transnationalismiin ja siten osallistua Suomessa jo tapahtuvaan ylijarjaiseen tutkimukseen (Grönstrand et al. 2016, Hyttinen 2016). Kuten Grönstrand et al. (2016: 23) korostavat ylijarjaisessa tutkimushankkeessaan, joka pyrkii irrottamaan kirjallisuuden ja sen tutkimuksen kansallisvaltiokyköksestä, "[p]aikallinen ei ole koskaan vain paikallista, vaan myös paikallinen elämä kytkeytyy erilaisten verkostojen kautta toisiin paikkoihin". Olenkin alustavasti ehdottanut, että modernistinen regionalismi käsittelee sekä paikallisia piirteitä että modernismin transnationaalista liikehdintää. Regionalismi ei ole vain tunkkaista paikallisuutta, vaan kytkeytyy kosmopoliittisiin debatteihin ja kansallisvaltiokehityksen kyseenalaistamiseen. Samalla se tuo esiin maaseutukuvausten keskeisyyden modernismille ja sen tuottamille maailmankuville.

KIRJALLISUUS

- Ameel, Lieven 2014: *Helsinki in Early Twentieth-Century Literature: Urban Experiences in Finnish Prose Fiction 1890–1940*. Helsinki: SKS.
- Baschmakoff, Natalia 2012: "Avant-Garde Encounters on Karelian Bedrock (1890s–1930s)." Teoksessa Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum & Dorthe Aagesen (toim.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925* s. 351–370. Amsterdam: Rodopi.
- Bibby, Michael 2013: "The Disinterested and Fine: New Negro Renaissance Poetry and the Racial Formation of Modernist Studies." *Modernism/Modernity*, 20(3): 485–501.
- Diktonius, Elmer 1981/1932: *Janne Kubik: Ett träsnitt i ord*. Bromma: Fripress Bokförlag.
- Doyle, Laura & Laura A. Winkiel 2005: *Geomodernisms: Race, Modernism, Modernity*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Duck, Leigh Anne 2006: *The Nation's Region: Southern Modernism, Segregation, and U.S. Nationalism*. Athens & London: University of Georgia Press.
- Duvall, John N. 2006: "Regionalism in American Modernism." Teoksessa Walter B. Kalaidjian (toim.), *The Cambridge Companion to American Modernism* s. 242–260. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ekelund, Erik 1956: "Karelsk exotism." Teoksessa *Synvinklar* s. 80–98. Lund: A.B. C.W.K Gleerups Förlag.
- Ekman, Michel 2011: *Må vi blicka tillbaka mot det förflutna: Svenskt och finskt hos åtta finlandssvenska författare 1899–1944*. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Fetterley, Judith & Marjorie Pryse 2003: *Writing out of Place: Regionalism, Women, and American Literary Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

- Grönstrand, Heidi, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Kukku Melkas, Hanna-Leena Nissilä & Mikko Pollari 2016: *Kansallisen katveesta: Suomen kirjallisuuden ylijämsuudesta*. Helsinki: SKS.
- Herring, Scott 2009: "Regional Modernism: A Reintroduction." *Modern Fiction Studies*, 55(1): 1–10.
- Holmström, Roger 2005: *Att ge röst. Omvärld och identitet i några nyländska folkliksberättelser*. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Holmström, Roger 1999: "Innerlighetens färdvägar. Hagar Olsson och det bysantinska." *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 74: 85–104.
- Holmström, Roger 1993: *Hagar Olsson och den öppna horisonten. Liv och diktning 1920–1945*. Hanko: Schildts.
- Huyssen, Andreas 2005: "Geographies of Modernism in a Globalizing World." Teoksessa Peter Brooker & Andrew Thacker (toim.), *Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces* s. 6–18. New York: Routledge.
- Hyttinen, Elsi 2016: "Samaan aikaan toisaalla. 1910-luvun siirtolaiskuvaukset toisin kuvittelemisen tilana." *Avain*, 1/2016: 39–53.
- Isomaa, Saija, Pirjo Lyytikäinen, Kirsi Saarikangas & Renja Suominen-Kokkonen (toim.) 2013: *Imagining Spaces and Places*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Johnson, Eyvind 1947/1927: *Stad i mörker: En roman*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Karkama, Pertti 1994: "Suomalaista maaseutumodernismia." Teoksessa *Kirjallisuus ja nykyaika. Suomalaisen sanataiteen teemoja ja tendenssejä* s. 175–191. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lappela, Anni 2016: "Vuoret ja kaupunki vastakohtaisina tiloina Alisa Ganijevan teoksissa." *Avain*, 3/2016: 7–22.
- Lutz, Tom 2004: *Cosmopolitan Vistas: American Regionalism and Literary Value*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Mao, Douglas & Rebecca Walkowitz 2008: "The New Modernist Studies." *PMLA*, 123(3): 737–748.
- Meurer-Bongardt, Judith 2015: "'Dagern låg som en skimrande yta av djupblått glas över gator och husfasader.' Intermedialitet, heterotopi och utopi i Hagar Olssons roman *På Kanaanexpressen* (1929)." *Joutsen / Svanen*, 2015: 12–33.
- Möller-SibeliuS, Anna 2015: *Roll, retorik och modernitet i Bertel Gripenbergs lyrik*. Helsinki: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Olsson, Hagar 1953/1941: "Kalevala och Karelen." Teoksessa *Tidiga Fanfarer* s. 143–148. Helsinki: Natur och Kultur.
- Olsson, Hagar 1940: *Träsnidaren och döden: Berättelse från Karelen*. Stockholm: Natur och Kultur. (= TOD)
- Paavolainen, Olavi 1990/1929: *Nykyaikaa etsimässä*. 5. painos. Helsinki: Otava.
- Poll, Ryan 2012: *Main Street and Empire: The Fictional Small Town in the Age of Globalization*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Prieto, Eric 2016: "Geocriticism Meets Ecocriticism: Bertrand Westphal and Environmental Thinking." Teoksessa Robert T. Tally Jr. (toim.), *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies* s. 19–36. New York: Palgrave Macmillan.

- Ruuska, Helena 2011: ”Kuin oltaisiin aina luokkaretkellä. Miten rouva Pyy kaupunkilaistuu ja keskiluokkaistuu Marja-Liisa Vartion romaanissa *Kaikki naiset näkevät unia*.” *Kulttuurintutkimus*, 28(2): 33–44.
- Ruuska, Helena 2010: *Arkeen pudonnut sibylla: Modernin naisen identiteetin rakentuminen Marja-Liisa Vartion romaanissa Kaikki naiset näkevät unia*. Helsinki: Yliopistopaino.
- Sääskilähti, Nina 2016: ”Kodittomuus ja kuuluminen Reino Rinteen jälleenrakennuskauden teksteissä.” *Kulttuurintutkimus*, 32(4): 3–12.
- Thomsen, Bjarne Thorup 2015: ”Geomodernism and Affect in Eyvind Johnson’s *Urban North: Reflections on Stad i mörker* and related novel-, travel- and memory-writing.” *Edda. Scandinavian Journal of Literary Research*, 1/2015: 18–31.
- Tidigs, Julia 2014: *Att skriva sig över språkgränserna: flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa*. Turku: Åbo Akademi University Press.
- Tidigs, Julia 2009: ”’Here I am at home – here I am in a foreign land’. Multilingualism, Modernism and (De)territorialization in the Works of the Finland-Swedish Writer Elmer Diktonius.” Teoksessa Sascha Bru, Jan Baetens, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum & Hubert Berg (toim.), *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism, and the Fate of a Continent* s. 359–372. New York: Walter de Gruyter.
- Vartio, Marja-Liisa 1960: *Kaikki naiset näkevät unia*. Helsinki: Otava. (=KNNU)
- Vartio, Marja-Liisa 1957: *Se on sitten kevät*. Helsinki: Otava.
- Veivo, Harri 2012: ”The city as a mediating device and as a symbol in Finnish poetry of the 1960s.” *Sign Systems Studies*, 40(3/4): 514–528.
- Westerståhl Stenport, Anna 2012: ”Scandinavian Modernism: Stories of the Transnational and the Discontinuous.” Teoksessa Mark A. Wollaeger & Matt Eatough (toim.), *The Oxford Handbook of Global Modernisms* s. 478–497. New York: Oxford University Press.
- Westphal, Bertrand 2011: *Geocriticism: Real and fictional spaces*. Transl. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan.
- Whitworth, Michael H. 2007: *Modernism*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Kirjoittaja

Iida Pöllänen, M.A., Ph.D. Candidate, University of Oregon, Department of Comparative Literature (iidap[at]uoregon.edu)

ELISE NYKÄNEN

Tajunnankuvauksen todenkaltaisuudesta Näkökulma suomalaiseen sotienjälkeiseen proosaan

Poleemisessa kirjallisuushistoriassaan¹ *Raukoilla rajoilla. Suomalaisen proosakirjallisuuden historiaa* (2016) Markku Eskelinen kirjoittaa suomalaisen modernistisen proosan tutkimuksesta seuraavaa:

Suomalaista ja etenkin suomenkielistä modernismia on tutkittu epäsystemaattisesti, määrällisesti vähän ja kansainvälisiä vertailuja tekemättä ja aivan erityisesti tämä koskee suomenkielistä proosaa. Yksittäisiä kirjailijoita on luonnehdittu modernisteiksi milloin mistäkin syystä, useimmiten jonkin huonosti ymmärretyyn teoksen yksittäisen ominaisuuden perusteella, mutta tuloksena ei ole ollut sen enempää teoreettista ja historiallista kokonaiskäsitystä suomalaisesta modernismista kuin pätevien yksittäisten tulkintojen ja teosanalyysien sarjaa. Väljä yksimielisyys vallitsee siitä, että viimeistään 1950-luvun kirjallisuudesta pitää proosamodernismiäkin jo löytyä ja sitä edeltävältä ajalta ainakin Volter Kilven myöhäistuotannosta. Sitä edeltäviä teoksia on joskus mainittu, mutta useimmiten taaksepäin eteneminen on edellyttänyt modernin tai modernisaation ja modernismin sekoittamista toisiinsa ja lisäksi jälkimmäisen termin jättämistä määrittelemättä. (Eskelinen 2016: 432–433.)

2010-luvun loppua lähestyttäessä lukijan on helppo yhtyä Eskelisen näkemykseen suomalaista proosan modernismia koskevan teoreettisen ja historiallisen kokonaisesityksen puuttumisesta. Syy tutkimukseen jääneelle aukolle löytynee kuitenkin kirjallisen periodin suhteellisesta läheisyydestä pikemminkin kuin tutkimuksen ”epäsystemaattisuudesta”. Vasta riittävä ajallinen etäisyys mahdollistaa tutkimuskohteen yksityiskohtaisemman ja kriittisen tarkastelun suhteessa aikalaisnäkemysiin, erityisesti aihetta kartoittavan laajemman monografian tai kirjallisuushistoriallisen esityksen muodossa. Myös kansainvälisessä tutkimuksessa modernismin yleisesitykset nojaavat vahvasti edustaviin klassikkoteoksiin, jotka ovat usein eurooppalaisia tajunnanvirtaromaaneja. Keskustelu modernin, modernisaation ja modernismin suhteista on niin ikään näistä teoksista tuttua. Modernismien kirjoja on ollut vaikea kartoittaa. Erityisen haastavaa se on ollut Suomen kaltaisilla pienillä kielialueilla, joissa kansallinen elää rinnan kansainvälisen kanssa ja kokeellisemmat teokset hahmottuvat valtavirran katveessa syntyviksi harvinaisuuksiksi, monesti vasta jälkikäteen.

Keskityn itse tässä artikkelissa ”välittömän kokemuksen” esittämisestä käytyyn debattiin, joka on hallinnut modernistista proosaa koskevaa keskustelua ja joka saa jatkoa myös Eskelisen kirjallisuushistoriassa. Syy artikkelini rajaukseen on se, että tajunnanvirtaromaanin harvinaisuutta on käytetty perusteena puhua kotimaisen modernismin vesittymisestä ja kansallisesta käpertymisestä. Kuten Eskelinen tietoisesti karrikoiden esittää, uusasiallinen ja kannanotoista pidättyvä romaani, jota Tuomas Anhava esitteli esseistiikassaan, erottaa suomalaisen kanonisoidun modernismin

¹ Eskelinen itse määrittelee teoksensa lajin kirjallisuushistoriaksi. Kriitikeissä teosta on kutsuttu muun muassa Olavi Paavolaisen *Suursiivouksen* (1932) kaltaiseksi ”kiistakirjotukseksi” (ks. Riikonen 2017: 84).

”oikeasta” modernismista. Tässä kehyksessä modernismi on yhtä kuin eurooppalainen tajunnanvirtaromaani (ks. Eskelinen 2016: 378).² Vaikka *Raukoilla rajoilla* tarjoaa tervetulleita uusia näkökulmia kotimaisesta modernismista ja sen kansainvälisistä kytköksistä käytyyn keskusteluun, se myös toistaa joitakin modernismitutkimuksen ennako-oletuksia, joita on viime vuosikymmeninä alettu kyseenalaistaa.

Modernismitutkimuksen uudelleenarvioinnit ovat koskeneet erityisesti näkemystä modernismista käänteenä, joka merkitsi kääntymistä sisäänpäin, henkilöiden sisäisen elämän kuvaukseen (ks. esim. Herman 2011). Arvioinnin kohteena on ollut erityisesti 1920- ja 1930-lukujen eurooppalainen ”korkea modernismi” (*high modernism*) ja tajunnanvirtaromaani. Modernismin keskeisimpänä innovaationa on pidetty tietoisuuden esittämisessä hyödynnetyn keinovalikoiman – erityisesti vapaan epäsuoran esityksen ja sisäisen monologin – laaja-alaisempaa ja monipuolisempaa käyttöä, mukaan lukien näiden hyödyntämistä tajunnanvirran kuvaamisessa.³ Kuten Virginia Woolf kuuluisassa esseessään ”Modern Fiction” (1919) kirjoittaa, kirjailijan on taltioitava tietoisuus, ”tämä vaihteleva, tuntematon ja kahlitseminen henki – miten sekava ja eksyväinen se onkin – sotkematta mukaan vierasta ja ulkopuolista ainesta yhtään enempiä kuin on pakko” (Woolf 2013: 106). Tämä vieras ja ulkopuolinen aines hahmottui usein yhteiskunnalliseksi ja materiaaliseksi todellisuudeksi, joka oli realistien pääasiallinen kiinnostuksen kohde.

Eryityisesti jälkiklassisessa kertomuksen tutkimuksessa on kritisoitu fiktiivisen mielenkuvauksen analyysin keskittymistä henkilö- hahmojen yksityiseen ja sisäiseen toimintaan (esim. Palmer 2004 ja 2010). Tajunnanvirtaromaaneissaan henkilö- hahmojen sisäinen maailma ei rakennu umpiossa vaan yhteydessä toisiin fiktiivisiin mieliin. Kerrottujen mielten ”olemassaolo” on lisäksi sidoksissa henkilö- hahmojen tilanteeseen ja keholliseen olemiseen tarinamaailman tilassa ja ajassa. Woolfin *Mrs. Dalloway* (1925) tai James Joycen *Odysseus* (1922) eivät ole pelkästään muotokuvia keskushenkilöiden sisäisistä vaikutelmista. Ne ovat yhtä lailla kuvauksia Lontoosta tai Dublinista nähtyinä näiden henkilöiden silmin ja koettuina kehollisten tuntemusten kautta. Näkemykset modernismista tajunnanvirtaromaanina ovat pitkään ohjanneet myös suomenkielistä vertailevaa tutkimusta. Kansainvälisille modernistiklassikoille kuten Joycelle, Mannille ja Proustille on haettu kotimaisia vastineita, ja vastaavuuksia on löydetty esimerkiksi Volter Kilven ja Joel Lehtosen eepisistä yhdenpäivän- romaaneista (mm. Valkama 1960). Myös monet klassisen narratologian typologioista syntyivät nimenomaan tajunnanvirtaromaaneja koskevien

² Teoksessaan Eskelinen tarkastelee ylipäänsä modernismeja päällekkäisinä ja rinnakkaisina poetiikkoina, joita yhdistävät tietyt rakenne- ja muotopiirteet: ajallisen keston manipulointi, toistorakenteet, fokalisaatiomallinnukset ja tietoisuuden esittäminen (vapaa epäsuora esitys, sisäinen monologi ja tajunnanvirta), metaforan ja metonymian muuttuneet suhteet, metafiktio ja metakielellinen epäily (Eskelinen 2016: 364).

³ Kerronnan esitysmuodoista vapaa epäsuora esitys oli käytössä jo 1800-luvulta alkaen, vähäisessä käytössä jo tätä ennen (vapaan epäsuoran kerronnan käytöstä mm. Aphra Behnin 1600-luvulla kirjoitetussa tuotannossa ks. Fludernik 1996: 155–159). Sisäinen monologi sen sijaan on vanha draamallinen muoto, joka siirtyi osaksi romaanikonventioita (draamallisen ja sisäisen monologin suhteesta Fludernik 1996: 158, 291–292). Suomalaisessa proosassa sisäistä monologia ja vapaata epäsuoraa esitystä hyödynsivät uudella tavalla muun muassa Juhani Aho ja Joel Lehtonen (Valkama 1960: 211–212, 249).

havaintojen innoittamina.⁴ Tutkimuksen ja tutkimuskohteen vuorovaikutus on ollut hedelmällistä, mutta johtanut väistämättä myös näkökulmien rajautumiseen.

On syytä korostaa, että modernismi sai Pohjoismaissa ja muualla maailmassa kansallisia muotoja, joiden erityispiirteet ja periodisaatio ovat olleet huomion kohteena niin varhaisemmassa kuin myöhemmässä kirjallisuudentutkimuksessa (esim. Valkama 1960 ja 1970, Jansson, Lothe & Riikonen 2004, Nummi 2012). 2000-luvulla huomio on lisäksi kohdistunut yhä enenevässä määrin erilaisiin ”uusiin” modernismeihin, jotka kyseenalaistavat pienen kanonisoidun kirjailijajoukon ja muutaman kielialueen varaan rakentuneen modernismitutkimuksen lähtökohtia (ks. esim. Mao & Walkowitz 2006). Myös aikalaistoimijat itse kävivät keskustelua modernismi-termin mielekkyydestä. Kuten lyyriikon nimellä esiintyvä Anhava toteaa kokoelmateoksessa *Toiset pidot tornissa* (1954), käsitettä on käytetty kattamaan kaikkea uutta kirjallisuutta ja samalla ei mitään:

Sana ”modernismi” on joutunut siinä määrin löysään ja epämielekkääseen käyttöön, ettei siitä ole juuri muuksi kuin punaiseksi vaatteeksi, ja ominaismerkityksiltäänkin se on laiha: asiallisesti sillä voi tarkoittaa oikeastaan vain ilmeistä poikkeamista äskeisimmästä valtasuunnasta. (Repo [toim.] 1954: 298.)

Itse käytän modernismi-käsitettä sateenkaariterminä, joka sulkee sisäänsä erilaisia kirjallisia avantgarden suuntauksia ja virtauksia (vrt. Whitworth 2007: 4–5, Viikari 1992: 34, Riikonen 2007, Eskelinen 2016: 364). Käytännön syistä keskityn tässä artikkelissa suomenkieliseen sotien jälkeiseen modernistiseen proosaan. Artikkelini ensimmäisessä osassa tarkastelen ensisijaisesti proosan anhalaisia ihanteita, joita Viikari (1993: 72) on kutsunut zeniläiseksi ”läsnäolon poetiikaksi” ja Eskelinen (2016: 378) ”kotoiseksi bonzaimodernismiksi”. Osoitan, kuinka välittömän kokemuksen esittämisestä käyty debatti kytkeytyy todenkaltaisuuden ongelmaan niin meillä kuin muualla. Arvioin tässä yhteydessä myös Anhavan esseistiikan kulttuuri- ja kirjallisuushistoriallisia lähtökohtia.⁵ Artikkelini toisessa osassa tarkastelen välittömästä kokemuksesta käytyä keskustelua klassisen ja jälkiklassisen narratologian kysymyksenasettelujen ja kaunokirjallisten esimerkkien valossa. Edustavien teosten tai koulukuntaerojen esittelyn sijaan tarkoitukseni on jäljittää kotimaisen modernismin moniaalle haarautuvien poetiikkojen suhdetta eräisiin tajunnankuvauksen kansainvälisiin kehityssuuntiin.

Todenkaltaisuus ja välittömän kokemuksen illuusio

Modernismin tai modernismien on kuvattu tuottaneen taidetta, joka vastaa maailman kaaokseen (ks. Bradbury & McFarlane 1976: 27). Kirjallinen

⁴ Esimerkiksi Gerard Genettén esseessä ”Discours du recit: essai de méthode” (*Figures III*, 1972) fiktion aikarakenteiden tarkastelu nojaa Marcel Proustin 10-osaiseen romaani-sarjaan *Kadonnutta aikaa etsimässä* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–1927).

⁵ Artikkelini nojaa monessa kohden Marja-Liisa Vartion proosaa koskevaan väitöskirjaani (Nykänen 2014), jonka teoreettisessa luvussa taustoitin modernistikirjailijan tuotannon piirteitä suhteessa 1950-luvun uuden koulun poetiikkaan ja aiempaan modernismitutkimukseen.

modernismi on perinteisesti tulkittu vastareaktioksi realismin perintöön, jota luonnehtii perusluottamus taiteen kykyyn kuvata todellisuutta sellaisena kuin se on. Tajunnanvirtaromaania voidaan pitää paraatiesimerkkinä modernistisesta kertomuksesta, jossa uudistunut muoto heijastaa laajempaa ihmis- ja maailmankuvan murrosta.⁶ Modernististen klassikkoteosten väljänä yhteisnimityksenä voidaan pitää tiedon epistemologista ongelmaa: Mitä on mahdollista tietää? Kuka tietää ja kuinka varmaa tieto on? Kuinka tieto välittyy tietäjältä toiselle ja kuinka luotettavasti? Mitkä ovat tiedon rajat? (McHale 1987: 9.) Esseessään ”Virginia Woolf” (1949) Tuomas Anhava kritisoi modernismin klassikkoa nimenomaan tajunnankuvauksen epäluotettavuudesta. Anhava päätyy esittämään woolfilaisen tajunnanvirtaromaanin tilalle päinvastaista kuvaustapaa, uusasiallista ja ulkoisessa pitäytyvää kerrontaa:

Yksilön omankin tajunnanvirran totuudenmukainen selostaminen varsinkin laajempina kokonaisuuksina on – melkein pä yivoimainen tehtävä. Vielä hankalampaa on arvattavasti toisen ihmisen sisäisen elämystenkulun esittäminen. Ylipäänsä tuntuu siltä, että vain puolittain tajuisen, oman tai vieraan elämystenvirran taiteellinen esittäminen pakosta muuttaa sen luonnetta ja että monissa tapauksissa ainoa luotettava tapa kuvan antamiseksi siitä on jättää se normaalisti kerrottujen tekojen ja tapausten takaisena tekijänä vaistottavaksi. (Anhava 2002: 57.)

Tajunnanvirtaromaanin kritiikissään Anhava – sotienjälkeisen kulttuurielämän vaikutusvaltaisina ateljeekriitikko – vetoaa todenkaltaisuuteen. Koska kirjailijan on vaikea sanallistaa edes omia kokemuksiaan, tällaisten elämysten taiteellinen esittäminen on tuomittu epäonnistumaan. Yksilön sisäisen kokemuksen kuvaaminen sellaisena kuin se Woolfin tai Joycen kaltaisten kirjailijoiden teoksissa toteutuu, johtaa todellisuutta vääristävään lopputulokseen. Analysoidessaan Alex Matsonin vuonna 1947 ilmestynyttä teosta *Romaanit* Anhava päätyy vastaavanlaisiin päätelmiin tajunnanvirran epäluotettavuudesta:

Sisäinen havainto ei – ole suinkaan tieteellisessä mielessä luotettavan maineessa. Behavioristit kieltävät sen käytön kokonaan, ja yleisessäkin psykologiassa on painokkaasti todettu sen kaipaavan tuekseen tekojen ja reaktioiden ulkokohtaista tarkkailua yksilöissä. Mutta ’Ulysses’ seuraajineen ei tyydy vain minämuotoiseen tajunnanvirtaan, vaan liikkuu vapaasti tajunnasta toiseen ja esittää meille kaikkien sisällystä yhtä suvereenisti. Ja tästä huolimatta sen käyttäjät puhuvat halveksivassa sävyssä entisajan ’kaikkietäivistä’ romaanikirjoittajista! – Mistään uusasiallisesta todellisuudenkuvauksesta ei siis voi olla puhetta, vaan pikemminkin vallan väkevän fantasian tuotteista, ainakin yhtä mielikuvituksellisista kuin entisetkin romaanit. – Kuitenkin voi puhtaasti psykologiselta kannalta lähtien pitää yksipuolista tajunnanvirtamenetelmää paljon subjektiivisempänä kuin normaalia kertomatekniikkaa, joka perustuu sekä sisäiseen että ulkoiseen havaintojentekoon. (Anhava 2002: 17–18.)

⁶ Kotimaisessa aikalaiskeskustelussa ”muoto” oli yksi käytetyimpiä käsitteitä, jonka avulla tehtiin eroa kausaalis-lineaarisen juonen varaan rakentuvaan kertomukseen. Esimerkiksi Alex Matsonin kirjoituksissa korostuu ajatus juonen ja muodon erillisyydestä. Muotoa ei pidä sekoittaa juonirakenteeseen, sillä hallittua juonta keskeisempää on muodon kiinteys ja moniulotteisuus, teoksen luja arkkitehtuuri, jossa jokainen osa sopii funktionaalisesti yhteen. (Matson 1947: 50–51.) Käytän itse muodon käsitettä siinä merkityksessä kuin James Phelan (2007: 4) sen määrittelee: kerronnallinen muoto (*narrative design*) ilmenee sanoina, rakenteina, kerronstrategioina ja tekstien intertekstuaalisina suhteina sekä tiettyinä lajikonventioina, joita tekijä hyödyntää teosta sommitellessaan.

Anhavan tavoin Matson puhuu *Romaanitaiteessaan* elämän ja taiteellisen muodon vastaavuudesta. Siinä missä Matson ylistää Joycen taitoja ”elävän muodon” sommittelussa, Anhava kuitenkin näkee tajunnanvirran rikko- van todenkaltaisuuden illuusiota. Anhavan mukaan tajunnan assosiativista virtaa kuvaavat romaanit ovat ”väkevän fantasian tuotteita” ja sellaisina yhtä mielikuvituksellisia kuin modernistien kritisoimat realistiset roma- anit. Moderni proosa, joka pyrkii ”välittämään” sisäistä kokemusta, vieläpä monen mielen sisältöä yhtäaikaisesti, on *tieteellisesti* epäpätevää. Anhavan mukaan esteettisen muodon on oltava elämälle uskollinen: ”[E]lävä elämä on se aines, jota romaaninkirjoittaja pääasiallisesti käyttää, ja sen taiteellinen elossapysyminen, todellisuusilluusion säilyminen, on hän- nen onnistumisensa välttämätön edellytys”, Anhava (2002: 13) kirjoittaa. Koska meillä ei ole tosielämässäkään pääsyä toisen ihmisen tajuntaan, ei täysin edes omaan mieleemme, on myös taiteessa syytä tukeutua näky- väisen todellisuuden esittämiseen.

Anhavan estetiikassa korostuvan ”uusasiallisen todellisuuden- kuvauksen” ideaalin taustalta voidaan hahmottaa kaksi taustatekijää. Näistä ensimmäinen on angloamerikkalaisen uskriitiikin vaikutus. Toinen on wittgensteinilainen kielifilosofia, johon palaan hetken kuluttua. 1910-luvulta alkaen muotitieteeksi tullut behavioristinen psykologia vai- kutti epäsuorasti uskriitiikin keskeisimpiin teorioihin, muun muassa ajatuksiin lähiluvusta kirjallisen analyysin tärkeimpänä metodina (ks. Gang 2011). Uskriitikoiden mukaan tekstiä tuli lähestyä itsenäisenä taiteellisenä kokonaisuutena, ei tekijän intentioiden tai historiallis-kulttuurisen kon- tekstin heijastuksena. Uskriitikoiden esittelemät ”intentioharhan” ja ”affektioharhan” käsitteet kuvaavat lukijoiden taipumusta nähdä teksti joko tekijän psykologian heijastumana tai sekoittaa tekstin tunnevaiku- tukset tekstiin itseensä. Lukijalla ei ole pääsyä tekijän mieleen ja hänen ”todellisiin” intentioihinsa. Ainoa todella olemassa oleva asia on teksti itse ja siihen myös lukijan – ja kirjallisuudentutkijan – on keskityttävä.

Anhavan käsittelyssä uskriitiikin teorioista tulee normatiivisia ohjeita, jotka eivät liity pelkästään lukemiseen ja tulkintaan. Ne laajenevat koskemaan inhimillisen kokemuksen kuvaustapoja ja kerronnan tekniikkaa kirjailijantyön näkökulmasta. Luodakseen oman maailmansa sanataiteili- jan on pyrittävä kuvaamaan todellisuutta sen sijaan, että hän jäljentäisi oman tajuntansa liikkeitä tai kommentoisi maailmaa. Ulkoinen näkökulma, ns. uusrealismi, nojaa tekniikkaan, jossa subjektiivisuus kuljetetaan teks- tiin äärimmäisen objektiivisuuden teitä. Tällaisessa kerronnassa ”asiat ja tapahtumat mahdollisimman paljolti itse esittävät ja suhteuttavat itsensä – – jolloin todellisuus – – on tarkkailtavissa niin pelkkänä kuin suinkin”, Anhava (2002: 261–262) kirjoittaa. Fiktiossa tarvitaan edelleen ulkopuo- lista kertojaa, jonka läsnäolo mahdollistaa rajojen säilyttämisen ulkoisen maailman ja henkilöhahmojen sisäisen kokemuksen välillä. Lähestymistapa muistuttaa wittgensteinilaista näkemystä kielen ja kokemuksen suhteesta. Kielenkäytön – myös filosofian kielen – on oltava vapaata kokemuspäi- sestä sameudesta: ”Tarkasteluissamme ei saa olla mitään hypoteettista. Kaikki *selittäminen* on poistettava ja pelkän kuvaamisen on tultava sen si- jaan. – – Filosofia on taistelua sitä vastaan, että kielemme välineet noituvat ymmärryksemme”, Wittgenstein (2001: 87) toteaa. Wittgensteinilaisen

kielifilosofian tavoitteena on palauttaa ”sanat niiden metafysisestä käytöstä takaisin niiden jokapäiväiseen käyttötapaan” (mt.: 89).

Suomalaisen sotienjälkeisen kirjallisuuden tutkimuksessa on aiemminkin kiinnitetty huomiota Wittgensteinin kielifilosofian näkyvään vaikutukseen ajan kirjallisuusdebatissa (esim. Niemi 1995: 29).⁷ Auli Viikarin mukaan täsmällisen ja tarkan ilmaisun ihanteet johtivat 1950-luvulla nykykeskustelulle vieraaseen kommunikaatio-optimismiin. Sanonnat kuten ”oma ääni”, ”täsmällinen ilmaisu” ja ”kokemuksen jäännöksetön välittäminen” olivat kirjallisuuskritiikissä toistuvia kliseitä. Kaunokirjallisuudesta tuli aluetta, jolla taistella sanan voimaa ja ”kielen lumousta” vastaan. (Viikari 1992: 47, 50.) Vuonna 1968 ilmestyneessä esseessään kirjallisuudentutkija Osmo Hormia (1968: 87–88) toistaa aikalaisten näkemyksiä kuvattaessaan modernistien jättäneen 1960-lukulaisille perinnöksi ”uuden” ja ”puhtaan” kielen. Idea kaikille yhteisen, kotoutetun kielen luomisesta värittää myös Anhavan ajattelua. Esseessään ”Optimistinen tutkielma” (1963) Anhava kirjoittaa tarkan ilmaisun ihanteesta näin:

Heidän [modernistien] päähuomionsa kohdistuu kieleen, ei kielen takia vaan perehtymisen ja harjaantumisen, koska heidän tavoitteensa on niin täsmälleen kuin suinkin ilmaista asiansa. Mikä ei edellytä vain kielen vaan myös ilmaistavan omakohtaista tuntemusta; sen takia heidän on pakko rajoittua välittömään kokemukseensa. Työssään heiltä puuttuu tyyten halu vaihtaa se ihanteisiin, totuuksiin ja niiden hierarkioihin, so. yleistyksiin ja yleistysjärjestelmiin, joilla ei voi olla omakohtaisesti eksaktia merkitystä muuna kuin kuvattavana kuvattavan seassa. Sen sijaan he näkevät tavattomasti vaivaa saadakseen teoksensa tarkalleen vastaamaan sitä minkä he ovat kokeneet todellisuudesta ja kielestä. (Anhava 2002: 540–541.)

Aikalaisarvioissa suomalaisen ”uuden koulun” proosan etäännyttämisen estetiikka, epäsentimentalisuus ja kielellinen niukkuus yhdistettiin usein behaviorismiin. Väitettyä behavioristisuutta on kuitenkin käytännössä vaikea löytää ajan kotimaisista teoksista. Uuden koulun edustajiin on yleensä luettu sellaisia kirjailijoita kuin Veijo Meri, Antti Hyry, Marja-Liisa Vartio ja Paavo Haavikko. Osa heistä hyödynsi teoksissaan etäännyttämisen tekniikkaa, mutta teoksista on löydettävissä myös runsaasti aineksia, jotka viittaavat henkilöiden sisäiseen elämään. (Ks. Makkonen 1992: 108.) Monien kirjailijoiden asenteet suhteessa todellisuuden ”jäännöksettömään” kuvaukseen ja kielelliseen täsmällisyyteen olivat anhalalaisia ihanteita pessimistisempiä. Anhavan työskentelymetodit herättivät osassa kirjailijakuntaa myös suoraa vastarintaa ja kritiikkiä (ks. Liukkonen 1992).

Artikkelissaan ”Ei kenenkään maa” (1992) Auli Viikari tiivistää anhalalaisen uuden koulun romaanin neljään piirteeseen korostaen lukemisen muuttunutta käytäntöä. 1950-luvun kanonisoidut teokset ovat muodoltaan suhteellisen konservatiivisia siinä mielessä, että niissä on edelleen ulkopuolinen kertoja. Kerronta on kuitenkin etäännytettyä ja lukijan rooli korostuu: hänen on luettava ”intuitiivisesti” henkilöiden sisäiset mielenliikkeet ulkoisen todellisuuden kuvauksen pohjalta. Kertojan ja lukijan välinen ”yhteistyöperiaate” johtaa myös kuvauksellisen aineksen määrän kasvamiseen. Ajan teoksissa on runsaasti metonymisesti raken-

⁷ Jaakko Hintikka esitteli Wittgensteinin keskeisimpiä teoksia *Tractatus logico-philosophicus* (1921) ja *Filosofisia tutkielmia* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953) suomalaisessa Suomessa vuonna 1955 esseissään ”Tutkimus kielestä” ja ”Tutkimus filosofiasta”.

tuvia kuvauksia, intertekstuaalisia viittauksia sekä sisäkertomuksia, joiden pohjalta lukija rakentaa päällekkäisiä ja ristikkäisiä fiktiivisiä maailmoja. Esitystapa johtaa usein allegorisuuteen: ulkoinen todellisuus alkaa edustaa henkilöhahmojen sisäistä maailmaa. (Viikari 1992: 60–65.)

Anhavan tukeutuminen behavioristeilta vaikutteita saaneeseen uskriittiseen teoriaan sekä modernistiseen runouteen selittää tajunnankuvauksen ihanteissa näkyvää eroa uuden koulun estetiikan ja tajunnanvirtaromaanin tradition välillä. Eurooppalaisen tajunnanvirtaromaanin on tulkittu kehittyneen kirjailijoiden vastareaktiona nimenomaan behavioristisen psykologian kulttuuriseen valta-asemaan. Monet modernistit tunsivat vetoa Freudin esittämiin ajatuksiin ihmismielen jakautumisesta tietoisiin, puolitajuisiin ja tiedostamattomiin alueisiin. Esimerkiksi Woolfin (2013: 108) näkemys modernistisesta proosasta keinona kuvata ”psykologian pimeitä paikkoja” vastaa freudilaista ideaa tiedostamattoman merkityksestä.

Kotimaisissa aikalaisarvioissa tällainen syvyyspsykologinen lähestymistapa herätti toisinaan voimakasta kritiikkiä, ja uuden koulun kanonisoitujen kirjailijoiden kuvaukset ”tavallisista keskivertoihmisistä” otettiin ilomielin vastaan. Tavallisia kansalaisia kuvaavat teokset koettiin virkistäväenä poikkeuksena ”psykologien koeputki-ihmisten” ja sairaiden poikkeusyksilöiden kavalkadin jälkeen. (Makkonen 1992: 107–108.) Sotien jälkeen boheemin sivistyneistön tai porvariston edustajia alkoi kuitenkin ilmaantua yhä useammin teosten keskushenkilöiksi (ks. modernismin uudesta ihmiskuvasta mm. Ervasti 1967). Kansankuvauksesta poikkeavia, sovinnaismoraalia kyseenalaistavia henkilöhahmoja esiintyy niin Jorma Korpelan, Marko Tapion, Eeva-Liisa Mannerin, Juha Mannerkorven, Kerttu-Kaarina Suosalmen kuin Sinikka Kallio-Visapään teksteissä. Sinikka Kallio-Visapään *Kolme vuorokautta* (1948) edustaa näistä suoraviivaisimmin suomalaista tajunnanvirtaromaania.

Välittömästä kokemuksesta lukemisen kokemuksellisuuteen

Tavoitteenani on seuraavaksi hahmottaa välittömän kokemuksen esittämisestä käytyä kertomusteoreettista keskustelua ja samalla havainnollistaa, kuinka Anhavan modernismikäsitteet toteutuu tai kyseenalaistuu muutamissa 1940- ja 50-luvuilla ilmestyneissä kotimaisissa proosateoksissa. Kuten olen edellä esittänyt, Anhavan normatiiviset näkemykset liittyen tajunnankuvauksen tekniikkaan olivat nimenomaan kirjailijoille suunnattuja ohjeita. Toteutuessaan ne kuitenkin johtivat keskeisiin muutoksiin myös lukemisen käytänteissä (ks. Viikari 1992: 61–65). Toisin kuin Anhavan ajattelua ohjannut uskriittinen runouden tutkimus, myöhemmät kertomuksen tutkimuksen teoriat ovat olleet kiinnostuneita lukemisen kokemuksellisuudesta. Huomio on suuntautunut paitsi niihin kerronnan strategioihin, joiden avulla henkilöhahmojen tietoisuutta esitetään kauno-kirjallisissa teksteissä (mm. Palmer 2004 ja 2010) myös siihen, millä tavoin tekstit ohjaavat lukijan tulkintaa henkilöhahmojen mielten toiminnasta ja mielten välisestä vuorovaikutuksesta (Fludernik 1996, Herman 2011, Zunshine 2006). Tekijän roolista teostensa vaikutusten muovaajina ovat

olleet kiinnostuneita lähinnä retorisen kertomuksen teorian kehittäjät (mm. Booth 1961, Phelan 2005 ja 2007).

Välittömästi kokemuksesta käytyä aikalaiskeskustelua on mahdollista tarkastella suhteessa Monika Fludernikin lanseeraamaan ”kokemuksellisuuden” (*experientiality*) käsitteeseen. Fludernikin tosielämän suullisiin kertomuksiin nojaavan ”luonnollisen narratologian” taustalla on ajatus siitä, että fiktiiviset kertomukset hyödyntävät tai rakentavat uudelleen lukijalle tuttua tosielämän kokemuksellisuutta.⁸ Kertomuksissa ei ole välttämättä juonta, mutta niissä on miltei poikkeuksetta inhimillinen kokija, jonka tunteiden, tietämyksen, kehollisten tuntemusten tai tilanteisen läsnäolon kautta lukija tulkitsee tarinamaailmaa (Fludernik 1996: 13). Myös David Hermanin (2009: 152–153) mukaan ”raaka kokemuksellisuus” (*raw feels*) tai *qualia* toimivat eläytyvän lukemisen ja mentaalisen simulaation perustana: miltä jokin tuntuu tai miltä tuntuu olla joku muu? Fiktio tarjoaa usein tilan eläytyä kokemukseen, joka horjuttaa tuntemamme tosimaailman lakeja. Tällaisia ”outoja” mieliä kuvaavat tekstit myös muistuttavat kuvaamansa tarinamaailman tekstuaalisuudesta. (Esim. Alber, Iversen, Nielsen & Richardson 2010.) Uudemmissa, lukemisen fenomenologiaan ja enaktivismiin⁹ pohjautuvissa teorioissa painopiste on siirtynyt yhä enemmän siihen, mitä tapahtuu lukijan ja tekstin kohtaamisessa. Kuinka lukija uppoutuu kehollisesti ja mielikuvituksensa avulla kertomuksiin, riippumatta kuvattujen tarinamaailmojen ”luonnollisuudesta” tai ”luonnottomuudesta”? (Ks. Caracciolo 2014: 4–5, Polvinen 2017.)

Modernistisen tarinan psykologisoituminen on usein liitetty mielen toiminnan kuvaukseen ulkoisen tapahtumisen sijaan tai sen ohella. Keskeistä on se, mitä tapahtuu henkilöiden mielten sisällä, mielten välillä sekä mielten suhteessa ulkomaailmaan (esim. Herman 2011, myös Palmer 2004 ja 2010). Kognitiivisessa kertomuksen tutkimuksessa on kehitetty viime vuosikymmeninä runsaasti käsitteitä, joiden avulla on mahdollista analysoida fiktiivisten mielten vuorovaikutusta. Keskeistä termistöä ovat olleet muun muassa ”mielen lukeminen” tai ”mielen teoria” (Zunshine 2006), ”intersubjektiivisuus” (Butte 2004) ja ”sosiaalinen mieli” (Palmer 2004 ja 2010). Edellä mainittujen käsitteiden avulla on lähestytty myös lukemisen kokemuksellisuutta. Tulkitessaan henkilöihahmojen mieliä sekä edelleen henkilöihahmoja tulkitsemassa toisten henkilöiden mieliä lukija hyödyntää tosielämästä tuttuja kognitiivisia skeemoja ja keittiöpsykologisista malleja. Jos lähestymme fiktion tajunnankuvausta tästä näkökulmasta, emme ole enää kovin kaukana niistä todenkaltaisuuden periaatteista, joita Anhava suosittaa kirjailijantyön perustavimmaksi ohjenuoraksi. Henkilöihahmojen mielenliikkeet on syytä ”jättää – – normaalisti kerrottujen tekojen ja tapausten takaisena tekijänä vaistottavaksi”, sillä

⁸ Fludernikin suullisiin arkikertomuksiin nojaava luonnollinen narratologia perustuu näkemiseen tosielämän ”kvasi-mimeettisistä” kognitiivisista kehyksistä, joita lukija hyödyntää myös tulkitessaan kirjallisia kertomuksia. Tällaisia arkielämästä tuttuja kognitiivisia kehyksiä ovat esimerkiksi kokeminen, kertominen, näkeminen ja reflektointi (ks. Fludernik 1996: 50).

⁹ Enaktivismilla tarkoitetaan ns. uuden sukupolven kognitiotiedettä, jota määrittää 4E-paradigma eli käsitys kognitiosta kehollisena (*embodied*), laajentuneena (*extended*), dynaamisesti ympäristöönsä kietoutuvana ja sulautuvana (*embedded*) sekä siinä toimivana ja tuotettuna (*enacted*).

lukija kykenee tekemään henkilöhahmojen ulkoisen toiminnan kuvauksen perusteella päätelmiä siitä, mistä syistä he toimivat niin kuin toimivat tai mitä heidän mielissään liikkuu – samalla tavoin kuin lukija kykenee tulkitsemaan kanssaihmiensä todellisessa elämässä.

Sinikka Kallio-Visapään romaani *Kolme vuorokautta* toimii hyvänä esimerkkinä siitä, kuinka tajunnankuvaus syntyy paitsi yksityisen, virtaavan mielen kuvauksesta, myös mielten välisestä vuorovaikutuksesta. Kirjailijan valitsema esitystapa ylittää kuitenkin Anhavan suosittaman rajan sisäisen kokemuksen ja ulkoisen maailman kuvauksen välillä. ”Tekojen ja reaktioiden ulkokohtainen tarkkailu yksilöissä” tapahtuu lähinnä minämuotoisen tajunnanvirran sisällä. Kallio-Visapään kerrontateknikka on woolfilaista myös siinä merkityksessä, että tajunnanvirta liikkuu romaanissa vapaasti yhden keskushenkilön mielestä toiseen. Ulkopuolisen kertojan osuudet ovat lyhyitä, draaman näyttämöohjeita muistuttavia jaksoja, jotka rikkoivat Anhavan suosittamaa todenkaltaisuuden illuusiota metakirjallisine kommentteineen. Seuraavassa katkelmassa illallisseurueen jännittynyttä tunnelmaa kuvataan erään keskushenkilön, Eliaan, kokemana:

Sylvian äsken noin puhuessa olin tuntenut, miten alkuillan näkymätön näyttämöjännitys jälleen tihentyi ympärillämme. Sen hienot langat kiristyivät Paulan valkeista sammuneista käsistä Eskilin silmälasihin, joitten takaa silloin tällöin heijastui tutkiva, vaitelias katse; lanka kietoutui polttavana tulisäikeenä Sylviasta minuun, värisi kipeänä ja pingottuneena Tuomaan sanojen pohjalla, ja olin eroittavinani sen särähdyksen Paulan lyhyestä naurusta, jonka kuulin Sylvian sanojen jälkeen ja joka sai minut katsomaan ylös lautaseni kuviosta. – – Paulan valkeat, sammuneet kädet – mutta juuri noitten käsien yläpuolelta minuun oli hetkiseksi osunut niin kummallinen katse, etten voinut uskoa todeksi silmiäni havaintoa. – – Vihaa, kateutta, pelkoa, halua, pahaa murhetta – tuo kaikki välähti tuokioksi näkyviin, mutta sammui samassa älykkäitten, vihreitten silmien taakse. (Kallio-Visapää 1948: 78–79.)

Ihmisten pienimmätkin eleet ja ilmeet saavat draamallisen tulkinnan osana Eliaan kuvittelemaa teatterikohtausta. Eliaan salainen mielenkiinto kohdistuu illan emäntään, Sylviaan, ja hän tarkkailee myös muiden reaktioita tästä kiinnostuksesta käsin. Kohtaus huipentuu Eliaan silmien kohdantesa Sylvian sisaren intensiivisen katseen. Elias lukee Paulan silmistä laajan skaalan tunteita, jotka ovat näkyvissä vain hetken. Onko tunteiden ryöpy kuitenkin Paulan kokemusten todellista, kehollista ilmentymää vai pelkästään Eliaan kuvittelun tulosta? Ainakin lukijalle avautuu mahdollisuus lukea Eliaan mielenliikkeitä tämän tulkitessa Paulan mieltä. Mielten välisestä vuorovaikutuksesta ja ruumiinkielen tulkinnoista syntyy myös illallisseurueen ”sosiaalinen mieli”, joka rakentuu osaksi Eliaan tajunnanvirtaa ja johon myös ympäröivä maailma ja sen esineistö kiinnittyvät näkymättömin säikein.

Kirjoittaessaan vuonna 1978 tietoisuuden kuvauksen konventioista Dorrit Cohn esittää, ettei modernistien luoma tajunnanvirtaromaanin perinne lopulta merkinnyt niin radikaalia erottautumista aiemmista periodeista kuin on väitetty. Modernismitutkimuksessakin on toistunut näkemys, jonka mukaan henkilön kokemus välittyisi tekstistä ”sellaisenaan”, ilman kertojan avustusta. Ulkopuolista kertojaa tarvitaan kuitenkin edelleen kuvaamaan niitä kokemuksia, jotka jäävät henkilöahmon tietoisuuden ulottumattomiin tai ”verbalisoinnin kynnykselle” (Cohn 1983: 103). Kertojan ohella kaunokirjallisissa teoksissa voi olla myös mui-

ta kertovia toimijoita, joiden näkökulmasta suodattuvien kokemusten lopullista alkuperää voi olla vaikea jäljittää. Tällaisia ovat esimerkiksi mielikuvituksensa lumoihin joutuneet näkökulmahenkilöt, ns. epäluotettavat fokalisoijat, jotka sepittävät todellisuutta itselleen ja epäsuorasti myös lukijalle. (Ks. Karttunen & Mäkelä 2017.) Varsinaisen epäluotettavuuden ohella kyse on tavoista, joilla henkilöfokalisoijan mieli sävyttää ja rajaa todellisuutta.

Suomalaismodernisteista Marja-Liisa Vartion tuotanto toimii erinomaisena esimerkkinä siitä, kuinka eri kerrontatekniikat ja niiden yhdistelmät – niin etäännyttävä, pelkistetty kerronta kuin henkilön sisäistä elämää luotaavat esitysmuodot – tuottavat fiktion rakenteisiin selittämättömäksi jäävää ja monikerroksista kokemuksellisuutta. Mieltenvälisyys, mukaan lukien itsen ja toisten jatkuva väärinlukeminen, on yksi Vartion keskeisimpiä kerronnan innovaatioita ja toistuva teema, jonka avulla kirjailija tutkii ihmismielen toimintamekanismeja (ks. Nykänen 2014). Kertojan ja henkilöhahmojen äänet sekoittuvat kiinnostavalla tavalla muun muassa seuraavassa *Hänen olivat linnut* -romaanin (1967) katkelmassa, jossa piika Alma lukee omia vaikuttimiaan leskiruustinna Adele Bromsin ja hänen poikansa mielenliikkeitä vasten. Alman mukaan ruustinna on poistunut talosta mahdollistaakseen seksuaalisen kohtaamisen piian ja poikansa välillä:

Ja eikö hän, Alma, ollut tiennyt tämän jo silloin kun oli kuullut, että ruustinna menisi, eikö hän ollut suunnitellut tämän valmiiksi silloin, yhtään ajatusta ajattelematta, mutta silti tarkasti tietäen miten tässä kävisi. Ja eikö ruustinna ollut tiennyt, tai suunnitellut, antanut tapahtua sen minkä oli tapahduttava. Alma tajusi, että sen takia ruustinna oli mennyt, ja eikö myös poika heti ollut tiennyt. Ja eikö hän ollut itse halunnut että poika tulisi, oli maannut valveilla, kuunnellut pojan liikkeitä ylhäältä, askelia portaissa ja keittiössä. Tuntui kuin hän olisi halunnut saada pojalle kostetuksi jotain, mitä. (Vartio 1967: 122.)

Kolmen tajunnan välisessä vuorovaikutuksessa tulkintojen alkuperä hukkuu peilirakenteiden sokkeloon. Alma lukee itseään lukiessaan muita ja itseään lukemassa muita. Vartiolle tunnusmerkkinen mielten kerroksisuus mutkistaa mielenlukemisen prosessia myös lukijan näkökulmasta. Alman kuvataan aavistavan, kuinka poika aavistaa sen, minkä Alma ja ruustinna jo puolitajuisesti tietävät: että pojan ja piian kohtaaminen on väistämätöntä. Mutta kenen kokemuksesta tässä välttämättömyyden tunnussa on lopulta kyse? Kaikkien kolmen vai ainoastaan Alman?

Cohnin mukaan tietoisuuden kuvauksen historiallisessa kehityksessä on kyse spiraalimaisesta liikkeestä, jossa romaani genrenä kehittyi kohti yhä kompleksisempää inhimillisen tietoisuuden kuvausta. Esimerkiksi Hemingwayn etäännyttämisen tekniikkaa Cohn pitää modernistisen proosan ”anomaliana”, joka osoittaa, kuinka romaanilajin spiraalimainen liike kiertyy aina lopulta kohti henkilöiden sisäisyyden kuvausta, myös palattuaan hetkeksi aiempiin kerronnankonventioihin. (Cohn 1983: 8–12, 103.) Voidaan kuitenkin kysyä, onko Hemingwayn proosassakaan kyse poikkeamasta suhteessa modernismin valtavirtaan tai ”oikeaan” modernismiin. Pikemminkin Cohnin näkemys ajoittaisesta paluusta aiempiin konventioihin tukee havaintoa siitä, että modernismin virtaukset pitävät sisällään monia erilaisia tapoja ja tyyplejä esittäviä henkilöhahmojen mielenliikkeitä.

Cohnilainen tulkinta romaanilajin asteittaisesta sisäistymisestä muistuttaa Fludernikin (1996: 170) näkemystä refleктоivan näkökulmakerronnan ”täydellistymisestä” modernistisessä romaanissa. Nimenomaan kokemuksellisuuden etualaistuminen johtaa myös muutoksiin lukemisen konventioissa. Jos inhimillinen kokija tai tunnetila puuttuu tekstistä, lukijalla on taipumus rakentaa sellainen lukuprosessin aikana. Tällainen intuitiivinen lukutapa on tullut mahdolliseksi modernistisen romaanin myötä, kun lukija on tottunut odottamaan sisäisen elämän rikasta kuvausta ja lukemaan tarvittaessa myös ”rivien välistä” (ks. Fludernik 1996: 48–49, Zunshine 2006: 22–23). Myös suomalaisen uuden koulun hemingwaylaiseksi tituleerattu kerronta testaa tähän tapaan lukijan kykyä lukea henkilöhahmojen kokemusmaailmaa. Esimerkkinä voidaan mainita Veijo Meren romaani *Manillaköysi* (1957), jossa tarinamaailman absurdius syntyy osaltaan lukijan vaikeuksista hahmottaa köyttä henkensä uhalla salakuljettavan Joose Keppilän toiminnan motiiveja. Päähenkilö on kuristua vartalonsa ympärille kiedottuun köyteen, mutta lukija pääsee seuraamaan henkilöhahmon kärsimysnäytelmää ainoastaan toiminnan kuvauksen ja dialogien välityksellä. Romanin kuudennessa luvussa Joose nähdään ensin naapuriväen silmin, sitten kotikuusikon suojassa, kun tuskaisa matka lähestyy loppuaan:

Kun ihminen kävelee, oikea käsi matkii vasenta jalkaa ja vasen käsi oikeaa. Joosella alkoi nyt oikea käsi matkia oikeaa jalkaa ja vastaavasti vasen käsi vasenta jalkaa. –
– Kun Joose pääsi aholta kuusikkonsa peittoon, hänessä tapahtui äkillinen muutos. Hän syöksi pää edellä tantereeseen ja alkoi piehtaroida tukahtuneesti karjhdellen naama sammalikossa. (Meri 1957: 126–127.)

Vaikutelma Joosen mykästä itsehillinnästä syntyy etäännytetyn kerronnan keinoin. Etäännytys tuottaa samalla koomisen efektin. Yhteisön kollektiivisen tajunnan lävitse suodattuvat kerronnanjaksot paljastavat, että Joose on ”tunnetusti ylpeä mies” (Meri 1957: 125) ja tarkka kylällä kulkemisistaan. Taipaleen viime metreillä naapurinväkikin kuitenkin ymmärtää, että jokin on pahasti pielessä. Joose muistuttaa pikemminkin virheellisesti toimivaa robottia kuin ihmistä. Kyläläiset ovat tottuneet todistamaan sodan ”tanssia” rintamalta palanneissa sotilaissa, ja he tulkitsevat myös Joosen muodonmuutosta tästä tulkintakehyksestä käsin.

Henkilöhahmon ulkoisten reaktioiden kuvauksessa Meren kerrontatekniikka vie äärimmäisyyteen anhalaisen ihanteen, jonka mukaan henkilön mielenliikkeet tulisi jättää ”normaalisti kerrottujen tekojen ja tapausten takaisena tekijänä vaistottavaksi”. ”Päätin jyrkästi, etten kirjoitaisi ainoatakaan lausetta, jossa ilmoitettaisiin, että nyt Joosella on paha olla”, Meri (1986: 126) kirjoittaa romaaninsa syntyprosessista. Muiden uuden koulun kirjailijoiden tapaan Meren tietoisena pyrkimyksenä oli kirjoittaa teoksia, jotka jättäisivät mahdollisimman paljon tilaa lukijan omalle tulkinnalle. *Manillaköydessä* köyden kuljettamisen voi itsessään ajatella rinnastuvan sotaan ja sen aiheuttamaan turhaan kärsimykseen: Joosen matkasta jää jäljelle ainoastaan rikkinäinen, käyttökeltoton köysi. Sodan aiheuttamaa kipua ei kerrota, mutta se tulee näytetyksi tehokkaalla tavalla.

Lopuksi

Olen lähestynyt tässä artikkelissa välittömän kokemuksen esittämisestä käytyä aikalaisdebattia ja kertomusteoreettista keskustelua sekä havainnollistanut esimerkein, kuinka tajunnankuvauksen eri perinteet näyttäytyvät sotien jälkeen ilmestyneessä kotimaisessa proosassa. Kuten olen artikkelini ensimmäisessä osassa esittänyt, tietoisuus inhimillisen tiedon rajoista voi johtaa modernistisessä fiktiossa kahteen vastakkaiseen, vaihtoehtoiseen kuvaustekniikkaan. Joko lukijalle tarjotaan mahdollisuus seurata kokemuksen ”välitöntä” virtaa sellaisena kuin se ilmenee esimerkiksi tajunnanvirtaromaaneissa tai tekijä turvautuu kerrontaan, jossa havainnointi rajataan henkilöhaahmon ulkoiseen toimintaan ja henkilön mieleen sellaisena kuin se tämän toiminnan kautta ilmenee. Näistä tekniikoista jälkimmäistä Tuomas Anhava suositti suomalaismodernisteille kirjoittaessaan tajunnanvirran ”epäluotettavuudesta” ja todenkaltaisuuden ihanteestaan.

Artikkelini toisessa osassa olen pohtinut sitä, millaisena modernistinen tajunnankuvaus näyttäytyy niin klassisen kuin jälkiklassisen kertomuksen tutkimuksen valossa. Vaikka modernistit usein kuvaavat ihmismielelle tyyppillistä – ja uudenlaiseen todenkaltaisuuteen pyrkivää – kokemuksellisuutta, teokset myös muistuttavat luomansa maailman sepitteellisyydestä. Uuden koulun romaanit noudattavat usein etäännyttävän kerronnan ihanteita, mutta jo tähän väljään ryhmittymään kuuluvien kirjailijoiden, esimerkiksi Marja-Liisa Vartion, tuotannossa on havaittavissa esitysmuodoltaan runsaampia teoksia, jotka erkaantuvat täysin anhalaiselta linjalta tai yhdistävät siihen aineksia muista modernismin perinteistä. Kallio-Visapään muuntelema tajunnanvirtaromaanin traditio ja Meren etäännyttävä kerronta edustavat tajunnankuvauksen kahta äärilaitaa, jotka elävät modernistisessä proosakirjallisuudessa rinnakkain. Subjektiivisuus joko kuljetetaan teokseen äärimmäisen objektiivisuuden teitä tai valjastetaan osaksi tajunnanvirtaa, joka kulkee mielestä toiseen ja kohti kehollisesti koettua, virtaavaa maailmaa.

KIRJALLISUUS

- Alber, Jan, Iversen, Stefan, Nielsen, Henrik Skov & Richardson, Brian 2010: ”Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models.” *Narrative* 18: 113–136.
- Anhava, Tuomas 2002: *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948–1979*. Toim. Helena ja Martti Anhava. Helsinki: Otava.
- Booth, Wayne C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bradbury, Malcom & McFarlane, James 1976: ”The Name and Nature of Modernism.” Teoksessa Malcolm Bradbury & James McFarlane (toim.), *Modernism 1890–1930* s. 19–55. London: Penguin Books.
- Butte, George 2004: *I Know That You Know That I Know: Narrating Subjects from Moll Flanders to Marnie*. Columbia: The Ohio State University Press.
- Caracciolo, Marco 2014: *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin: De Gruyter.

- Cohn, Dorrit 1983/1978: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Ervasti, Esko 1967: *Välivaihe. Poimintoja suomalaisesta nykyepiikasta*. Forssa.
- Eskelinen, Markku 2016: *Raukoilla rajoilla. Suomalaisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Fludernik, Monika 1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. London & New York: Routledge.
- Gang, Joshua 2011: "Behaviorism and the Beginnings of Close Reading." *English Literary History*, Vol. 78, No. 1: 1–25.
- Herman, David 2009: *Basic Elements of Narrative*. Malden, Mass: Wiley-Blackwell.
- Herman, David 2011: "Re-minding Modernism." Teoksessa David Herman (toim.), *The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English* s. 243–272. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Hormia, Osmo 1968: "Moderni suomalainen kirjallisuus: Miten siihen on tultu?" Teoksessa Yrjö Penttinen (toim.), *Äidinkielen opettajain liiton vuosikirja XV 1967–1968* s. 63–89. Vammala: Äidinkielen opettajain liitto.
- Jansson, Mats, Lothe, Jakob & Riikonen, Hannu (toim.) 2004: *European and Nordic Modernisms*. Norwich, UK: Norvik Press.
- Kallio-Visapää, Sinikka 1948: *Kolme vuorokautta*. Helsinki: Otava.
- Karttunen, Laura & Mäkelä, Maria 2017: "Oi ohikiitävä rakkaus. Äänet, intuitio ja mielikuvitus fiktiivisen kertomuksen analyysissä." Teoksessa Merja Polvinen, Maria Salenius & Howard Sklar (toim.), *Mielikuvituksen maailmat. Tieteidenvälisiä tutkimuksia kirjallisuudesta* s. 158–181. Turku: Eetos.
- Liukkonen, Tero 1992: "Kättilö, paavi vai inkvisiittori? Tuomas Anhava kirjallisena vaikuttajana." Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa* s. 192–202. Helsinki: SKS.
- Makkonen, Anna 1992: "Sivullisia ja kokeilijoita. Näkökulmia 1950-luvun proosaan." Teoksessa Anna Makkonen (toim.), *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa* s. 93–121. Helsinki: SKS.
- Mao, Douglas & Walkowitz, Rebecca L. (toim.) 2006: *Bad Modernisms*. Durham & London: Duke University Press.
- Matson, Alex 1947: *Romaanitaide*. Helsinki: Tammi.
- McHale, Brian 1987: *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen.
- Meri, Veijo 1957: *Manillaköysi*. Helsinki: Otava.
- Meri, Veijo 1986: *Julma prinsessa ja kosijat. Esseet 1961–1986*. Helsinki: Otava.
- Niemi, Juhani 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle*. Helsinki: SKS.
- Nummi, Jyrki 2012: "Modernist Asymmetries. Centre, Periphery, and Juhani Aho's *Yksin*." Teoksessa Traian Sandu, Patrick Renaud, Judit Maár & Julia Nyikos (toim.), *Ouest-est. Dynamiques centre-périphérie entre les deux moitiés du continent. La pluridisciplinarité en pratique dans les sciences humaines et sociales* s. 363–380. Paris: L'Harmattan.

- Nykänen, Elise 2014: *Worlds Within and Without. Presenting Fictional Minds in Marja-Liisa Vartio's Narrative Prose*. Helsinki: Unigrafia.
- Palmer, Alan 2004: *Fictional Minds*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Palmer, Alan 2010: *Social Minds in the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.
- Phelan, James 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Phelan, James 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press
- Polvinen, Merja 2017: "Cognitive Science and the Double Vision of Fiction." Teoksessa Michael Burke & Emily Troscianko (toim.), *Cognitive Literary Science. Dialogues between Literature and Cognition* s. 136–150. Oxford: Oxford University Press.
- Repo, Eino S. (toim.) 1954: *Toiset pidot tornissa*. Jyväskylä: Gummerus.
- Riikonen, H. K. 2007: "Finnish Modernism." Teoksessa Astradur Eysteinnsson & Vivian Liska (toim.), *Modernism. Volume 2* s. 847–854. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Riikonen, H. K. 2017: "Suursiivousta suomalaisen proosan kammarissa." *Avain* 2/2107: 82–87.
- Valkama, Leevi 1983/1960: *Proosan taide. Viisi tutkielmaa*. Juva: WSOY.
- Valkama, Leevi 1970: "Romaani." Teoksessa Pekka Tarkka (toim.), *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja* s. 7–71. Helsinki: Otava & SKS.
- Vartio, Marja-Liisa 1967: *Hänen olivat linnut*. Helsinki: Otava.
- 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.
- Viikari, Auli 1993: "Ancilla narrationis vai kutsumaton haltijatar? Kuvauksen poetiikkaa." Teoksessa Pirjo Ahokas & Lea Rojola (toim.), *Toiseuden politiikat KTSV* 47 s. 60–84. Helsinki: SKS.
- Whitworth, Michael H. 2007: "Introduction." Teoksessa Michael H. Whitworth (toim.), *Modernism* s. 3–60. Malden, Mass: Blackwell.
- Woolf, Virginia 2013: "Moderni romaani." (Alkuperäisteos "Modern Fiction", 1919.) Suom. Jaana Kapari-Jatta. Teoksessa *Kiitäjän kuolema ja muita esseitä*. Helsinki: Teos.
- Wittgenstein, Ludwig 2001: *Filosofisia tutkimuksia*. (Alkuperäisteos *Philosophische Untersuchungen*, 1953.) Helsinki: WSOY.
- Zunshine, Lisa 2006: *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press.

Kirjoittaja

Elise Nykänen, FT, tutkijatohtori, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus
(elise.nykänen[at]helsinki.fi)

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, jäsennykset ja rajaukset muuttuvat, kun aikalaiskokemus ja ajan itsemymmärrys 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 ilmiönsuuren 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, Pirandellosta 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 Brooks'n *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 kehyksinä. 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 ajanvietekirjallisuutta koskevissa osioissa. Aikakausi on ankaran kaksinaipainen, 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 uus-kriittisen 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 päätyneet 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 tyyppillisempään 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).

äskän 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 riimitömyyden ja kansanrunouden tyyliä mukailevan parallelismin (”ruma mutta rotansurma / paha mutta käärmeensyöjä”) kanssa luovat vaikutelman kalevalamitasta. Asiayhteydessään 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 Hellaakoskeen 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 päättepiste. 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 mielipidettänsä 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 arvioissa 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 ilmiön 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 romanttista-realista 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 lähdän 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-ikänsä 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 lähtökohdaisesti 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 tönkeästi 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 etsiesään 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 modernis-
min viimeiseksi aalloksi vuosien 1957 ja 1958 aikana, jolloin Veijo Meren,
Marja-Liisa Vartion ja Antti Hyryn teokset muodostavat geneerisen mo-
mentumin. Lopuksi se ulottuu draamaan vuosina 1958–1970, jolloin
Haavikko, Manner ja Meri julkaisivat tärkeät draamalliset teoksensa.

Myöhäistä modernismia määrittävä refleksiivinen suhde mo-
dernismin perintöön kärjistyy periodin terminaalivaiheessa ja kriittisiä
äänenpainoja alkaa esiintyä modernistisissa teoksissa. Tämä ilmenee
myöhäisen vaiheen alussa Viidan lempeän ironisissa kommenteissa, 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 vähi-
tellen kirjallisen kentän keskuksen ja siirtävät myöhäistä vaihetta elävän
modernistisen kirjallisuuden kentän laidalle.

Kuten modernismissa myös postmodernismin ensimmäiset
askelmerkit hahmottavat lyyrikot. 1960-luvun alkuun sijoittuu avantgar-
den hetkellinen esiinnousu Kari Aronpuron ja Väinö Kirstinän teoksissa.⁶³
Avantgarden perinne 1890-luvulta lähtien on erityinen jatkumo, joka nou-
see 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 kymmen-
luvun 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 post-
modernismi 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 rinnak-
kain vaikka niiden asema ja merkitys vaihtelevat suuresti. Avantgarden
soihu välkähtää 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)

ARVOSTELUT RECENSIONER

PIRJO LYYTIKÄINEN

Modernismin historia dekadenssin valossa

Vincent Sherry: Modernism and the Reinvention of Decadence. New York: Cambridge University Press, 2015. 333 pp.

Dekadenssin suhde modernismiin on kysymys, jonka modernismin tutkijat tyypillisesti ovat ohittaneet ja jota dekadenssin tutkijat harvoin ovat toden teolla pohtineet, vaikka usein mainitsevat dekadenssin modernismia ennakoivia piirteitä. Kirjallisuushistorioissa dekadenssi on voitu sivuuttaa tai se on nähty umpikujana: esimerkiksi pohjoismaisissa yhteyksissä on mieluummin puhuttu ”modernin läpimurrosta” tai Suomessa ”kansallisesta uusromantiikasta”. Vincent Sherryn *Modernism and the Reinvention of Decadence*, jota katsauksessani esittelen, pyrkii muuttamaan tilannetta arvioimalla uudelleen dekadenssin ja angloamerikkalaisen modernismin suhdetta. Sherryn tavoitteena on esittää modernismi paitsi juuriltaan dekadenttina myös tunnesävyltään (sensibiliteetiltään) dekadenssin jatkajana. Ideana on, että vaikka 1900-luvun alun modernismi (etunenässä Ezra Pound ja T. S. Eliot) sanoutui irti dekadenssista (englantilaisesta ”yhdeksänkymmentäluvusta”), se jatkoi olennaisella tavalla dekadenssin perintöä. Sherry kirjoittaa uusiksi modernismin historiaa, ja vaikka hän keskittyy erityisesti englanninkielisen modernismin historiaan, hänen argumenttinsa – sikäli kuin ne hyväksytään – koskevat modernismia laajemminkin.

Sherryn lähtökohtana on huomio, että dekadenssi on häivytetty kirjallisuushistorioista ja modernismi nähty symbolismin perinnön jatkajana. Symbolismi on puhdistettu dekadenssiin liittyvistä negatiivista merkitysyhteyksistä ja samalla on korostettu sen ”ideaalisuutta” tai ”spirituaalisuutta”. Näin symbolismista on rakennettu teoria, joka myöhemmissä kirjallisuushistorioissa on esitetty modernismin muodonantajaksi, samalla kun se on tulkittu dekadenssin vastapooliksi. (Sherry 2015: 4–7.) Tätä vastakkainasetteluahan ei Ranskassa, näiden nimikkeiden syntymaassa, alun perin ollut ja molempia nimityksiä käytettiin sekaisin ja päällekkäin.

Dekadenssin kieltäminen kirjallisuushistoriassa juontaa juurensa Arthur Symonsin teoksesta *The Symbolist Movement in Literature* (1899).

Teos on uusittu versio Symonsin 1893 ilmestyneestä esseestä, jonka otsikko on ”The Decadent Movement in Literature”. Symonsin inspiraation lähteenä uusitussa versiossa oli W. B. Yeatsin spiritualistinen ja nationalistinen symbolismi. Sen valossa hän esimerkiksi pyyhkii yli Huysmansin *Vastahankaan* -teoksen ja korostaa sen sijaan Huysmansin myöhempiä, katolisen mystiikan leimaamia teoksia, joita hän esseessään oli pitänyt merkityksettöminä. ”Näkymättömän maailman” esiin manaaminen ja henkisyden korostaminen korvaavat rappion tematiikan. Myös Verlaine muuttuu ”hienostuneen rappion” kuvaajasta kärsiväksi kilvoittelijaksi ja henkisyden etsijäksi.¹ Sherry osoittaa, miten myöhempi modernismin tutkimus, kuten vaikutusvaltainen Edmund Wilsonin *Axel's Castle* (1931), jatkaa Symonsin viitoittamalla linjalla.

Koska dekadenssi oli alun perinkin korostetun paheksuttua ja siitä tuli jonkinlainen tabu erityisesti Oscar Wilden oikeudenkäynnin ja tuomion jälkeen, suuntauksen leimaaminen kirjallisuuden rappioksi ja eräänlaiseksi umpikujaksi oli helppoa. Dekadenssi sai nimensäkin vastustajiltaan, jotka kauhistelivat aikansa ”rappiokirjallisuutta”. Varsinaisten dekadenttien käytössä termi viittasi kuitenkin useimmiten kulttuurin ja yhteiskunnan tai yksityisen ihmisen tai suvun rappioon. Termin monimielisyys ja lähtökohtaisesti negatiivinen väritys teki ja tekee sen yhä hankalaksi. Sen sijaan termi modernismi, joka on jälkikäteen liitetty hyvin laajaan kirjoon 1900-luvun kokeellista kirjallisuutta, välittää positiivisia mielikuvia uudesta ja edistyksellisestä. Sherryn (2015: 8) sanoin: ”symbolism becomes a marker of possibility, an invocatory concept, all in all, an explanatory paradigm for nothing less than the immense inventiveness of modernism itself.” Sherryn teos, joka pyrkii osoittamaan modernismin dekadentit juuret, on jo tästä syystä provokatiivinen – se on kirjallisuushistoriaa vastahankaan, niin kuin Huysmansin *Vastahankaan* oli kirjallisuutta vastahankaan. Se kyseenalaistaa ideologiat, joiden valossa kirjallisuushistoriaa on kirjoitettu, ja pakottaa pohtimaan modernismin suurta kertomusta.

Mielikuva dekadenssista myöhäisen kulttuurin viimeisenä kukintona on dekadenttien oma idea, mutta kirjallisuushistoria ei voi ummistaa silmiään siltä, että dekadenssin ”vastahankaisuus” näyttäytyy ”uutena”: Huysmans esittää päähenkilönsä suulla ”uuden kirjallisuuden” ohjelman, joka asettuu edeltävää naturalismia vastaan nojautuen Charles Baudelairin runokokoelmaan *Pahan kukkia* ja Edgar Allan Poen tuotantoon. Toisaalta modernismin ”uuden” juuret nähdään usein Baudelaireissa, Stéphen Mallarméssa tai Gustave Flaubertissa – keskeisissä dekadenssin kirjailijahahmoissa. Sherry ei kuitenkaan pohdi dekadenssin uutta poetiikkaa sinänsä, vaan keskittyy siihen, minkä hän näkee dekadenssin

¹ Esseessään Symons pitää dekadenssia sopivana nimityksenä *fin-de-sièclen* tärkeimmille teoksille. Sen rinnalla kulkevat impressionismi ja symbolismi kiinnostavina konfiguraatioina, mutta ne nähdään dekadenssin seuraajina ja sivujuonteina. ”In this array, ‘decadence’ serves equally as a term for an historical period and an imaginative attitude, which emerge jointly from a sense of the lateness of contemporary time.” (lainaus ks. Sherry 2015: 4.) Symons kuvaa innostuneena rappiotyylä: dekadenssin tyyli näyttäytyy korruptoituneena, muodon sairautena, ylellisyyden pilaamana, diletanttina, liian tutkivana, ikävystyneenä ja veltostuneena. Esseessä Huysmansin *Vastahankaan* on keskiössä.

sensibiliteetiksi. Tämä on sikäli merkille pantavaa, että juuri tulkitsemalla dekadenssi tunnesävyksi, se sivuutettiin kirjallisuushistorian edistyskertomuksesta.² Siitä huolimatta Sherry haluaa kirjoittaa vastahistoriansa tästä näkökulmasta käsin: ”Recovering the substantial force and enduring importance of this mood in literary modernism is the project of this book” (Sherry 2015: 7). Dekadenssi ja modernismi jakavat saman tunnesävyän, modernismi jatkaa siitä, mihin dekadenssi jäi.

Modernismi jakaa Sherryn mukaan ”myöhäisyyden” tunteen, jota dekadenssin teokset kuvittavat yhä uudelleen. Sherry viittaa mm. Richard Gilmanin ajatukseen, jonka mukaan jälkikäteisyys tai myöhäisyys on dekadenssin kuvittelussa olennainen lähtökohta: ”a perennial *afterwardness*” on ”the imaginative zone of decadence” (Sherry 2015: 29). Toisaalta dekadenssi ei tässä mielessä rajoitu 1800-luvun lopun kuvittelumaailmaan: tunne siitä, että eletään rappion aikaa ja jonkin aikakauden loppua, jonkin menneen loiston jälkihehkussa, on toistunut historiassa. Englannissakin 1890-lukuun yhdistetty dekadenssin kirjallisuus viittaa tiuhaan näihin edeltäviin rappioaikoihin (etenkin Rooman valtakunnan lopun aikoihin). Sherry onkin vaarassa ajautua kauas varsinaisen dekadenssin suuntauksen esihistoriaan. Hän tarkastelee modernismia ja dekadenssia erityisesti ns. synkän romantiikan jatkumolla. Vähemmän huomiota saa se, miten 1800-luvun lopulla alkanut dekadenssi saa oman värinsä modernin kapitalistisen yhteiskunnan kehityksestä: dekadenttien silmin se, mikä on muille edistystä ja modernisaatiokehitystä, on rappiota. Kaupallistunut, banaali, demokraattinen, urbaani ja porvarillinen moderni korvaa romanttisen ja eksoottisen rappion orgiat, joihin liitetään nostalgian aura. Dekadenssi on antimodernia,³ mutta se esittäytyy uutena ja modernina kirjallisuutena (ja taiteena). Se kyseenalaistaa edistyksen ajatuksen – ”uusi” kirjallisuuskään ei halua asettua osaksi optimistista kehityshistoriaa. Sen uutuus on myöhäisyyden ja rappion artikuloinnissa, joka on osa sen kyseenalaistavaa, vastahankaista poetiikkaa. Sherryn teos inspiroikin pohtimaan dekadenttien sensibiliteetin ja poetiikan suhteita, vaikka poetiikan hahmottelu jää luonnosmaiseksi.

Sherryn keskeinen käsite ”dekadentti sensibiliteetti” viittaa tapoihin, joilla myöhäisyyttä ja rappiota artikuloidaan niin dekadenttien kuin modernistienkin teoksissa. Hän nostaa esiin modernistien lausumia, kuten Poundin toteamuksen: ”We have attained to a weariness more highly energized than the weariness of the glorious nineties, or at least more obviously volcanic” (sit. Sherry 2015: 2).⁴ Poundin lisäksi Sherry tarkastelee modernistien antimodernia melankoliaa ja sen ilmentämistapoja esimerkiksi Eliotin, imagismin koulukunnan, Joseph Conradin, Henry Jamesin ja D. H. Lawrencen tuotannossa. Kaikuja ranskalaisesta dekadens-

² Sherry (2015: 7) viittaa Patrick McGuinnessin toteamukseen, että symbolismi saa teorian aseman, kun taas dekadenssi on pelkästään tunnesävy tai kirjallinen tunnetila, ”mood”.

³ Ts. siinä saavat ilmaisunsa äänet, joiden ”ytimessä on modernin ihmis- ja maailmankuvan ja erityisesti edistysajattelun kritiikki”, kuten Antti Ahmala (2017: 5) asian muotoilee.

⁴ Tämä ”energisempi” dekadenssi kumpuaa Poundin kuten monien muidenkin myöhäisten dekadenttien kohdalla nietscheläisyydestä (Poundin Nietzsche-yhteydet ks. Sherry 2015: 182–183); esimerkiksi Joel Lehtosen varhaisteokset kuuluvat tähän joukkoon.

sista on toki helppo löytää esimerkiksi Eliotin *Autiosta maasta*. Sherry lukee vastahankaan myös Poundin ohjelmajulistuksia, joissa näköjään sanoudutaan irti juuri dekadenssin koulukunnasta, eli hän löytää niistä kiellon alta myönnön. Hän käyttää lähtökohtanaan muun muassa vuoden 1914 julistusta *The Egoist*-lehdessä: Pound hyökkää dekadenssin perikirjalista ilmaisutapaa vastaan ja väittää uuden sukupolven yrittävän ”kirjoittaa niin kuin he puhuvat”, mutta julistus ei tyyliltään vastaa väitettyä pyrkimystä. Sherry analysoi yhden luvun verran Poundin varhaistuotannon dekadenssiyhteyksiä varsin seikkaperäisesti. Hän viittaa eri tavoin ilmeviin ”vanhana syntymisen” ja heikkouteen tuomittujen nuorukaisten kuviin. Myös mainitussa julistuksessa sanotaan uuden sukupolven toimivan ”katoavan (*declining*) nuoruutensa kiihkossa” avainsanaan kainosti ranskaksi ”merde”.

Sherryn mukaan modernistien oppositioasenne ”yhdeksänkymmentälukulaisiin” on ikään kuin hunttu, joka kätkee sen, että dekadenssin tunnesävy läpäisee modernistien poetiikan. Sherry huomauttaa, että tutkimuksessa on yleensä tunnustettu Poundin ja Eliotin varhaistuotannossa näkyvä dekadenssin perintö. Toisin kuin yleensä, hän kuitenkin kiistää, että he olisivat ”kasvaneet pois” dekadenssista. Päinvastoin he hänen mukaansa kasvoivat kiinni dekadenssin poetiikkaan, joka muodostaa perustan heidän myöhemmälleen tuotannolleen. (Sherry 2015: 1–3, 173–174.)

Sherryn teos on poleeminen ja johdattaa pohtimaan nimenomaan angloamerikkalaisen modernismin kätkeytyä puolta. Sitä ei voi pitää kattavana tai tasapainoisena modernismin historiana, vaan jonkinlaisena pioneerin puheenvuorona. Sen merkitys on ennen muuta siinä, että se kyseenalaistaa totuttuja modernismia koskevia ajatusmalleja. Korostaessaan modernismin antimoderniutta teos ei ole niin originelli kuin Sherry antaa ymmärtää. Saksan- ja ranskan-kielinen tutkimus on tuonut näitä aspekteja usein esiin. Esimerkkinä mainittakoon Antoine Compagnonin tutkimus *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes* (2005). Lisäksi sotia edeltävän modernismin kenttä on aivan toinen, jos tarkasteluun otetaan avantgarden suuntaukset. Englantilaisen kirjallisuuden kohdallakin Sherryn kirjassa on suuria aukkoja, kuten Virginia Woolfin tuotanto, josta ei mainita halaistua sanaa.

Voi myös pohtia, miten kokonaiskuva sekä dekadenssista että modernismista muuttuu, kun nämä suuntaukset suhteutetaan toisiinsa kirjallisuushistorian vaiheina. Symonsin esseen ja kirjan suhde on oireellinen esimerkki siitä, miten valittu näkökulma ja lähtöoletukset muuttavat kirjoitettua historiaa ja miten usein piiloon jäävät arvot ohjaavat kirjallisuushistorian kertomusta. Poliittiset ja ideologiset seuraukset, joita dekadenssin korvaaminen symbolismilla aiheuttaa, näkyvät vielä selvemmin Wilsonin teoksessa. Vaikka teoksen otsikko viittaa kirjalliseen norsunluutorniin ja Huysmansilta vahvoja vaikutteita saaneen Auguste Villiers de l'Isle-Adamin näytelmään *Axël*, aiheesta puhdistetaan pois dekadenssi. Näin päästään luomaan ”alkuperäisyyden” mytologiaa vailla myöhäisyyden tunnon varjoa, sillä symbolisteihin luodaan originaalisuuden leima ”uuden ajan syntymälahjana”. He voivat näin ”toimia esi-isinä uutuuden mytologialle, joka mitä vahvimmin saa pysyvän sijan modernismitutki-

muksessa”. Wilsonille mitään myöhäisyyttä ei ole olemassa; modernismi on romantiikan toinen aalto, ei rappiota vaan edistystä. Wilsonin teos loi ilmapiirin, jossa Eliotin, Poundin, Joycen ja Proustin fanitus näytti sopivan yhteen radikaalin politiikan kanssa. (Sherry 2015: 16–19.)

Wilsonin jatkumo kulkee romantiikasta symbolismin kautta modernismiin, joka nähdään romantiikan toisena aaltona. Sherryn polveutumisoppi lähtee synkästä romantiikasta (*dark romanticism*) ja etenee dekadenssiin ja modernismiin dekadenssin jatkona ja muunnelmana. (Sherry 2015: 15–17.) Wilsonin mallissa lakaistaan sivuun kaikki se myöhäisyyden, modernin ajan rappion ja lopun aikojen heikkouden, sairauden ja kauhujen kuvasto samoin kuin lineaaristen historiallisten kertomusten epäily ja siihen liittyvä ”hajoamisen” runousoppi, joka modernismissa jatkaa dekadenssin antimodernia eetosta ja käytäntöjä. Sherry toisaalta sivuuttaa siirtymän dekadenssin estetismistä ja eksotiikasta siihen arjen pienten asioiden maailmaan, jossa vaikkapa Erich Auerbachin näkökulmasta avautui uuden realismin kenttä ja jota Auerbach näki Woolfin tuotannossa. Toisaalta dekadenssin kirjallisuus oli ainakin Ranskassa ajautunut kohti jotakin, mitä voisi nimittää ”bulevardidekadenssiksi”: viihteellistä vaikka osittain satiirista perversioiden kauhistelua, joka mässäili kiihottavan kauhun ja luonnottomaksi leimatun seksuaalisuuden kuvauksilla.

Sherryn kirja jättää paljolti avoimeksi, miten kuvakieltä, kielen rekistereitä ja kerronnan muotoja usein korostava modernismin poetiikka ja varsinaisen dekadenssin muotokieli keskustelevat. Tällä alueella esimerkiksi fragmentoitumisen, *tableaux*-tekniikan, tajunnan kuvausten muotojen ja epäluotettavan kerronnan kehittymisen seuraaminen dekadenssista modernismiin olisi tutkittava. Tietenkin itse symbolismin ja dekadenssin suhteiden määrittely on osa ongelmaa. Lasketaanko Eliotin objektiivinen korrelaatti, joka on kopio Mallarmén (*symbolia koskevasta*) poetiikasta, osaksi dekadenssin poetiikkaa? Mallarmé on niitä kirjailijoita, joiden tuotannossa symbolismi, dekadenssi ja modernismi kohtaavat. Riippuu tutkijan silmälaseista, mitä milloinkin korostetaan.

Entä jos pohditaan tilannetta Suomen kirjallisuuden ja sen historian kirjoituksen kannalta? Sherryn kuvaus englantilaisesta kirjallisuushistorian kirjoituksesta johtaa pohtimaan tapoja, joilla suomalaisessa kirjallisuushistoriassa sekä symbolismi että dekadenssi ranskalaiskytköksineen aikoinaan häivytettiin ”kansallisromantiikan” ja ”uusromantiikan” alle. Suomalaisessa kirjallisuudessa toki mitään avoimesti dekadenttia koulukuntaa ei syntynyt (ja Sherry kuvaa kuinka Oscar Wildekin korvasi *Dorian Grayn* muotokuvassa ilmaisun ”dekadentti” ”symbolismilla”), eikä dekadentti kirjallisuus juuri lausunut tuota arveluttavaa sanaa.⁵ Silti 1900-luvun alun nuoret kirjailijat ja ne, joista tuli suomalaisen modernismin airuita, aloittivat symbolismin ja dekadenssin ilmapiirissä.

Volter Kilven varhaistuotannossa näkyvät dekadentit teemat ja filosofiat, muttei mitään avointa dekadenssia, saati että Kilpi olisi ohjelmallisesti sitoutunut dekadenssiin. Koko käsite laajan kirjallisen suuntauksen

⁵ Suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa dekadenssi on avoimemmin esillä, mutta tietoni tältä alueelta ovat rajalliset.

nimenä on muutenkin myöhempää perua. *Antinouksen* (1903) otsikko ja nimihenkilön esteettinen sairaus tässä *tableaux*-tekniikalla toteutetussa teoksessa kertovat kuitenkin omaa kieltään. Tutkimatta ovat myös Kilven teosten yhteydet Ola Hanssonin *Sensitiva Amorosaan*, jota Ruotsissa syntyneen skandaalinkäryn jälkeen tuskin saattoi mainitakaan. Joel Lehtonen jopa uskaltaa mainita ”dekadentit”, vaikka sijoittaa sanan *Mataleenan* (1905) ”hullujen lauluun”. L. Onervan *Mirdja* (1908) puolestaan kirjoittaa auki lähes kaikki dekadenssin keskeiset teemat ja on muodoltaan dekadentin poetiikan mukainen. Sen dekadentin luonteen toki tunnusti Rafael Koskimieskin – saksaksi kirjoittamassaan *Der Nordische Dekadent*-teoksessa (1968). Toinen kysymys sitten on, miten ja missä määrin suomalaisessa dekadenssissa ilmenee dekadenssin sensibiliateetti myöhäisyyden ja jälkikäteisyyden tuntona ja antimoderniutena. Myöhäisyyden tunnon kompleksisuus ”nuoren” kansakunnan retoriikassa ei ainakaan estänyt esittämästä varhaisempien rappioaikojen kuvia, joilla oli allegorisia ulottuvuuksia kuten esimerkiksi Eino Leinon näytelmässä *Sota valosta* (1900). Kilven myöhemmässä *Saaristosarjassa* antimodernius on pinnanalainen lähtökohta, jonka oli tarkoitus tulla esille kesken jääneessä *Gulliverin matkassa Fantomimian mantereelle*. Lehtosen antimodernius tulee esiin jo varhaistuotannossa (ks. Ahmala 2016).

Sherryn teos herättää huomaamaan edistyskertomusten kyseenalaisuuden kirjallisuudessa. Sherryn tarjoama malli on seurata dekadenttiin sensibiliateettiin nojaavan, innovatiivisen kirjallisuuden linjaa, joka tuo esiin vaihtoehtoisia jatkuvuuksia. Kuitenkin Sherryn poleeminen ote johtaa siihen, että hän käsittää dekadentin sensibiliateetin pelkästään samuuden valossa. Jos pohdittaisiin, miten antimodernit asenteet ja myöhäisyyden tunnot muuntuvat ja suhteutuvat eri konteksteihin ja miten kirjallisuus kaiken kaikkiaan on yhtäaika sidoksissa traditioihin ja omaan aikaansa, tulisivat myös erot näkyviin. Ensimmäinen maailmansota on modernismin varhaisissa vaiheissa näkyvä historiallinen konteksti, joka Sherryn mukaan lähinnä vain vahvistaa dekadenssin sensibiliateettia. Näin nähtynä tuijotetaan vain jatkumoa, ei eroja. Antimoderniuskin saa eri muotoja: dekadenssissa samoin kuin nykykirjallisuudessa se voi nojata ja usein nojaa jopa vastakkaisiin ääri-ideologioihin. Modernismissa sen kytkökset fasismiin tunnetaan, samoin monien aiempien dekadenttien kääntymyste katolilaisuuteen ja äärikansallisiin ajatusmalleihin. Toisaalta kysymys voi olla eettisestä tai poliittisesta vastalauseesta liberalistiselle ja rationalistiselle ajattelulle ja kapitalistiselle tai teknologiavetoiselle kehitykselle. Se voi olla nostalgista tai vapauttavaa.

Lopuksi nousee esiin myös kysymys kirjallisuushistorian teleologisista malleista. Auerbach näki aikanaan kirjallisuuden suuren kehityskulun kulkevan kohti yhä tasapainoisempaa realismia, jota hän piti eräänlaisena humanismin ankkurina keskellä toisen maailmansodan kauhuja. Modernistit ovat nähneet modernismissa suuren päämäärän ja modernismin tarinat kirjoittaneet muodon vallankumouksen ja uudistumisen mytologiaa. Jossain mielessä Sherryn kirjassa dekadenssin sensibiliateetti alkaa resonoida nykykirjallisuuden lopun aikojen ja

dystopioiden kuvausten kanssa. On sanottu, että kukin aika kirjoittaa historian uusiksi. Kriittisen kirjallisuushistorian on kuitenkin hyvä olla tietoinen tästä perspektiivisidonnaisuudesta.

KIRJALLISUUS

Ahmala Antti 2016: *Miten tulla sellaiseksi kuin on? Autenttisuus ja itsestä vieraantuminen Joel Lehtosen varhaistuotannossa*. Helsinki: Helsingin yliopisto.

Ahmala Antti 2017: ”Nyky aika ja viimeinen ihminen: antimoderniudesta Antti Nylénin esseistiikassa.” *Avain* 4/2017: 4–19.

Kirjoittaja

Pirjo Lyytikäinen, FT, professori, Helsingin yliopisto, kotimainen kirjallisuus (pirjo.lyytikainen[at]helsinki.fi)

VIOLA ČAPKOVÁ

Autenttisuus, (anti)modernius ja dekadenssi: Joel Lehtosen varhaistuotannon monipuolista analyysia

Antti Ahmala: Miten tulla sellaiseksi kuin on? Autenttisuus ja itsestä vieraantuminen Joel Lehtosen varhaistuotannossa. Helsinki: Helsingin yliopisto, Humanistinen tiedekunta, Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuksien laitos, 2016. 232 s.

Antti Ahmalan väitöskirja on erittäin tervetullut kontribuutio Joel Lehtonen -tutkimukseen ja ensimmäinen laaja tutkimus Lehtosen symbolistis-dekadentista varhaistuotannosta, joka on ollut Lehtosen myöhemmän tuotannon katveessa. Kuten johdannossa tuodaan esiin, ”Lehtonen tunnetaan parhaiten uusnaturalistina ja erityisesti – – *Putkinotko*-sarjan tekijänä” (s. 5). Vaikka Lehtosen 1900-luvun alussa ilmestyneitä tekstejä eli *Permiä* (1904), *Paholaisen viulua* (1904), *Villiä* (1905) ja *Mataleenaa* (1905) on aikaisemmassa tutkimuksessa käsitelty symbolismin, dekadenssin ja nietzscheläisyyden valossa, vasta Ahmala perehtyy näihin teosten aspekteihin kokonaisen monografian verran, mikä on hyvin ilahduttavaa. Ahmala keskittyy nietzscheläiseen kysymyk-

seen eksistentiaalisesta autenttisuudesta ja itsestä vieraantumista, joka on yksi vuosisadan vaihteen (eikä vain sen) taiteellis-filosofisten diskurssien keskeisiä kysymyksiä. Se kytkeytyy suoraan keskusteluihin – nykytermein ilmaistuna – subjektiudesta ja identiteetistä sekä ihmisen paikasta maailmassa ja yhteiskunnassa. Lehtosen tuotannon yhteydessä aihe liittyy myös 1800- ja 1900-luvun vaihteen esteettis-filosofisiin sekä yhteiskunnallisiin debatteihin. Kysymys ”autenttisuudesta minästä” kuuluu luovuuden ja taiteilijuuden aiheisiin, mihin viittaavat esimerkiksi venäläinen käsite *жизнетворчество* (*life-creation, elämäntaide/elämänluominen*) sekä Ahmalan huomion kohteina olevat Nietzschen ajatukset ”itsensä luomisesta” ja elämän oikeuttamisesta esteettisenä ilmiönä.

Vaikka Lehtosen varhaisteosten henkilöhaamojen subjektiutta on aikaisemmassa tutkimuksessa (varsinkin Pirjo Lyytikäisen tutkielmassa) tuotu esiin, monografian puitteet ovat mahdollistaneet tekijälle Lehtosen varhaistuotannon autenttisuuden ja laajemminkin minuuden problematiikan valaisemisen filosofisessa kehikossa sen kaikessa kompleksisuudessa. Autenttisuuden ja vieraantumisen aihe mahdollistaa myös keskittymisen yhteen *fin de siècle*n perustavanlaatuisista ristiriidoista. Aiheessa nimittäin kietoutuvat yhteen toisalta nietzscheläinen oman itsensä vapaa luominen ja siihen liittyvät ”uskollisuus itselleen” eli autenttisuus ja ”eheys”, toisaalta dekadentin vieraantuneisuuden, pessimismin, fragmentaarisuuden, ”pirstaleistuneisuuden” ja *ennuïn* tunteet. Lisäksi muutamien autenttisuuden piirteet kuten individualismi ja kapina porvarillista moraalista vastaan yhdistävät dekadenssin ja nietzscheläisyyden, joten aihe sallii myös nietzscheläisyyden, dekadenssin ja moderniteetin notorisen vaikean suhteen tarkastelun.

Ahmalan hienovaraisista ja problematisoivista mutta selkeästi eksplikoiduista analyyseistä ja niihin pohjautuvista tulkinnoista nousee uutta tietoa sekä tarkasteltavasta aiheesta että Lehtosen (varhais)tuotannosta. Samalla esille tulee uudella tavalla Lehtosen varhaisteksteille ominainen *ambivalenssi*, joka on yksi *fin de siècle*n perusmoduksista. Lisäksi Ahmalan analyysit ja tulkinnat, jotka kytkeytyvät ajankohdan kirjallisuus- ja kulttuurihistorialliseen kontekstiin ja hyödyntävät laajoja intertekstuaalisia suhteita, saavat lukijan pohtimaan yleisempiä, edelleenkin relevantteja ja ajankohtaisia esteettis-filosofisia kysymyksiä. Konteksteihin, interteksteihin ja subteksteihin kuuluu hyvin laaja kirjo tekstejä. Niiden mukaan tuomisen relevanttius tuntuu kaikissa tapauksissa perustellulta. Kuten Ahmala huomauttaa ”Lukemisen metodisissa lähtökohdissa” (luku 1.2), Nietzschen suorien vaikutteiden osoittaminen tutkimuksessa ei ole keskeistä. Nietzscheläisyyttä Lehtosen varhaistuotannossa lähestytään sekä *influenssin* että *konfluenssin* käsitteiden avulla, mikä on Nietzschen kaltaisen ajattelijan tapauksessa hyvin hedelmällinen tapa, samoin kuin Lehtosen ja muiden, sekä suomalaisten että ulkomaalaisten kirjailijoiden ja ajattelijoiden tekstien asettaminen dialogiseen suhteeseen. Vaikka primääri konteksti on filosofis-kirjallinen, Ahmala huomioi myös henkilöhaamojen ja niiden kautta 1800- ja 1900-lukujen vaihteen ihmisen *sosiaalisen identiteetin*, joka nousee esiin esim. kasvatuksen kritiikissä (vars. luku 6 ja 7). Poliittisen allegorian merkitystään ei unohdeta. Lisäksi muistetaan

teosten yhteydet kirjailijan elämään, vaikka etupäässä vain alaviitteissä (esim. tietenkin *Mataleenan* analyysissä luvussa 7). Se tuntuu hyvin sopivalta, onhan Lehtosen elämän ja teosten kytköksiä valaistu perusteellisesti Pekka Tarkan *Joel Lehtonen* -elämäkerrassa. Toisaalta on vaikea unohtaa 1800- ja 1900-lukujen vaihteen *elämäntaiteen/elämänluomisen* yhteydessä kirjailijan omaa elämää ja omaa minää kokonaan.

Ahmalan väitöskirja koostuu yhteensä kahdeksasta osiosta: johdannosta, kuudesta käsittelyluvusta ("Nietzscheläinen autenttisuus", "Traaginen tahtoihminen Permissä", "Vapauden saarna ja siveellinen järjestys *Paholaisen* viulussa", "Degeneraatio ja särkyvä minuus *Paholaisen viulussa* ja *Villissä*", "Väsynyt romantikko *Villissä*", "Minuutensa kertoja *Mataleenassa*") ja loppuluvusta. Johdannossa esitellään tutkimusongelmaa ja teoreettis-metodologisia lähtökohtia, joista hyvin tärkeitä ovat viime vuosikymmenien *autenttisuuden* tarkastelut (Taylor, Ferrara, Golomb, Guignon). Alaluvussa "Moderniteetti ja autenttisuuden ongelma" (I.1), joka on onnistunut johdatus väitöskirjan aiheeseen ja esittelee sen kompleksisuutta, tuodaan esiin myös autenttisuuden filosofian laajemmat puitteet sekä ko. ajatteluun liittyvät yleisemmät filosofiset ongelmat kuten mm. *autenttisuuden*, *eksistenssin* ja *essentian* suhteet. Tutkimus kehystetään autenttisuuden ja vieraantuneisuuden ajattelun historiaan ja tuodaan esiin moderniteetille ominaista kriisin ja vieraantuneisuuden kokemusta sekä ambivalenssia, johon sisältyi lopun ja uuden alun tunnelmien sekoittuminen. Nietzschen elämänfilosofian tärkeyden korostaminen on tässä suhteessa paikallaan, eiväthän kaikki autenttisuus-ajattelijat käy dialogia Nietzschen kanssa. Toinen luku, "Nietzscheläinen autenttisuus", on perusteellinen johdatus autenttisuuden problematiikkaan Nietzschen ajattelun puitteissa. Lehtonen-tutkimuksen yhteydessä Ahmala lähtee Esko Ervastin ja Pirjo Lyytikäisen tarkasteluista, joissa Lehtosen varhaistuotantoa on luonnehdittu nietzscheläiseksi ja dionyysiseksi dekadenssiksi; lisäksi työssä huomioidaan symbolististen, dekadenttien ja naturalististen elementtien yhteenkietoutuminen suomalaisessa kirjallisuudessa ja konkreettisesti Lehtosen varhaistuotannossa.

Edellä mainitsemani keskeisten termien lisäksi Johdannossa mainitaan myös kiistanalainen "(kansallinen) uusromantiikka" -termi. Ahmala tuo esille termin "puolustuksen" Tarkan Lehtonen-biografiassa, mutta yhtyy Lyytikäisen esittämään kritiikkiin. Tästä aiheesta olisi kiinnostavaa lukea lisää, esim. pohdintaa siitä, miten termiä voisi käyttää kriittisesti, ei välttämättä poissulkevasti suhteessa dekadenssiin ja muihin vahvasti eurooppalaisiin/ranskalaisiin ilmiöihin viittaaviin käsitteisiin. Lehtosen varhaistuotanto ja sen "kansallis- ja paikallisromanttiset elementit" antavat oivan mahdollisuuden tällaiselle pohdinnalle: sen osoittavat varsinkin Ahmalan *Permin* ja *Mataleenan* luennat väitöskirjan 3. ja 7. luvussa.

Käsittelyluvut koostuvat aiemmin mainituista monipuolisista ja sensitiivisistä analyyseistä, joissa päätelmät nojaavat selkeästi tekstuaaliseen evidenssiin. Niissä tuodaan esiin nietzscheläisyyden, dekadentin (symbolistis-dekadentin, naturalistis-dekadentin) tyylin sekä Lehtosen tekstien nyansseja ja ristiriitaisuuksia ja pohditaan niiden suhdetta minuuden ja autenttisuuden problematiikkaan. Ahmala ei unohtanut henkilöihän, ja

niiden minuuksien ja minuuksiin liittyvän autenttisuusproblematiikan sukupuolittuneisuutta, vaikka tutkimus ei ole päälähtökohtaisesti feminististä tutkimusta tai sukupuolentutkimusta. Minuuden, identiteetin ja ”ihmisyden” feminiiniset ja maskuliiniset piirteet sekä koko ”uuden ihmisen” monimuotoisen ideaalin sukupuolittuneisuus kuuluvat 1800- ja 1900-lukujen vaihteen ydinproblematiikkaan. Käsittelyluvuissa tarkastellaan monia muitakin (*fin de siècle*n ajatusmaailmassa sekä yleisemmin) ”isoja” aiheita ja motiiveja kuten perinnöllisyyttä, ”veren ääntä”, degeneraatiota, predestinaatiota, atavismia, primitivismiä, diletantismia ja passioita sekä sellaisia dikotomioita kuten maaseutu–kaupunki, luonto–kulttuuri, ruumis–sielu. Joitakin näistä dikotomioista käsitellään ja valaistaan yksittäisissä analyyseissä hyvin syvällisesti, erilaisista näkökulmista ja erilaisissa intertekstuaalisissa yhteyksissä. Hyvin oivallisia ovat Ahmalan havainnot ja tulkinnat Lehtosen ironiasta, dekadenssille ja Nietzscheille tyypillisestä retorista keinosta, joka kohdistuu usein halveksittuihin ”kahvi-hurskaksiin” poroporvareihin, klerikaaleihin ja ”järki-ihmisiin” mutta myös demonisiin voimaihmiisiin ja ”kuvitteluhulluihin”. Kuten tekijä toteaa, tässä voi nähdä yhtymäkohtia Lehtosen myöhäisempien teosten ironiaan. Retoristen trooppien (ironia, metafora) lisäksi Ahmala tarkastelee oivaltavasti myös tunteiden tai affektien, kuten häpeän, merkityksiä. Monitasoisten analyysien ja tulkintojen perusteella loppuluvun johtopäätökset, kuten ambivalenssin korostaminen ja Lehtosen varhaistuotannon uusien piirteiden ja aspektien esiin nostaminen, tuntuvat kaikki perustelluilta.

Antti Ahmalan monografia on dialoginen sanan laajassa ja hyvin positiivisessa merkityksessä. Se huomioi sekä vanhemman että uusimman tutkimuksen, jonka kanssa se jatkuvasti ja hedelmällisesti keskustelelee, välillä poleemisesti – vrt. esim. Ervastian *Permin* luennan kritiikki. Ahmala käyttää luovasti ja monipuolisesti valitsemaansa teoreettis-metodologista apparaattia, analysoi ja tulkitsee kaunokirjallisia tekstejä suhteessa filosofiseen problematiikkaan yksinkertaistamatta jälkimmäistä mutta samalla muistamalla primääriaineiston kirjalliset ominaisuudet eli sen *kirjallisuudellisuuden*. Näinkin se tekee oikeutta *fin de siècle*n tavalle joissakin yhteyksissä häivyttää, toisissa taas tuoda esiin rajat kirjallisuuden, esseistiikan ja filosofisen kirjoittamisen välillä.

Työn kysymyksenasettelu on mitä ajankohtaisin. Ahmala ei tee rinnastuksia nykyaikaan, mutta kuten hän itse toteaa, jo pelkkä tutkimusaihe on sinänsä poliittinen teko. Olen sitä mieltä, että tieteellisessä tekstissä ei tarvitse selostella pitkään omaa tutkijapositioniaan eikä muutenkaan kiinnittää eksplisiittisesti huomiota omaan itseensä kirjoittajana ja tutkijana – kaikki nämä käyvät hyvässä tutkielmassa ilmi epäsuoraan eli kuten Ahmala sanoo: ”– kiinnostavimmat tulkinnat oikeastaan syntyvät tutkijan omaksuman historiallisen perspektiivin myötä arvottavia näkökulmia pois sulkematta.” Sellaiset (arvottavat näkökulmat) löytyvät esim. luvusta ”Väsänyt romantikko Villissä”, jossa nostetaan esiin monen dekadentin kirjailijan sekä Nietzscheen antidemokraattinen sanoma ja viitataan niitä koskeviin, edelleenkin ajankohtaisiin debatteihin. Sama koskee tekijän ajatuksia antimoderniudesta, jotka työssä nousevat esiin ja joihin ikään kuin huipentuvat väitöskirjan johtopäätökset. Näitä ajatuksia on Ahmala jo päässyt kehittämään post-doc-tutkimuksessaan. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti *Avaimessa*

(4/2017) julkaisemassa artikkelissaan Ahmala pohtii antimoderniuden nykyisiä variaatioita Antti Nylénin esseistiikassa. Jäämme odottamaan mielenkiinnolla lisää Ahmalan analyysyä tästä tärkeästä aiheesta.

Kirjoittaja

Viola Čapková, Dos. FT, Turun yliopisto (viocap[at]utu.fi)

KRISTINA MALMIO

Sotien välisen ajan konttoristit fokuksessa

Eva E. Johansson: Realismens röster. Kvinnliga kontorister i mellankrigstidens finlandssvenska litteratur. Åbo: Åbo Akademi, 2017. 152 s.

Eva E. Johanssonin väitöskirja *Realismens röster. Kvinnliga kontorister i mellankrigstidens finlandssvenska litteratur* (2017) tarkastelee vuosien 1924–1940 välisenä aikana ilmestyneitä suomenruotsalaisia romaaneja ja novelleja, jotka kuvaavat konttorityötä ja konttoristeja. Tutkimusaineistoon kuuluvat May Hartmanin, Ingrid Qvarnströmin ja Anna Bondestamin romaanit *Bara en kontorsflicka* (1924), *En gedigen flicka* (1930) ja *Fröken Elna Johansson* (1940) sekä Allan Tallqvistin romaani *Stålets sång* (1936). Lisäksi Johansson analysoi novelleja ”Gideon Lundströms frimärken” (Margit Niininen, *Sökare och syndare*, 1931), ”Deklaration” ja ”Ett småstadsöde” (Ingegerd Lundén, *Barn, kvinnor och tjänstefolk*, 1937), ”Josef och Sussan” (Elmer Diktonius, *Medborgare. Andra delen*, 1940) ja ”Standard” (Ralf Parland, *Dusch*, 1934). Tekstit kertovat sotien välisen ajan Suomesta, ja niiden keskeisiä miljöitä ovat kaupunki ja konttori. Ne ovat voittopuolisesti realistisia, naispuolisten kirjailijoiden kirjoittamia, ja ne kuvaavat modernien, itsensäelättävien naisten kohtaloita ja suomalaisen yhteiskunnan modernisoitumista. Suomenruotsalaisen ”konttoriromaanigenren” edeltäjät löytyvät 1800-luvun lopun anglosaksisesta kirjallisuudesta ja ruotsalaisen kirjailijan Elin Wägnerin romaanista *Norrullsligan* (1908), joka on lajin tunnetuin pohjoismainen edustaja. Diktoniuksen ja Bondestamin tekstejä lukuun ottamatta aineistoon kuuluvia teoksia ei juuri ole tutkittu. Konttoriromaaneja ilmestyi sotienvälisenä aikana myös suomen kielellä. Konttorityö on yksi suomalaisen yhteiskunnan nykyaikaistumisen muoto ja sen yleistyessä kirjallisuudessa esiintyvät kuvaukset konttorityöstä ja konttoristeista lisääntyivät.

Johanssonin työn keskeinen motiivi on kirjallisuushistoriallinen ja feministinen: modernismin suosion seurauksena realismi on käsitteenä

ja kirjallisena tyyllilajina joutunut paitsioon. Modernismin uusi muotokieli sekä tutkijoiden sitä kohtaan osoittama suuri kiinnostus ovat johtaneet siihen, että realismia on alettu pitää vanhanaikaisena ja konservatiivisena. Modernistisen estetiikan dominoivan aseman myötä realistisen kirjallisuuden kielikäsitys on näyttäytynyt naiivina, ikään kuin epätietoisena todellisuuden kuvauksen problemaattisuudesta. Tämä realismin marginalisoi(tu)minen on Johanssonin mukaan kohdistunut erityisesti realististen, naispuolisten kirjailijoiden teoksiin, jotka kuvaavat moderneja, itsenäisiä, työssäkäyviä naisia ja heidän elämäänsä. Teosten aiheita on pidetty triviaaleina eikä niiden tärkeyttä tai uutuusarvoa ole ymmärretty.

Johanssonin väitöskirjan tavoitteena on palauttaa sotien välisen ajan realistinen kerronta tutkimuksen keskiöön sekä arvioida uudelleen naiskirjailijoiden realismia ja erityisesti naispuolisten päähenkilöiden kuvauksia todellisuudesta. Tutkitut teokset välittävät Johanssonin mukaan tietoa suomalaisen yhteiskunnan modernisoitumisprosessista sekä esteettisen modernismin asemasta kirjallisuuden kentällä. Ne antavat äänen yhteiskunnassa marginalisoiduille puhujille ja muuttavat täten vallitsevia normeja siitä, mikä on mimeettisesti uskottavaa ja sosiaalisesti hyväksyttävää.

Tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat ovat hyvin moninaiset. Johansson yhdistelee feministisiä ja narratologisia realismiteorioita muun muassa Pierre Bourdieun, Maurice Merleau-Pontyn, Michel Foucaultin, Mihail Bahtinin ja Maurice Blanchotin näkemyksiin. Bahtinin ajatukset kielen ja kulttuurin dialogisuudesta nousevat useasti esiin, samoin kuin Bourdieun käsite *habitus*, jota Johansson käyttää naispuolisten päähenkilöiden sosiaalisen identiteetin tarkastelussa. Jørgen Holmgaardin käsite *narrativ kausalitet* on Johanssonille tärkeä tekstianalyysin väline ja kausaalinen rakenne yksi realistisen kerronnan keskeisistä tunnusmerkeistä. Realistisessa kerronnassa yksittäiset tarinan osat järjestyvät syy-seuraussuhdekettuihin, jotka vievät tapahtumia eteenpäin ja kohti lopullista ratkaisua. Toril Moita mukaillen työn keskiössä on realistisen kerronnan oma estetiikka ja lisäksi Johanssonin realismikäsitteeseen ovat hänen omien sanojensa mukaan vaikuttaneet myös Fredric Jamesonin ja Pertti Karkaman näkemykset realismista dialektisena, vastakohtaisuuksia sisältävänä ja yhdistelevänä ilmiönä.

Realistisen kerronnan ominaislaatua Johansson analysoi kahdesta eri näkökulmasta. *Modus* käsittää realistisen kerronnan erityispiirteiden tarkastelun, sen miten narratiivinen kausaliiteetti ja moniäänisyys rakentuvat kertomuksissa. Keskeisiä modukseen liittyviä kysymyksiä ovat esimerkiksi, miten diskursiivinen uskottavuus rakentuu kertomuksissa, minkälainen kertomus on kausaalisesti uskottava ja kenen näkökulmasta kertoja kertoo. *Etos*-osiossa Johansson puolestaan tarkastelee kertomusten mimeettisiä аспекteja; realistisen kerronnan läheistä suhdetta todellisuuden ja yhteiskunnan kuvaukseen. Eetokseen liittyen hän kysyy esimerkiksi, miten kertomuksen diskursiivinen tila jakautuu puhujien kesken, miten konfliktit eri intressien välillä ratkaistaan ja miten kertomus käsittelee keskenään vastakkaisia näkökulmia.

Väitöskirja koostuu viidestä luvusta. Ensimmäinen luku, ”Kontorsromanen och den osynliggjorda realismen”, esittelee työn

keskeiset lähtökohdat, teorit ja materiaalin sekä suomenruotsalaisen konttoriromaanin historiallisen, yhteiskunnallisen ja kirjallisen taustan. Luku kaksi, ”Kontorsskildring i ett realistiskt modus”, tarkastelee Hartmanin, Qvarnströmin ja Bondestamin romaanien kerronnan keskeisiä piirteitä. Pelkästään Johanssonin tarkastelemien naispuolisten kirjailijoiden teosten realismi vaihtelee suuresti. Hartmanin romaanin konttorikuvaus lähentelee tyyliltään ajankohdan populaarikirjallisuutta ja konttoristifilmejä, kun taas Qvarnströmin ja Bondestamin romaanien todellisuudenkuvaus on traditionaalisesti realistista, arkista ja todenmukaista.

Johansson vertaa naiskirjailijoiden kerrontaa Allan Tallqvistin ”tehdasromaniin” *Stålets sång*, jossa naispuoliset konttoristit esiintyvät sivuhahmoina. Tallqvistin teoksen käsittely otsikon ”realistinen kerronta” alla on kuitenkin suorastaan harhaanjohtavaa, siitä huolimatta, että työssä käytetty realistisen kerronnan määritelmä on (jopa liiankin) joustava ja moninainen. Maskuliinista koneromantiikkaa ja sosialismia ihannoivan *Stålets sång* -rakkausromaanin tarkastelu tutkimuksessa herättääkin kysymyksiä. Siinä missä Bondestamin ja Qvarnströmin päähenkilöiden nimet Elna Johansson ja Martha Johansson selkeästi viestittävät teosten suhteesta todellisuudenkuvaukseen, on Tallqvistin romaanin miespuolisen päähenkilön nimi Maxie (!). Tätä sankaria, jonka tarina kulkee köyhälistöstä tehtaanjohtajaksi ja ihailemansa yläluokkaisen tytön aviomieheksi, on kovin vaikea lukea realistisena työväenluokan edustajana. Maxie on yli-ihminen, sankarityöntekijä, jonka voimat ovat suuremmat kuin kenenkään muun, ja kuva, jonka romaani antaa työläisistä, tehtaasta ja työstä, on vahvasti romantisoitu ja idealistinen. *Stålets sångin* läsnäolo Johanssonin tutkimuksessa, jonka tarkoituksena on kuvata realistisen kerronnan keskeisiä tunnusmerkkejä, tuntuu perustuvan ainoastaan siihen, että romaanista löytyy naispuolinen konttoristi sivuroolista.

Luvussa kolme, ”Berättandets etos i realistiska kontorsskildringar”, Johansson analysoi jo kertaalleen käsittelemiään romaaneja, tällä kertaa kerronnan eetoksen näkökulmasta. Hän käsittelee teosten tapaa kuvata naispuolisten konttorityöntekijöiden habitusta, elämän ehtoja ja mahdollisuuksia vaikuttaa omaan elämäänsä sekä normeja ja konflikteja, jotka muokkaavat konttoristien roolia. Luvuissa neljä ja viisi Johansson tarkastelee tutkimusmateriaaliin sisältyviä novelleja kertojan auktoriteetin näkökulmasta. Tavoitteena on näyttää, millä tavoin realistinen ja modernistinen kerronta eroavat toisistaan sekä miten nykyaikaistuminen vaikuttaa realistiseen kerrontaan.

Tutkimuksen suurinta antia ovat analyysin kohteena olevat tekstit, jotka osoittautuvat hyvinkin kiinnostaviksi, sekä Johanssonin tapa lukea niitä. Johanssonin realistisen kerronnan ympärille rakentama analyttinen kehikko on varsin toimiva. Hän ”murtaa” realistisen kerronnan ”pinnan” ja osoittaa, miten teosten marginalisoidut äänet monin tavoin kyseenalaistavat kertojan diskursiivisen auktoriteetin. Konttoristien elämäntilanteet ja eettiset valinnat sekä valkokaulusköyhälistön sosiaalisesti ja taloudellisesti vaikea tilanne sotien välisenä aikana näyttäytyvät monista eri näkökulmista, eikä kuva ole kaunis. Naiskirjailijoiden realismiin teoksiin sisältyvät ristiriidat ja soraäänit sekä niiden moniäänisyys ja yhteiskuntakriittisyys nousevat esiin.

Työssä on kuitenkin myös puutteita. Teoreettiset lähtökohdat ovat hajanaiset – Johansson lähestyy realistisen kerronnan kysymystä kovin monesta näkökulmasta, jotka ovat paikoin keskenään ristiriitaisia ja jäävät osittain hyödyntämättä tutkimuksessa. Käytettyjä teorioita, niihin liittyviä oletuksia sekä teorioiden suhdetta toisiinsa olisi kannattanut pohtia. Tutkimuksessa esiin nostetut, realismisuudessaan erityiset teokset jäävät realistisen kerronnan yleisen narratologisen tarkastelun jalkoihin eikä niiden koko potentiaalia hyödynnetä. Johansson näyttää realistisen kerronnan dynaamisen ja yhteiskuntakriittisen puolen, mutta kun hän asettaa realismin ja modernismin toistensa vastakohdiksi, hän päätyy siihen, mistä hän kritikoit muita, eli arvostamaan yhtä kerrontatapaa toista korkeammalle. Tutkimus on paikoin epätarkka; se sisältää jonkin verran esimerkiksi viittauksiin, tutkimuksessa käytettyihin teoksiin ja sivunumeroihin liittyviä virheitä. Ja toisin kuin Johansson väittää (s. 23), kaikki tutkimuksen kohteena olevat teokset saivat paljon arvioita ilmestyessään, eivät ainoastaan Bondestamin ja Diktoniuksen teokset.

Realismens röster tuottaa näistä puutteista huolimatta uutta tietoa marginaalissa pitkään olleesta sotien välisen ajan suomenruotsalaisesta realismista. Samalla tutkimus tarkentaa kirjallisuushistorioiden kuvaa ajan kirjallisuudesta ja nostaa esiin joukon pitkään unohduksissa olleita naiskirjailijoiden teoksia. Elna Johansson ja Martha Johansson ovat jälleen saaneet äänensä kuuluviin. Hyvä niin.

Kirjoittaja

*Kristina Malmio, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto
(kristina.malmio[at]helsinki.fi)*

NIKO KIRJAVALA

Vastapainoa valtavirralle

Markku Eskelinen: *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa.* Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Siltala, 2016. 599 s.

Markku Eskelisen esseissään ja kritiikeissään osoittama kotimaisen kirjallisuuden kentän erinomainen tuntemus tulee viimein suuremmissa mittakaavassa esiin suomenkielisen proosakirjallisuuden kehitystä esihistoriasta nykypäivään tarkastelevassa teoksessa *Raukoilla rajoilla*. Proosahistorian kirjoittamisen lisäksi se käy huomattavan paljon metakeskustelua kirjallisuushistorian ja kirjallisuudentutkimuksen suurista

kysymyksistä ja haasteista. Polveileva teos on rakenteeltaan siinä määrin yhtenäinen, että yksittäisten argumenttien ja niiden perustelujen ymmärtämiseksi on, jos ei välttämätöntä, niin suositeltavaa lukea kokonainen luku tai jopa proosahistoria kannesta kanteen. Näppäräksi hakuteokseksi kirjasta ei ole, kun tarkempi sisällysluettelo ja hakemisto puuttuvat. Vaikka Eskelinen käsittelee ansiokkaasti koko mittavaa rajaustaan, keskityn tässä arviossa numeron teeman mukaisesti modernismiin.

Eskelisen erittelevä tapa lähestyä suomenkielistä proosa-modernismia on yksinkertainen: hän kieltäytyy ottamasta tarkastelun perustaksi suomalaisen kirjallisuushistorian ja -tutkimuksen lähes horjumatonta konsensusta ja pohjaa näkemyksensä kansainvälisen proosamodernismin klassikoihin ja niiden tutkimukseen. Myös kotimaista tutkimusta käsitellään teoksessa kattavasti, mutta Eskelinen korostaa suomenkielisen proosamodernismin tarkastelun vaativan aina perustakseen kielialueemme ulkopuolista proosakirjallisuutta käsittelevää teoretisointia.

Eskelinen tiedostaa modernismin käsitteen pulmallisen laajuuden ja löyhyyden eikä suostu samastamaan eri taiteiden tai kirjallisuuden lajien modernismeja tai vetämään harhaanjohtavaa yhtäsuuruusmerkkiä modernin, modernisaation ja modernismin välille. Hän painottaa kirjallisuuden autonomiaa ja välttää siksi lukemasta fiktiivisistä teoksista kirjailijan maailmankuvaa tai -katsomusta tai sen muutoksia. Teoksessa myös hylätään väistämättä ylitulkintoihin johtava oletus historiallisesta synkroniasta: Eskelisen mukaan ei ole mielekästä väittää, että kirjallisuushistorian suuntaukset ja kaudet olisivat edenneet samaan tahtiin tai samansisältöisesti Suomessa ja muualla maailmassa. Hän perustelee lukuisin esimerkein, kuinka juuri tämä ajatus on johtanut siihen väärinkäsitykseen, että suomenkielisestä realismista poikkeava kirjallisuus on automaattisesti modernismia. Tämän virheellisen lähtöoletuksen takia monesta ei-modernistisesta teoksesta on etsitty ja tarkoitushakuisesti löydetty modernismiin määritelmällisesti kuuluvia piirteitä. *Raukoilla rajoilla* tekee tämän selväksi, vaikka Eskelisen proosamodernismista käyttämä karkea perusmääritelmä on tuttu: sen epistemologia eroaa edeltävien suuntausten tai kausien epistemologiasta, minkä lisäksi proosamodernismilla on ylipäänsä epistemologinen painotus. Määritelmästä nouseva analyysi on vain huomattavasti tiukempaa kuin suuressa osassa aiempaa suomenkielisen proosamodernismin tutkimusta.

Eskelisen mukaan suomenkielinen proosamodernismi myöhästyi keskimäärin huomattavasti, eivätkä sen yksittäiset varhaiset edustajat, Irmari Rantamalan *Harhama* ja Volter Kilven *Saaristosarja*, saaneet aikanaan arvostusta tai edesauttaneet 40–50-luvuilla aivan toisenlaisessa muodossa kunnolla alkanutta proosamodernismia. Tämä myöhempi, varsinainen ensimmäinen aalto syntyi ominaislaadultaan kapea-alaisena, koska kirjailijoiden näkökulmat ja mahdollisuudet olivat rajoittuneet: Suomi oli kansainvälisen modernismin keskeisinä vuosina 1918–1945 sulkeutuneempi kuin koskaan 1900-luvulla, mikä esti monien ulkomaisien virtausten pääsyn maahan. Sulkeutuneisuuden takia sotien jälkeinen proosamodernismi ei Suomessa nojannut eurooppalaisen modernismin poetiikkoihin, moderniin psykologiaan tai filosofiaan eikä ollut yhteiskunnallisesti tai poliittisesti voimakkaasti uudistavaa. Vaikka esimerkiksi Veijo

Meri ja Paavo Haavikko näkivät modernismin omakohtaisen totuudellisen vastakohtana nationalistisille ylisanoille ja ideologiselle tyyliä, Eskelinen muistuttaa, että kirjailijoiden väitteisiin omista teoksistaan on tarpeen suhtautua yhtä kriittisesti kuin tutkijoiden, toimittajien ja markkinamiesten. He ovat kaikki omien intressiensä, rajoittuneiden näkemystensä ja puutteellisten tietojensa takia osallisia suomenkielisen proosamodernismin ja sen ymmärryksen muotoutumiseen sellaiseksi kuin se on.

Kansainvälisiin esikuviinsa verrattuna tyypistettyä suomenkielistä proosamodernismia Eskelinen kutsuu bonsaimodernismiksi. Sen perusmallina oli kotimaisen runouden modernismin pelkistetty ja hillitty tyyli, ei kansainvälisen proosan merkkiteosten kielellinen kokeilunhalu, monimuotoisuus ja diskurssien yhteentörmäykset. Lopputuloksena oli jonkinlainen vesitetty kompromissi angloamerikkalaisesta modernismista, jossa korostui epäpoliittinen ja ”objektiivinen” arkipäiväisyys. Käsitteeseen modernismista komposition sijaan kielen tai oikeastaan aivan tietynlaisen kielen kysymyksenä vaikutti vahvasti arvovaltainen Tuomas Anhava, jonka niukkuuden estetiikkaa painottava modernismikäsitys juurtui suomenkieliseen proosamodernismiin Alex Matsonin tai Sinikka Kallio-Visapään monipuolisempien näkemysten sijaan. Eskelinen onnistuu terävästi perustellen osoittamaan näkemyksen, jonka moni kotimaisen kirjallisuuden tutkimuksen kentän ulkopuolelta tuleva varmasti jakaa: yllättävän harva 1945–65 julkaistu suomenkielinen proosateos, edes kanonisoitu otavalainen modernismi, tuntuu selvästi modernistiselta, jos mittatikuksi otetaan kansainväliset klassikot ja niistä ponnistava teoretisointi.

Modernisteiksi enemmän tai vähemmän maskeerattujen kirjailijoiden ja teosten uudelleentarkastelun lisäksi Eskelinen osoittaa Anhavan hairahdusten ohella muun muassa Kai Laitisen, Pertti Karkaman ja Juhani Niemen modernismitutkimusten lukuisat virheet ja epätarkkuudet, mikä saa näiden teosten käyttämisen kandidaattivaiheen opiskelijoiden tenttikirjoina tuntumaan edesvastuuttomalta. Kriittinen kielenkäyttö harhaanjohtajia kohtaan yltyy paikoin ehkä kohtuuttomaksi, mutta kieltämättä mehukkaat anekdootit ja häpeilemätön suorapuheisuus luovat lukijalle myös runsaasti samastumispisteitä.

Vaikka suomenkielisen proosamodernismin poikkeuksellisuutta suhteessa kansainväliseen proosamodernismiin on ainakin keskeisimpien kotimaisten nimien kohdalla sivuttu tutkimuksessa jo pitkään, sen ulkomaisia yhteyksiä tai niiden puutetta ei ole tarkasteltu niin seikkaperäisesti kuin Eskelinen teoksessaan tekee. Hän esittää johdonmukaisia luentoja keskeisistä kirjailijoista Marja-Liisa Vartiosta Tyyne Saastamoiseen ja Lassi Nummesta Veijo Mereen. Erityisen osuvasti Eskelinen käsittelee 1960-luvun suomenkielistä kollaasi- ja dokumenttiromaania suhteessa näiden lajien kansainvälisiin esikuviin. Monta nimekästä kirjailijaa Eskelinen sivuuttaa tarkoituksella, mutta perustelee ratkaisua pätevästi: ”– – tutussa, turvallisessa ja laajan lukijakunnan tuntemin ja tunnistamin keinoin kommunikoivassa kirjallisuudessa ei ole mitään vikaa tai pahaa, mutta proosahistorian kannalta sellainen kirjallisuus merkitsee ajan pysähtymistä eikä siitä käsin voi ymmärtää tapahtumahorisontin muutoksia kuin epä-

suorasti ja etäisesti.” (S. 548–549.) Tätä näkökulmaa seuraten Eskelinen nostaa esiin monia kiinnostavia, vähemmälle huomiolle jääneitä teoksia, kuten 1940-luvun proosamodernismin aloittanut Sinikka Kallio-Visapään *Kolme vuorokautta*, Kalevi Seiloson *Metsäroisto* ja Ari Koskisen *Reikä maailmassa* sekä myöhäismodernistisiksi luetut likka Vuotilan *Kuin lähtö* ja Maria Vaaran *Likaiset legendat*.

Toki monta potentiaalista nimeä mainitaan tai käsitellään vain ohimennen, kuten Jyrki Pellinen, Jorma Ojajarju, Juha K. Tapio, Jari Tammi, Antero Viinikainen ja Juha Hurme. Heidän ohellaan mukaan olisivat kenties sopineet myös Daniel Katz, Tommi Uschanovin hiljattain keskusteluun palauttama Juhani Mustonen sekä Päivi Perttula, jonka vuoden 1988 hieno *Suhdetta*-romaani on kiinnostavasti ajassaan kiinni ja samalla siitä irrallaan oleva kielellinen anomalia.

Modernismin käsittely ei teoksessa pääty sen nimeä kantaan lukuun, sillä suuntaus ei ole 2000-luvulle saavuttaessa kadonnut suomenkielisestä proosasta minnekään. Postmodernismeja ja muita rinnakkaisilmiöitä tarkastellessaan Eskelinen päinvastoin muistuttaa automatisaation ilmiöstä: modernismin keinovaranto on toiston myötä muuttunut pääosin konventionaaliseksi osaksi valtavirtakirjallisuutta, vaikka se onkin tapahtunut hitaasti ja useassa eri aallossa. Uusia avauksia tehdään silti edelleen, kuten osoittavat tällä vuosituohannella Finlandia-suosioon nousseet Mikko Rimminen ja Laura Lindstedt, jotka Eskelinen yhdistää modernismiin postmodernismin sijaan.

Tämäntapaisten yksittäisten havaintojen ja niistä muotoutuvan kokonaisnäkemysten pohjalta voidaan todeta modernismin uudelleenjäsentelyn olevan yksi proosahistorian tärkeimmistä avauksista, joka toivottavasti luetaan, arvioidaan ja otetaan tulevissa tutkimuksissa huolella huomioon. Kritiikille ja pohdinnoille jää tilaa, lähestyyhän Eskelinen omien sanojensa mukaan aihetta ristiriitaisista mutta toisiaan täydentävistä näkökulmista. Lisäksi mittavuudesta ja suorasukaisuudesta huolimatta teoksen läpäisee edelleen Eskelisen koko suomenkieliselle tuotannolle tyypillinen kirjoitustapa, jossa kerrotaan miten asiat eivät ole ja oletetaan lukijan tästä väistämättä käsittävän miten ne ovat. Paikoittain kirjoittaja myös problematisoi jonkin käsittelytavan tai käsitteen, vaikka hieman myöhemmin hyödyntää sitä itsekin. Tämä on tietysti lähes väistämätöntä, ellei koko kirjallisuudentutkimusta ryhdytä keksimään uudelleen.

Kirjoittaja

Niko Kirjavala, FM, väitöskirjatutkija, Itä-Suomen yliopisto
(niko.kirjavala[at]gmail.com)

HANNA KARHU

Monipuolinen tutkimus Hellaakosken *Jääpeilistä*

Veijo Pulkkinen: *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä, Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 1429. Helsinki: SKS, 2017. 314 s.*

Veijo Pulkkinen tutkimuksen nimi *Runoilija latomossa. Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä* ei kerro koko totuutta tästä monipuolisesta työstä. Sen lisäksi, että siinä analysoidaan geneettisesti eli kokoelman syntyprosessiin porautuen Hellaakosken teosta, tutkimus tarjoaa yksityiskohtaista tietoa muun muassa tulenkantajista 1920-luvulla, modernismikeskustelusta, avantgardeliikkeistä sekä esimerkiksi fraktuuran ja antiikvan käyttöä koskevasta debatista Suomessa.

Pulkkinen tutkimus ei ole siinä mielessä perinteinen geneettinen tutkimus, että käsikirjoitusten ja muun geneettisen aineiston analyysin lisäksi, kuten takakansiteksti lupaakin, ”tutkimuksessa *Jääpeili* asetetaan kirjallisuushistorialliseen kontekstiinsa tarkastelemalla sitä suhteessa kotimaiseen modernismia ja kirjataidetta koskevaan aikalaiskeskusteluun sekä kansainväliseen visuaalisen runouden traditioon”.

Geneettinen kritiikki eli teosten kirjoitusprosessien tutkimus syntyi Ranskassa 1970-luvulla. Käsikirjoitustutkimus tarjosi uutta tietoa ranskankielisistä klassikkoteoksista, joita oli tutkittu perinpohjaisesti jo lukuisilta eri kanteilta. Suomessa tilanne kirjallisuudentutkimuksen laajuuden osalta on toinen. Tutkimusta monista tärkeistä teoksista on olemassa usein vähänlaisesti, joskus ei lainkaan. Ratkaisu yhdistää ns. perinteistä geneettistä kritiikkiä laajemman kulttuurihistoriallisen kontekstin esittelyyn onkin kotimaisessa tutkimuksessa hyvä ja toimiva ratkaisu.

Hellaakosken *Jääpeili* on tietysti erinomainen tutkimuskohde runokokoelman visuaalisen ilmeen syntyprosessien ja niihin liittyvien merkitysten tutkimukselle. Hyvin kirjataiteeseen ja typografiaan perehtynyt Hellaakoski oli kritisoinut ankarasti kirjataidetta ja korostanut, että kirjataiteen omimmat välineet ovat löydettävissä nimenomaan typografiasta (s. 147–153, 171). *Jääpeili* puolestaan on Suomen ensimmäinen typografisesti kokeellinen runokokoelma, jossa eri kirjaintyypeillä ladotut osastot luovat teoksensisäisiä kontrasteja. Teoksen syntyprosessista on myös säilynyt kiinnostavaa aineistoa ja Hellaakoski oli suunnitellut *Jääpeilin* koko typografisen ulkoasun itse.

Runoilija latomossa tarjoaa paljon, monenlaisille lukijoille. Kirja koostuu johdannosta ja kolmesta luvusta, joista ensimmäinen syventyy 1920-luvun modernismikeskusteluun, toinen *Jääpeilin* runotekstin syntyhistoriaan ja kolmas *Jääpeilin* typografian syntyhistoriaan suhteessa visuaalisen runouden ja typografian historiaan.

Johdannossa ruoditaan perinpohjaisesti bibliografista koodia, joka on hyödyllinen työkalu tarkasteltaessa teosten *materiaalisuutta*, termi,

jonka liian epäanalyttisiä käyttötapoja Pulkkinen kritisoi. Bibliografisella koodilla tarkoitetaan lähes kaikkea muuta teokseen liittyvää kuin tekstiä, eli lingvististä koodia, kuten esimerkiksi typografiaa, kirjan kuvitusta ja sidosasua.

Hyvin syvälle tekstuaalitieteelliseen ajatteluun vievän johdannon jälkeen seuraava luku hemmottelee lukijaystävällisellä esityksellä. Pulkkinen on tarttunut 1920-luvun modernismikeskustelun perkaamiseen todellisella tarmolla. Hän ei ole tyytynyt lukemaan vain Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -teosta (1929) vaan mennyt teoksen alkulähteille. Paavolainen oli nimittäin julkaissut teoksensa artikkelit ensin lehdissä ja editoinut tekstejään kirjaansa varten. Tämän lisäksi Pulkkinen on lukenut suuret määrät muuta aikalaiskeskustelua. Luku valottaakin kiinnostavasti *Jääpeilin* uutta ja vanhaa yhdistelevää poetiikkaa kirjallisuushistoriallisessa kontekstissa. Pulkkinen korostaa, että vaikka *Jääpeili* onkin suomalaisen modernin runouden edelläkävijä, siinä esitetään nykyajan ilmiöitä kriittisessä valossa. Pulkkinen nostaa esille myös 1920-luvun lopussa Suomessa vallinneen käsityksen avantgarden lopusta, joka omalta osaltaan vaikutti *Jääpeilin* antimodernistisiin piirteisiin.

Runotekstin geneettistä syntyprosessia käsittelevässä luvussa Pulkkinen esittelee *Jääpeilin* erilaisia kirjoittamisen vaiheita ja millaisia kirjoitukseen liittyviä muutoksia käsikirjoitukset sisältävät. Pulkkinen tukeutuu yllättävän paljon ja kriitikittömästi Hellaakosken omiin *Runon historiassa* (1964) esittämiin näkemyksiin runojen kirjoittamisesta. Tutkimuksessa arvellaan esimerkiksi jo pidemmälle työstetyltä käsikirjoitukselta näyttävän aineiston olevan yön pimeinä tunteina, valveen ja horteen välillä kirjoitettu luonnos. Hellaakoski kun on kertonut runojensa syntyneen usein tällaisissa olosuhteissa. (S. 107–109, 114.) Geneetikko Louis Hay julisti jo vuosikymmeniä sitten, että on korkea aikaa antaa juuri käsikirjoitusten itsensä puhua. Tutkijan pitäisi siis analyttisesti tarkastella käsikirjoitusten kirjoitusta ja tehdä sen pohjalta tutkimusta, eikä tukeutua liikaa kirjailijan muisteluihin.

Vielä vähäisessä määrin tehty, suomenkielistä kirjallisuutta käsittelevä geneettinen tutkimus on ollut lyriikantutkimusta, vaikka geneettisen kritiikin piirissä on yleensä tutkittu enemmän proosaa. Tämän erityispiirteenkin vuoksi olisi toivonut, että Pulkkinen olisi keskustellut tutkimuksessaan aiemman kotimaisen geneettisen tutkimuksen kanssa (*Säkeiden synty. Geneettinen tutkimus Otto Mannisen runokäsikirjoituksista*, Karhu 2012). Tämä myös parempaa tieteellistä käytäntöä osoittava ratkaisu olisi varmasti palvellut tiedekirjan lukijaa, tarkentanut analyysia *Keväinen junamatka* -runon käsikirjoituksen osalta (s. 108–109) sekä avartanut näkemystä *Jääpeilin* runojen viimeistelyvaiheen kirjoitusprosesseista, jotka muistuttavat suuresti Otto Mannisen vastaavia prosesseja *Säkeitä*-runokokoelmien (1905 ja 1910) suhteen.

Geneettisiä tutkimuksia rasittaa usein erilaisten versioiden yksityiskohtaisesta vertailusta johtuva raskaslukuisuus. Pulkkinen on selvästi tehnyt kaikkensa välttääkseen raskaslukuisuutta, ja pääosin onnistunutkin. Selkokielisyyden ihanne on johtanut kuitenkin toisinaan oudohkoihin ratkaisuihin. Uskaltaisin arvella, että lukija, joka tarttuu kir-

jaan nimeltä *Geneettinen tutkimus Aaro Hellaakosken Jääpeilistä*, ymmärtää kyllä esimerkiksi mihin kirjallisilla sormiharjoituksilla käsikirjoitusten yhteydessä viitataan, ilman selittämistäkin.

Tutkimuksen ehdoton huippukohta on viimeinen luku ja Pulkkinen asiantuntemuksen ydinalue, jossa esitellään *Jääpeilin* visuaalisen ilmeen syntyprosessia geneettisessä valossa. Tämä lähestymistapa on erittäin kiinnostava avaus geneettisen kritiikin piirissä.

Luku sisältää ensin yksityiskohtaisen pohjustuksen typografian historiaan ja siihen, miten typografisia kokeiluja hyödynnettiin avantgardeliikkeissä. Pulkkinen tuntee tämän kentän hyvin ja ranskalaisen avantgardistien runotekstien esittely on antoisaa luettavaa. *Jääpeilin* osalta oivaltavia ovat esimerkiksi ”Sade” ja ”Kesien kesä” -runojen tapaukset, joissa typografisen syntyprosessin analyysin avulla runoista avautuu uudenlaisia merkityksiä. Kiinnostavaa on, että Hellaakoski teki lukuisia merkittäviä muutoksia runotekstiensä asemointiin vasta korjausvedosvaiheessa. Esimerkiksi ”Dolce far niente” -runosta on säilynyt korjausvedos, jossa on Hellaakosken käsin kirjoittamia merkin- töjä sekä korjausvedoksesta leikattu ja liimattu uusi ladontamalli, jossa runon merkitykset rakentuvat uudella tavalla. Kiinnostavaa on myös se, mitä Pulkkinen kirjoittaa SEIS-sanan käytöstä ”Dolce far niente”-runon versioissa ja sen yhteyksistä STOP-sanan käyttöön Filippo Thomaso Marinettin runossa ”Mobilizzazione”.

Runoilija latomossa avaa hyvin typografian kulttuurihistorian tunte- misen merkitystä *Jääpeilin* tutkimukselle ja osoittaa myös tekstuaalisesti orientoituneen tutkimuksen kiinnostavuuden kirjallisuudentutkimuk- selle. Millaisia merkityksiä liittyy ilmaisuun, joka on vasta tulemisen tilassa ja miten nämä merkitykset vaikuttavat siihen, miten julkaistu teos ym- märretään? Laaja, sekä alkuperäisistä käsikirjoituksista että erilaisista painetuista aineistoista, kuten kirjankansista, koostuva kuvitus rikastuttaa teosta entisestään.

Kirjoittaja

Hanna Karhu, FT, Helsingin yliopisto / SKS:n tutkimusosasto
([hanna.karhu\[at\]helsinki.fi](mailto:hanna.karhu[at]helsinki.fi))

MARIA LAAKSO

Järkevää tutkimusta järjenvastaisesta kirjallisuudesta

Sakari Katajamäki: Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa. Helsinki: Ntamo, 2016. 396 s.

Lauri Viidan peikkorunoelma *Kukunor. Satu ihmislapsille* (1949) on vastaanotossa nimetty useimmiten vaikeaksi, ongelmalliseksi tai peräti hämäräksi teokseksi. Verrattuna Viidan esikoisrunokokoelman *Betonimyllärin* (1947) väkevään kirvesmieslyriikkaan *Kukunor* laukkaa villisti unen ja sadun poluilla. Aikalaiskriitikoiden vastaanotto olikin hämmentynyt. Erityisesti vasemmistolaisissa lehdissä oltiin pettyneitä työläiskirjailijan uudesta suunnasta ja kaikista kritiikeistä kaksi kolmannesta piti teosta liian vaikeana tavalliselle lukijalle, kuten Yrjö Varpio summaa tutkimuksessaan *Lauri Viita. Kirjailija ja hänen maailmansa* (1973).

Kirjallisuudentutkijoita teoksen vaikeus ei kuitenkaan ole säikäyttänyt, ainakaan Sakari Katajamäkeä, joka väitöskirjassaan *Kukunor. Uni ja nonsensekirjallisuuden traditio Lauri Viidan runoelmassa* (2016) käy rohkeasti purkamaan kimuranttia teosta.

Työssään Katajamäki ei ole suinkaan ensimmäinen. Jo Viidan aikainen, kriitikko-tutkija-runoilija Unto Kupiainen, intoutui teoksesta heti sen ilmestyttyä. Kupiainen piti teosta vaikeana ja katsoi parhaaksi kysellä siitä kirjailijalta itseltään. *Ajan kirjassa* vuonna 1949 ilmestyneessä kritiikissään Kupiainen haaveili teokselle samanlaisia kirjailijan omia selityksiä, joita T. S. Eliot oli omiin runoihinsa laatinut. Kupiainen tekikin kaksipäiväisen haastattelumatkan Viidan luokse Pieksämäelle ja esitteli tuloksiaan *Näköala*-lehdessä ilmestyneessä jutussaan. Viita ja tämän puoliso Aila Meriluoto olivat kuitenkin sitä mieltä, että Kupiainen ei ymmärtänyt teoksesta mitään.

Myöhemmät Viita-tutkijat ovat niin ikään huomioineet teoksen, esimerkiksi edellä mainittu Yrjö Varpio käsittelee teosta osana Viidan muuta tuotantoa. Sittemmin vaikeaa *Kukunoria* on tutkailtu useissa artikkeleissa. Katajamäen väitöskirja on kuitenkin ensimmäinen täysmittainen ja perusteellinen tutkimus *Kukunorista* ja avaa teoksesta monia kiinnostavia kulmia ja särmiä, jotka aikaisemmilta tutkijoilta ovat jääneet käsittelemättä.

Katajamäen väitöskirjan kysymyksenasettelu liittyy *Kukunorin* nonsenseyhteyksien avaamiseen. Toisaalta Katajamäki keskittyy teoksen unirakenteisiin ja laajemmin kirjallisuuden uniin tai unenomaisuuteen liittyviin tulkintatraditioihin. Sekä uni että nonsense nousevat molemmat ilmeisinä *Kukunorin* poetiikasta. Teoksessa kielileikitellään ja horjutaan merkityksellisyyden ja merkityksettömyyden rajamailla nonsenselle tyyppillisellä tavalla. Myös unenkaltaisuus on teoksessa alituisesti läsnä, sillä peikot liikkuvat unien lukuisissa sisäkkäistodellisuuksissa: unen unessa, unen unen unessa ja niin edelleen.

Nonsensen ja unen tulokulmien yhdistäminen tekee Katajamäen teoksesta kiinnostavan myös muille kuin Viita-entusiasteille. Unen ja nonsensen välisiä suhteita ei nimittäin ennen Katajamäen teosta ole tarkasteltu kovinkaan perusteellisesti, vaikka lähes kaikessa nonsensekirjallisuuteen keskittyvässä tutkimuksessa tavalla tai toisella sivutaankin unen ja nonsensen läheistä liittoa. Nonsensen sisarlajin surrealismin kohdalla unta on tarkasteltu varsin tarkastikin, mutta nonsensessa tämä maasto on vielä ollut pitkälti kartoittamatonta. Katajamäen tutkimus tekeekin tässä suhteessa tärkeää ja jopa uraauurtavaa työtä.

Katajamäki ilmoittaa teoksensa toimivan myös suomalaiselle lukijakunnalle suunnattuna johdatuksena nonsensekirjallisuuteen. Onkin totta, ettei nonsense lajiterminä ole välttämättä kaikille suomalaisille tuttu. Toisaalta teoksen lukijakunta lienee sen teoreettisesta otteesta johtuen ensisijaisesti kirjallisuudentutkijoita ja -opiskelijoita, joille tutkimustraditio ei sentään ole aivan vieras. Ennemmin kuin johdatuksena teos toimiikin syventävinä opintoina.

Nonsensen suhteen Katajamäki pohjaa Suomessa aiemminkin käytettyihin teoreetikoihin kuten Wim Tiggesiin tai Elisabeth Sewelliin. Nonsensekirjallisuuden olemus erilaisten teoreetikoiden näkemysten valossa on hyvin ja perusteellisesti esitetty. Katajamäen teoksen paras anti liittyy kuitenkin oivaltavaan analyysiin ja teorian ja aineiston sujuvaan vuoropuheluun. Katajamäen perehtyneet luennat todistavat, ettei nonsensekirjallisuuden analyysin sovi olla mitään hölynpölyä, vaan myös ja ehkä jopa erityisesti nonsensinen teksti vaatii tarkan välineapparaatin.

Määritellessään nonsensen olemusta Katajamäki hyödyntää nonsensekirjallisuuden klassikkokirjailijoita Edward Learia, Lewis Carrollia ja Christian Morgensternia. Tämä on ollut aikaisemminkin nonsensekirjallisuuden tutkimukselle tyypillinen metodi. Nonsensen lajin yleisiä piirteitä on tavattu tislata esiin juuri tiettyjen kaanonkirjailijoiden tuotantojen kautta. Onneksi Katajamäen tutkimuksessa tilaa jää runsaasti myös nonsensen käsittelyyn juuri Viidan teoksen kautta.

Nonsensekirjallisuutta on Suomessa ilmestynyt jo jonkin verran, joskin meille laji vakiintui suomenkielisenä toden teolla vasta 1950-luvun tietämillä. Tässä suhteessa Viidan nonsensinen *Kukunor* ajoittuu varsin kiinnostavasti lajin varhaiseksi edustajaksi. Kuten Katajamäki huomauttaa, nonsensellä on kuitenkin Suomessa vanhempiakin juuria. Jo kansanrunoperimästä löydetään nonsensea muistuttavaa vieraita kieliä jäljittelevää hölynpöly-puhetta. Viidan teoksen kuuluminen kotimaisen kirjallisuuden varhaisimpiin nonsenseteoksiin voi osin selittää teoksen aikalaisvastaanoton hämmennystä. Nonsensen kielioppi tuntui vielä vieraalta.

Katajamäki käsittelee kohdteestaan lyhyesti myös suhteessa modernismiin, vaikka tällainen perioditarkastelu ei olekaan tutkimuksen keskeisiä päämääriä. Ajallisesti *Kukunorin* ilmestyminen vuonna 1949 ajoittuikin tärkeään ajankohtaan, jota on pidetty suomenkielisen modernismin keskeisenä käänteenä. Samana vuonna ovat ilmestyneet esimerkiksi Lassi Nummen esikoiskoelma *Intohimo olemassaoloon* ja Viljo Kajavan *Siivitettyt kädet*. Viitaa on usein kirjallisuushistoriallisesti tarkasteltu osana perinteisen runouden ja modernistisen runouden välimaastoa ja hänet on tavallisesti luokiteltu siirtymäkauden lyyrikoksi. Katajamäki löytääkin

Kukunorista monia tyyllisiä yhtymäkohtia 1940–1950-lukujen taitteen ja 1950-luvun kirjallisuuden modernistisina pidettyihin piirteisiin. Tällaisia modernistista tyyliä edustavia yhtymäkohtia ovat esimerkiksi monikerroksisuus, nopeat näkökulmanvaihdot, vapaa assosiaatio, kielen kaksihakmotteisuus ja lauserakenteiden avoimuus.

Katajamäen teos on kiehtova sukellus Viidan arvaamattomaan ja leikkisään teokseen. Kuten Katajamäki itse kirjoittaa: ”*Kukunorin* yleiset rakentumisperiaatteet ja säännönmukaisuudet luovat runoelmaan pelisääntöihin verrattavan säännöstön, jonka pohjalta teosta on helpompi ymmärtää ja seurata – siitähän huolimatta, että se voi johtaa lopputuloksiin, jotka loukkaavat talonpoikaisjärjen oletuksia ja normaaleita keskustelun muodostumisen lainalaisuuksia” (s. 349). Jos siis Viidan *Kukunoriin* tarttuminen tuntuu järkevyyteen tottuneesta lukijasta pelottavalta, kannattaa matkaoppaaksi valita Katajamäen tutkimus, joka osoittaa vakuuttavasti lukijalleen useita tulkinnallisia polkuja ja tienviittoja ensilukemalta järjettömään teokseen.

Kirjoittaja

Maria Laakso, FT, Tampereen yliopisto
(maria.s.laakso@uta.fi)

LENA GOTTELIER

Runojen elämäkerta

Katja Seutu: Tyhjä pöytä on tilattu. Mirkka Rekolan runouden äärellä. Helsinki: WSOY, 2016. 287 s.

Sodanjälkeistä modernismia on käsitelty laajasti niin aikalaiskeskusteluissa kuin myöhemmässä tutkimuksessa. Tästä huolimatta modernistien keskeisimpiin runoilijoihin kuuluneen Mirkka Rekolan (1931–2014) tuotannosta valmistui viime vuonna vasta toinen laaja tutkimus, Katja Seudun *Tyhjä pöytä on tilattu. Mirkka Rekolan runouden äärellä* (2016). Tätä edelsi Liisa Enwaldin väitöskirja *Kaiken liikkeessä lepo. Monihakmotteisuus Mirkka Rekolan runoudessa* (1997).

Siinä missä Enwald pysyy pitkälti kielen rajoissa, Seudun ote on runoilijakohtaisempi. Seudun tutkimuksesta muodostuu eräänlainen runojen elämäkerta: runoissa ilmaistu on elämässä koettua, ja kielellisen ilmaisun ja maailmankatsomuksen välillä on suora yhteys. Rekolan elämää reunustaneet vaikeudet, vastoinkäymiset ja murheet sekä yritykset

käsitellä niitä synnyttivät omanlaisensa poetiikan; maailman kokemisen ja katsomisen tavan.

Seudun tutkimus ottaa uuden asenteen kohti modernistiseen rounouteen liitettyä yksityistä lukutapaa. Rekolan runoutta on luonnehdittu vaikeasti lähestyttäväksi, joten kirjailijan muistiinpanoihin ja kulttuurihistorialliseen kontekstiin nojaavan tulkinnan voi katsoa kädenojennukseksi lukijalle, joka ponnistelee ja haluaa löytää tapoja ymmärtää. Eri asia on tietysti lukija, joka mieluummin kokeilee, koettelee ja haluaa olla avoin erilaisille runon tavoille vaikuttaa.

Seudun lähtökohta on tarkastella Rekolan runoutta yksittäistä teosta suurempana kokonaisuutena. Runot käyvät dialogia paitsi oman teoksensa sisällä myös Rekolan muun tuotannon kanssa sekä syventävät, täydentävät ja varioivat toistensa aiheita ja teemoja. Ajatus kokonaisuudesta tuntuu relevantilta. Kuten Seutukin (s. 10) toteaa: ”Runous oli Mirkka Rekolalle kaikki kaikessa, koko maailma, *maailmankaikkeus*.”

Seutu oli Rekolan läheinen ja pitkäaikainen ystävä, ja hän kirjoitti tutkimustaan osin samanaikaisesti kun selvitteli Rekolan kuolinpesää. Tämän johdosta hänellä on käytössään muun aineiston lisäksi kolme Rekolan 1960-luvun alussa kirjoittamaa muistikirjaa, jotka toimivat osin runoanalyysien tulkintapohjina. Tutkimuksen keskiössä ovat 1960- ja 70-lukujen teokset, joissa kehkeytyvälle ”ydinpoetiikalle” on leimallista tyhjyyden kokemus ja kysymys siitä, miten ilmaista kielellistä ilmaisua pakenevia kokemuksia.

Rekola jäi pitkään vaille laajempaa huomiota, minkä Seutu jäljittelee tutkimuksessaan 1960- ja 70-lukujen yleiseen ilmapiiriin, joka vaati runoudelta yhteiskunnallista osallistumista. Sitä ei nähty Rekolan modernistisissa ja moniulotteisissa runoissa, joissa yhteiskunnallisten kysymysten sijaan käsiteltiin metafysisiä kysymyksiä. Osin julkisenakin, kuten Turun runoseminaarissa 1962, ilmennyt arvostelu vaikutti syvästi Rekolan omakuvaan kirjailijana hänen elämänsä loppuun asti (s. 62).

Toisaalta Rekola kuului marginaaliin myös homoseksuaalisuutensa vuoksi. Suhtautuminen ei ollut sen sallivampaa kirjallisissa piireissä kuin se oli yleisesti ottaen ajan suomalaisessa yhteiskunnassa. Näin vielä pitkälti vuoden 1971 jälkeen, jolloin homoseksuaalisuutta kriminalisoiva laki purettiin. Henkilökohtaisella tasolla vaikenemisen vaatimus vaikutti Rekolaan ja muokkasi hänestä sulkeutuneemman, jopa vainoharhaisen. (S. 185–186.) Näistä lähtökohdista ja tyhjyyden kokemuksen näkökulmasta Seutu suunnistaa läpi Rekolan kirjallisen tuotannon.

Tutkimus lähtee liikkeelle Rekolan kolmannesta kokoelmasta *Syksy muuttaa linnut* (1961), joka liittyy runoilijan henkiseen käännekohtaan. Teoksessa nousee esiin reagoivan olemisen ja kokemisen tapa, jota ilmentää kokoelman nimikkoruno: ”*Mitään liikuttamatta / haluan nähdä / niin kuin tämä syksy / muuttaa linnut.*” Kuten Seutu toteaa, runon puhujan tapaa nähdä ”voi luonnehtia avoimeksi ja vapautuneeksi siitä syystä, että sitä verrataan lintujen muuttoon vuodenajan vaihtumisen vaikutuksesta, siis siihen reagoiden” (s. 39). Seutu käyttää käsitettä *subjektiposition heikkeneminen* määriteltessään tyhjyyden kokemuksen ilmenemistä Rekolan runoissa. Tyhjyydessä on kysymys egokeskeisen kokemisen heikkenemisestä, minän ja maailman välisen dualistisen suhteen muutoksesta Rekola

on myös puhunut ”kysymyksessä elämisestä”, millä hän viittaa maltillisuuteen, epävarmuuden sietämiseen sen sijaan että yrittäisi etsiä ja vangita lopullisia vastauksia.

Subjektiposition heikkeneminen konkretisoituu Seudun tulkinnoissa Rekolan järjestyksessä seuraavassa teoksessa *Ilo ja epäsymmetria* (1965). Sisä- ja ulkopuolen monitasoinen suhde on läsnä runoesimerkissä: ”Hänellä on ikoni seinässä / kun hän kulkee sisään ja ulos / sitä ei juuri huomaa / silmät vain siirtyvät kuvasta kuvaan”. Seutu kirjoittaa: ”Sisään ja ulos kulkeminen on ymmärrettävä runon kokijan sisä- ja ulkomaailman välisen rajan murtavaksi liikkeeksi. Samalla on kyse empiirisen, näkyvän, ja transendentin, näkymättömän ja järjellä selittämättömän, yhdistymisestä.” (S. 68.)

Rajojen murtuminen tulee esiin myös toisessa Seudun tutkimuksen keskeisistä käsitteistä *ei-kronologisessa aikapaikassa*, jossa kronologinen aikakäsitys kumoutuu ja aika saa tilallisen ulottuvuuden. Ei-kronologisen aikapaikan ajatuksen kehittäminen ja variointi on hyvä esimerkki yksittäisen teoksen ylittävistä piirteistä Rekolan tuotannossa. *Muistikirjan* (1969) runoissa ja aforismeissa muisti ja muistaminen alkavat saada arkikielenkäytöstä ja -ajattelusta poikkeavia merkityksiä. Oleellista on kokemus kaikkien aikojen yhtäaikaisuudesta, ajasta jota ei ole pakotettu erillisiksi ajoiksi ja paikoiksi. ”Muistikirjassa on aforismeja, jotka esittävät, miten kronologiseen aikaan ja paikkaan sidottu ihminen voi saada tuntuman ei-kronologisesta aikapaikasta ja ymmärtää ajan ihmismielen konstruktioksi. Keskeistä on, että maailmassa oleminen koetaan eri näkökulmasta kuin ennen.” (S. 86.)

Ei-kronologisen aikapaikan tutkiskelu johdattelee niin Seudun teoksessa kuin Rekolan tuotannossa kohti *kaukaisen rakkauden ideaa* ja 1970-luvun historiallista kontekstia. Kaukaisen rakkauden idea liittyy Rekolan tuotannossa elämään homoseksuaalina aikana, jolloin se oli pakko salata. Yksi Seudun tutkimuksen ansio onkin siinä, että se paljastaa tutkimuksen katvekohtia. Tällaisena voi nähdä vaikkapa sen, että queer-tutkimus on suhteellisen harvinaista runoudentutkimuksen yhteydessä. Kenties samasta syystä, josta kulttuurintutkimus on väistellyt runoutta: sen tutkimuksessa ei ole nähty olevan samanlaisia emansipatorisen vaikuttamisen mahdollisuuksia kuin esimerkiksi populaarikulttuurilla. Runoudentutkimuksesta on kuitenkin moneksi. Seudun tutkimus tuo esimerkiksi esiin sen, miten Rekolan runoutta moitittiin 1960- ja 70 -lukujen vaihteessa yhteiskunnallisen osallistumisen puutteesta, mutta samaan aikaan yhteiskunta pakotti runoilijan puhumaan eufemismein homoseksuaalisesta rakkaudesta.

Seutu tarkastelee rakkautta Rekolan 1970-luvun tuotannossa lähtökohtanaan ajatus kaukaisen rakkauden ideasta ”universaalina ilmiönä, joka kiinnittää huomion rakkauteen henkisenä, luopumisen kautta kulkevana matkantekona”. (s. 156). Rekolan rakkauskäsitys poikkeaa Seudun mukaan romanttisen rakkauden käsitteestä, jolla on tunteikkuauteen viittaava konnotaatio. Rekolan runoudessa on ennemminkin kyse ”henkisestä siirtymästä tiedostamisen ja ymmärryksen tasolta toiselle, siis uskonnolliseen kokemukseen vertautuvasta matkasta, jonka joku henkilö voi toisessa käynnistää” (s. 178). Myös tämän ajattelun yllä leijuu

ymmärrys egon ja omistamisen vaatimuksen heikkenemisestä, molemmat melko vieraita tämän päivän ajattelulle.

Katja Seudun teos on lukukokemuksena monitahoinen, oivalluksia antava, hämmentäväkin. Seutu kirjoittaa mielenkiintoisesti, kieli soljuu ja tulkinnat ovat usein nautinnollista luettavaa. Samantapaisia tuntemuksia jäi mieleen jo hänen väitöskirjatutkimuksestaan *Olla elävän sanat. Roolirunon laji* Maila Pyllkösen teoksessa Arvo.Vanhaäiti puhuu runonsa (2009). WSOY:n kustantama *Tyhjä pöytä on tilattu* lienee tarkoitettu tavoittamaan myös lukijakuntaa, joka ei tavallisesti panosta kirjallisuudentutkimukseen. Ajatus on siinä mielessä kiehtova ja tärkeä, että itse runous on lajina marginaalissa jo kirjallisuudentutkimuksessa. Elämme myös aikaa, joka korostaa ego-keskeisyyttä, kiirettä ja keskittymiskyvyn puutetta. Rekolan runojen äärelle asettuminen on, kuten Seutu moneen otteeseen näyttää todeksi, oiva tapa hidastaa hetkeksi.

Kirjoittaja

Lena Gottelier, FM, väitöskirjatutkija, Turun yliopisto
(lena.gottelier[at]utu.fi)

ANNA HOLLSTEN

Lennokasta tutkimusta suomalaisista linturunoista

Karoliina Lummaa: Kui trititii! Finnish Avian Poetics. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia. Humaniora 371. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2017. 264 s.

Teoksessaan *Kui trititii! Finnish Avian Poetics* Karoliina Lummaa tutkii suomalaista linturunoutta ekokritiikin ja posthumanismin kehyksessä. Tutkimus on jatkoa Lummaan vuonna 2010 ilmestyneelle väitöskirjalle *Poliittinen siivekäs*, jonka aiheena oli lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa. Väitöskirjansa lopussa Lummaa esitti koko joukon kysymyksiä jatkotutkimusta varten ja on uudessa teoksessaan tarttunut näihin. Käsiteltävät runot ovat osin samoja kuin väitöskirjassa, mutta aiheiston aikahaarukka on laajempi niin, että mukaan on mahtunut myös muun muassa nykyrunoutta. Kun väitöskirjan keskiössä oli linturunojen poliittisuus, uusi teos rajoittuu tiukemmin runouden ”lintumaisuuksiin”.

Tutkimuksen pääkäsitettä, *avian poetics*, on vaikea suomentaa. Lummaa on eri yhteyksissä puhunut runouden ”lintumaisuuksista”, jo-

ten käsitteen voisi kenties kääntää ”lintumaisuuksien poetiikaksi”. Toinen vaikeasti suomennettava käsite on *avian cultures*, jolla Lummaa viittaa ihmisten ja lintujen väliseen suhteeseen oli kyse sitten linturunoudesta, lintujen rengastamisesta, metsästyksestä tai lintujen bongauksesta. Olennaista on, ettei luontoa ja kulttuuria ajatella toisistaan erillisinä kategorioina vaan toisiinsa sekoittuneina. Käsillä olevassa tutkimuksessa tämä tulee esille esimerkiksi siinä, ettei Lummaa pysyttele perinteisen kirjallisuudentutkijan tontilla vaan on yhtä kiinnostunut lintujen hengityselimistä, käyttäytymisestä ja tyypillisistä pesimispaikoista kuin kuvakielestä, runomitoista ja puhuja-asemista. Lähestymistapa näkyy myös kirjan visuaalisessa asussa: kirjassa on lukijan iloksi ja opastukseksi Oskari Härmän ja Ari Kuuselan valokuvia eri lintulajien edustajista.

Mitä sitten *avian poetics* eli lintumaisuuksien poetiikka oikein on? Kyse on tiiviisti ilmaistuna metodista, tavasta lukea ja kirjoittaa runoutta niin, että huomio kiinnitetään lintujen ja ihmisten väliseen vuorovaikutukseen. Suomalaisessa runoudessa linnut ovat perinteisesti välittäneet inhimillisiä tunteita ja toimineet metalyyrisinä symboleina. Lintumaisuuksien poetiikka tarkastelee sen sijaan, miten lintujen biologiset ominaisuudet ja niiden elinympäristö ovat vaikuttaneet runouteen. Lummaa on kiinnostunut erityisesti ei-inhimillisestä toimijuudesta ja argumentoi sen puolesta, että linturunous sisältää runsaasti ei-inhimillisiä aineksia, jotka näkyvät niin runojen temaattisella kuin materiaalisella tasolla. Metodina lintupoetiikka on eklektinen: tutkija yhdistelee erilaisia lintuja koskevia diskursseja, näkökulmia ja tiedonhankintatapoja. Lähestymistapa on suomalaisessa runoudentutkimuksessa varsin omaperäinen, mutta englanninkielistä linturunoutta on tutkittu vastaavanlaisin menetelmin. Lummaa viittaa varsinkin Travis Masonin tutkimukseen *Ornithologies of Desire: Ecocritical Essays, Avian Poetics, and Don McCay* (2013) ja Aaron M. Moen teokseen *Zoopoetics: Animals and the Making of Poetry* (2014).

Kui trititii! jakautuu kolmeen osaan. Ensimmäinen osa käsittelee linturunoja lintujen ruumiillisuuden ja toiseuden näkökulmasta. Toinen osa keskittyy runoihin, joissa kuvataan ja esitetään linnunlaulua ja lintujen muuta ääntelyä. Kolmannen osan otsikkona on ”Ympäristöt”, joka viittaa sekä tekstuaaliseen ympäristöön että lintujen elinympäristöön. Vaikka kirjan jäsentely on lähinnä temaattinen, lukijalle hahmottuu tutkimuksesta myös suomalaisen linturunouden historiallinen jatkumo. Johdannossaan Lummaa taustoittaa omaa aineistoaan käymällä läpi suomalaisen linturunouden perinnettä. Kirjan viimeisessä osassa hän taas vertailee 1970-luvun ympäristörunoutta 2000-luvun ympäristörunouteen. Siinä missä 1970-luvun runoilijat kuvasivat usein luonnon saastumista ja alleviivasivat ihmisen moraalista vastuuta luonnosta, niin 2000-luvun ympäristörunot kohdistuvat enemmän ihmisen osaan ympäristömuutosten keskellä. Ympäristörunouden alkutaipaleen poliittisista kannanotoista on siirrytty eräänlaiseen epävarmuuden tilaan, jossa ihmisen kyky kontrolloida ja ymmärtää ei-inhimillistä ympäristöä on kyseenalaistettu.

Lummaan aineisto koostuu Eero Lyyvuon, Maila Pyökkösen, Timo Haajasen, Sauli Sarkasen, Jouni Tossavaisen ja Antti Salmisen linturunoista. Varsinkin Lyyvuon *Pieniä laulajia* -kokoelma (1946) on riemastuttava löy-

tö. Ilmestymisaikanaan kokoelma oli tunnettu lähinnä luontoharrastajien keskuudessa, ja sittemmin teos on jäänyt miltei kokonaan unohduksiin. Kokoelma sisältää ajalleen tyyppillisesti mitallista luontolyriikkaa. Se, mikä tekee runoista erityisiä – ja lintupoetiikan kannalta erityisen hedelmällisiä tutkimuskohteita – on linnunlaulun esittäminen inhimillisen kielen keinoin. Lyyvuo on kirjannut lintujen lajityypillisen ääntelyn hyödyntämällä ornitologisessa kirjallisuudessa käytettyä transkriptiotapaa. Esimerkiksi runossa ”Teeri tappelunhaluisena” teeri ääntelee seuraavasti: – – ”Gurrug-gurruu, tshiovi, / näin tosi mestari hiovi! Tshiovi-tshiovi!” (Lyyvuo 1946, 54.) Osassa runoista pyritään myös tallentamaan intensiteettivaihteluja ja eroja sävelkorkeudessa.

Lyyvuon linturunot eivät ole pelkästään hauskoja, vaan niiden kautta Lummaa pääsee pohtimaan perustavia kysymyksiä inhimillisen kielen ja linnunlaulun suhteesta. Usein kieltä on pidetty ihmistä ja eläintä erottavana tekijänä, mutta posthumanistisen ajattelun hengessä Lummaa tuumaa toisin ja korostaa linnunlaulun vaikutusta runouteen ja musiikkiin. Myös kysymys siitä, onko linnunlaulun transkriptio linnunlaulun jäljittelyä vai jotakin muuta, on kiinnostava. Lummaa hylkää ajatuksen jäljittelystä ja esittää, että Lyyvuon runoihin sisältyy onomatopoeettisten ilmaisten muodossa ei-inhimillinen, vieras ääni, jonka myötä runon sanoma jää meille osin tavoittamattomiin. Runoissa yhdistyy ikään kuin kaksi eri rekisteriä, inhimillinen ja ei-inhimillinen, toki niin, että linnunlaulu suodattuu runoon runoilijan taiteellisen työn kautta.

Kysymys ei-inhimillisestä ja materiaalisesta toimijuudesta on Lummaan tutkimuksen tärkein teoreettinen juonne. Lummaa tarkastelee lintupoetiikan toimijuutta nojatamalla muun muassa Bruno Latourin, Nick Law’n ja Michel Callonin toimijaverkkoteoriaan sekä Timothy Mortonin objektorientoituneeseen filosofiaan. Teoreettinen keskustelu, jota Lummaa käy runoanalyysiensa lomassa, rikastaa parhaimmillaan analyseja ja tulkintoja. Paikoin abstraktiotaso on kuitenkin niin korkea, ettei teoreettisesta pohdinnasta tahdo saada otetta. Osin kyse on puhtaasti kirjoitustekniikasta. Sen sijaan, että Lummaa selittäisi vaikeita teoreettisia asioita omin sanoin, hän suosii usein suoria sitaatteja. Ja kun sitaatit on vielä painettu muuta tekstiä huomattavasti pienemmällä kirjasinkoolla, lukija putoaa valitettavan helposti käsitelletteikköön (näin kävi ainakin minulle).

Kritiikistäni huolimatta pidän tutkimuksen posthumanistista näkökulmaa antoisana, sillä teos onnistuu avaamaan lukijan silmät (ja korvat) runojen lintumaisuuksille. Emme koskaan saa tietää, miltä linnuista tuntuu tai miten ne hahmottavat elinympäristönsä, mutta Lummaan erinomaisen esimerkkirunojen ja niiden vivahteikkaan analyysin avulla pääsemme ehkä piirun verran lähemmäs lintujen kokemusmaailmaa. Tämä jos mikä on huomattava tutkimustulos!

Kirja on suunnattu kansainväliselle yleisölle, joka ei tunne ennestään suomalaista runoutta ja historiaa. Teoksen on kääntänyt englanniksi Jaakko Mäntyjärvi, ja runoesimerkkien käännökset ovat Emily ja Fleur Jeremiahin käsialaa. Toivottavasti suomalainen kustantaja mainostaa teosta sen verran laajasti, ettei kirja jää pelkästään suomalaisen

lukijakunnan tietoisuuteen. Olisi todella sääli, jos kansainvälinen yleisö ei löytäisi kirjaa ja pääsisi tutustumaan suomalaiseen linturunouteen ja Lummaan ajatuksiin lintujen toimijuudesta.

Kirjoittaja

Anna Hollsten, dosentti, yliopistonlehtori, Helsingin yliopisto
(anna.hollsten[at]helsinki.fi)

TERO ELJASVANHANEN

Tuntuva tutkielma tunnetutkimuksen uusista tuulista

Anna Helle & Anna Hollsten (toim.): Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa. Helsinki: SKS, 2016. 267 s.

Tässä on kirja, johon tunnetutkimuksen parissa uraansa viettänyt kirjallisuustieteilijä saattaa tarttua vapisevin käsin. Anna Helteen ja Anna Hollstenin toimittama *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* on nimittäin ensimmäinen suomenkielinen teos, joka esittelee kattavasti viime vuosina laajaa kiinnostusta herättänyttä tutkimusta tunteiden ja affektien roolista kirjallisuudessa. Nykyään usein puhutaankin erityisesti kulttuurin- ja sukupuolentutkimuksen piirissä kehittyneestä affektiteoriasta tai Patricia Ticineto Clough'n vuonna 2007 nimeämästä ”affektiivisestä käännteestä”. Näitä käännteitä on humanistisen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen parissa riittänyt — kielellistä, kerronnallista, eettistä ja mitä vielä — mutta affektiivinen eli tunteiden rooliin kulttuurissa keskittyvä tutkimus on noussut enenevässä määrin valtavirtaan yhdeksänkymmentäluvun puolivälistä lähtien, eikä kiinnostuksen loppua vielä horisontissa näy.

Ei liene yllätys, että tunteilla on aivan keskeinen rooli myös kirjallisuuden lukemisessa ja tulkinassa. Affektiharha — uskriitikkojen metodologinen päätös sulkea hankalan subjektiiviset tunteet tulkintatyön ulkopuolelle — alkaa eittämättä vaipua hiljalleen menneisyyteen. Kirjallisuudentutkijat ovat entistä tietoisempia lukemisen ja tulkitsemisen sidonnaisuuksista esimerkiksi aikaan, paikkaan, sukupuoleen ja kulttuuriin, eivätkä tunteetkaan tunnu kaikessa subjektiivisuudessaan enää niin hankalalta tutkimuskohteelta. Metodologioita ja lähestymistapoja tunteiden tutkimukseen löytyy tänä päivänä jo runsaasti, ja tunnetutkimuksellinen

ote kirjallisuuteen alkaa olla yhä arkipäiväisempi lähestymistapa kirjallisuudentutkimuksen konferensseissa ja seminaareissa ympäri maailmaa.

Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa ottaa siis kontolleen painavan vastuun tehdä ensi kertaa tunnetuksi suomenkieliselle yleisölle vaikutusvaltaista ja nopeasti kehittyvää affektiivista kirjallisuudentutkimusta. Valinnat näkökulmissa, käsitteiden määrittelyissä ja termien suomennoksissa tulevat pitkälti määrittelemään, miten kirjallisuutta tunteilmiöiden näkökulmasta jatkossa suomenkielisessä yliopistomaailmassa tutkitaan ja opetetaan. Laajaa yleiskuvaa kirjallisuudentutkimuksen affektiivisista suuntauksista rakentava teos on nimittäin avoimesti suunnattu paitsi tutkijoille, myös opetuskäyttöön yliopistoissa. Kokoelmalla voi hyvinkin olla merkittävä vaikutus tulevaan tutkimukseen.

Siitä siis tunnetutkijan tremens tämän kirjan ääressä. Nyt valetaan perustaa, ja jos siinä tulee lipsahduksia, koko tuleva rakennelma on huteralla pohjalla. Tämä alati varmistuneella otteella sivuja käännellyt arvostelija voi kuitenkin ilokseen todeta: Helteen ja Hollstenin teos on erinomainen opus lajissaan. Vaikka kokoelmateoksien helmasynti epätaisuus vaivaa paikoin tätäkin teosta, on artikkelien yleistaso ilahduttavan korkea, ja huiput ovat vastaavasti vieläkin korkeammalla. Perusta suomenkieliseen tunteiden ja kirjallisuuden tutkimukseen on onneksi valettu varmalla kädellä. Esimerkiksi tunnetutkimuksessa keskeinen, tutkijasta toiseen vaihteleva erottelu tunteen, affektin ja tuntemuksen kesken käydään selkeästi ja kattavasti lävitse sortumatta puolueellisuuteen.

Teos jakautuu laajaan johdantolukuun sekä neljään osastoon, joista ensimmäinen keskittyy laajempiin teoreettisiin ja metodologisiin kysymyksiin ja loput esittelevät erilaisia tunnetutkimuksellisia lähestymistapoja yksittäisiin tai muutamiiin kaunokirjallisiin teoksiin sovellettuna. Erityistä kiitosta ansaitsee Helteen ja Hollstenin yhdessä laatima affektiivisen tutkimuksen kenttää tarkkanäköisesti erittelevä johdantoluku. Hyvät yleiskatsaukset kirjallisuuden tunnetutkimukseen ovat olleet kiven alla maailman valtakielilläkin — hyvänä (tai pikemminkin pahnanhimmajaisena) esimerkkinä Gregory Seigworthin ja Melissa Gregginkin sekavasti poukkoileva esipuhe toimittamaansa *The Affect Theory Reader* -kokoelmaan (2010), jota maailmalla näkee käytettävän aihetta käsittelevillä yliopistokursseilla. Helteen ja Hollstenin johdantoluku tarjoaa ylivoimaisen vaihtoehdon nopean yleiskuvan muodostamiseen, ja sopii toivoa, että suomalaiset yliopisto-opiskelijat löytävät sen oheislukemistoistaan tulevaisuudessa.

Yhtä vaikuttava on teoksen avaava teoreettinen ja metodologinen osuus, joka koostuu Pirjo Lyytikäisen kognitiivisia lähestymistapoja esittelevästä artikkelista sekä Saija Isomaan tunteiden roolia lajiteoriasa käsittelevästä artikkelista. Kumpikin näistä artikkeleista on valaiseva, innostava ja selkeästi esitetty johdatus aiheeseensa. Lyytikäinen on viime vuosina johtanut Kirjallisuus ja tunteet -tutkimushanketta, ja hänen osuutensa onkin varmaotteinen ja perusteellisen perehtynyt katsaus kirjallisuuden kognitiiviseen tunnetutkimukseen. Kuten kokoelman johdantoluku, Lyytikäisen artikkeli sopii erinomaisesti opetuskäyttöön, mutta tarjoaa paljon aiheeseen perehtyneelle tutkijallekin. Artikkelit eivät nimittäin tyydy vain kuvaamaan, mitä alalla on tehty, ja soveltamaan esittelemiään

metodologioita kotimaiseen esimerkkiaineistoon, vaan myös rakentavalla tavalla osoittaa, missä kohdissa on vielä kehitettävää.

Lyytikäinen aivan oikein huomauttaa, että kirjallisuuden tunnetutkimus on tähän mennessä liiankin paljon keskittynyt kerronnalliseen empatiaan ja henkilöhahmojen tunteiden kuvauksiin. Kirjallisuus synnyttää tunnereaktioita myös keinoilla, jotka eivät välttämättä kuvaa tunteita suoraan. Kuten artikkeli vakuuttavasti osoittaa, runouden ja muihin kuin henkilöhahmoihin tai juoniin liittyvien tunneilmiöiden tutkimus vaatii laaja-alaisempaa poetiikkaa, jonka kehittämisessä riittää työsarkaa tuleville vuosille.

Isomaan artikkeli sen sijaan kiinnittää huomion kirjallisuuden lajien ja tunteiden suhteeseen. Tuntuu itsestäänselvältä, että erilaisilla tunneilmiöillä on vaikutusta kirjallisuuden lajijaotteluihin — vain muutamia mainitakseni esimerkiksi kauhukirjallisuus, romantiikka ja jännityskirjallisuus tähtäävät kukin omanlaiseensa tunnevaikutukseen lukijoissaan. Hämmäntävästi aiheesta ei kuitenkaan ole juuri tehty laajempaa tutkimusta, ja Isomaan luku onkin kiehtova ja tervetullut avaus aiheeseen, johon toivon mukaan löytyy tarttujia myös tulevaisuudessa.

Nämä kolme lukua ovat teoksen vahvinta antia, ja niihin tutustuminen kannattaa kaikille kirjallisuuden tunneilmiöistä vähääkään kiinnostuneille. Pitää kuitenkin korostaa, että kokoelman loputkin artikkelit ovat innostavaa ja ansiokasta luettavaa. Ne ovat toki suppeammin rajattuja, useimmiten yksittäisten teosten analyyseja, mutta yhtä kaikki osaltaan havainnollistavat tunnetutkimuksen keskeisiä metodologioita hyödyllisin tavoin. Kaisa Kurikka tarttuu Algot Untolan Irmari Rantamalan nimellä kirjoittamaan pahamaineisen vaikeaselkoiseen *Harhama*-tiiliskiveen (1909) selkeästi erotellen ylimäärän ja liiallisuuden tunnevaikutuksia Deleuze-vaikutteisen affektiteorian avulla. Omassa artikkelissaan Anna Helle taas analysoi Harry Salmenniemen *Texas, saksat* -kokoelmaa (2010) hyödyntäen Marco Abelin *Violent Affect* -teoksessa (2007) esittämää teoriaa väkivaltaisista affekteista. Välttämättä Abelin teorian pahimmat ylilyönnit Helle tarkastelee, miten Salmenniemen teos häiritsee ”väkivaltaisesti” lukijaansa toisaalta käyttämällä kokeilevaa ja hankalasti tulkittavaa ilmaisua, toisaalta tukeutuen väkivaltaisiin aiheisiin ja kuvastoon.

Siru Kainulaisen osuus keskittyy piristävästi teosanalyyseihin sijaan kirjallisuuden vastaanoton analyysiin ja esittelee miten kirjallisuuskriitikot ovat viime vuosina reagoineet nykyrunouteen. Artikkelit erittelee Salmenniemen, Vilja-Tuulia Huotarisen ja Saila Susiluodon runojen vastaanottoa valaisevalla ja tuoreella tavalla. Mirkka Rekolan tuotantoa ennenkin käsitellyt tutkija-runoilija Katja Seutu tarkastelee Rekolan vähemmälle huomiolle jääneiden aforismien affektiivisiä vaikutuksia, kun taas Anna Hollsten tarttuu Viljo Kajavan kokoelman *Tampereen runot* (1966) sisällisotaa käsitteleviin osuuksiin. Kotimaisen runouden tutkijoille kokoelmasta siis löytyy paljon varteenotettavaa purtavaa.

Viimeisissä luvuissaan kokoelma palaa proosan pariin. Satu Koho tarkastelee artikkelissaan Pauliina Rauhalan parin vuoden takaista vanhoillislestadiolaista äitiyttä käsittelevää menestysromania *Taivaslaulu* (2013) keskittyen erilaisiin häpeän ja syyllisyyden tunnetiloihin, joita ro-

maani dramatisoi. Kokoelman päättää Tuija Saresman kutkuttava analyysi Timo Hännikäisen esseekokoelmasta *Ilman* (2009). Hännikäisen kautta Saresma analysoi laajemminkin, miten nykypäivän suomalainen miesaktivismi hyödyntää kaunan ja vihan tunteita rakentaakseen ja ylläpitääkseen tunneyhteisöään. Avoimen feministisestä näkökulmastaan huolimatta — tai ehkä juuri sen takia — Saresman luku onnistuu avaamaan Hännikäisen esseistiikkaa selkeällä ja tasapuolisella tavalla.

Kaiken kaikkiaan *Tunteita ja tuntemuksia suomalaisessa kirjallisuudessa* on huolella harkittu kokonaisuus ja tärkeä kontribuutio suomalaisen kirjallisuudentutkimuksen kentälle. Näyttää siltä, että Suomeenkin alkaa olla kerääntynyt kriittinen massa kirjallisuuden tunneilmiöistä kiinnostuneita tutkijoita, mikä mahdollistaa hedelmällisen ja nopean kehityksen tutkimusalalla. Toivoa sopii, että Helteen ja Hollstenin kokoelman pioneerityö raivaa tietä myös tuleville aihepiiristä ammentaville teoksille.

Kirjoittaja

Tero Eljas Vanhanen, FT, tutkija, Helsingin yliopisto
(tero.vanhanen[at]helsinki.fi)

SARI KIVISTÖ

Ylirajainen kirjallisuudessa

Heidi Grönstrand, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Kukku Melkas, Hanna-Leena Nissilä ja Mikko Pollari: *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden ylirajaisuudesta*. Helsinki: SKS, 2016. 178 s.

Joskus itsestäänselvyydetkin tarvitsevat muistuttamista. Kirjallisuuden monikansallisuus, monikulttuurisuus ja ylirajaisuus eivät ole varsinaisia uutisia kenellekään kirjallisuushistoriaa syvemmin tuntevalle. Taiteilijat ovat kosmopoliittista väkeä, jotka ovat samastuneet ennemmin kansainväliseen taideyhteisöön kuin pieniin kotoisiin kirjailijapiireihin. Kirjailijat ovat aina kiertäneet maailmaa *grand toureilla*, kirjallisuudenlajit ovat vahvasti intertekstuaalisia, käännöskirjallisuus on kulkenut yli valtiorajojen, saman maan sisällä on toiminut simultaanisesti monenlaisia kirjoittavia vähemmistöjä ja kirjallisia kulttuureja (ja monet toisinajattelijat ovat joutuneet julkaisemaan ajatuksiaan käsikirjoituksina), kotimaamme sivistyneistö on ollut Ruotsiin kallellaan ja esimerkiksi työväki muuten kansainvälisesti toimeliasta. Uudet mediat taas ovat translokaalisen viestinnän aluetta ja mahdollistavat alueellisesta kehiksestä irtautuneiden uudenlaisten

ryhmittymien ja suhdeverkostojen muodostumisen. Silti kansalliset stereotyyptit ja tutkimusmetoditkin ovat piintyneet syvälle kulttuuriseen keskusteluun.

Suomen jo ohivierineen juhluvuoden yhtenä kommentaari-teoksena voi pitää Heidi Grönstrandin ja tutkijajoukon teosta niistä tavoista, joilla kirjallisuus haastaa perinteisiä kansallisen rajoja. Teoksessa on aitoa muistutuksen henkeä tällaisen ajattelun kapeudesta. *Kansallisen katveesta* teroittaa mieliin sen, että kotimaista kirjallisuutta on aina laadittu eri kielillä, Suomen rajoja ylittäen sekä rajojen käsitteitä haastaen. Teos ei ota lähtökohdakseen kosmopoliittisuutta, jossa monet kansainväliset sosiologit ovat paikantaneet ilmeisiä länsimaisen yhtenäistävän perspektiivin ja vanhan imperialismiin vaaroja. Teos ei myöskään fokusoi paikallisiin kulttuureihin, vaan sen sijaan etsii rajojen ylitysten erilaisia paikallisia ilmenemisiä. Transnationalismista, kulttuuriyhteyksien verkostoista, raja-alueiden kirjallisuuksista sekä epäyhtenäisistä, hybridisistä ja sekoittuneista identiteeteistä on puhuttu eri alojen tutkimuksessa paljon. Toiseuden ja rekognition kysymyksiin keskittyneet tutkimusvirtaukset taas ovat korostaneet eettisen lähestymistavan merkitystä ja sitä, että erilaisia näkökulmia maailmaan ei pidä vain suvaita vaan yrittää aktiivisesti havaita ja ymmärtää, mutta ei sulauttaa yhteen ja samaan. Teos asettuu näin osaksi laajempia, kulttuurienvälistä kommunikaatiota tutkivia kansainvälisiä suuntauksia, vaikka keskittyykin suomalaisen kirjallisuuden kenttään (mikäli tällainen raja on sallittu).

Teoksen kollektiivisesti kirjoitetussa johdannossa käydään läpi ajantasaisia käsitteitä, näkökulmia ja metodeja, joiden avulla voidaan haastaa ajatusta kansalliskirjallisuudesta, osoittaa kotimaisen kirjallisuuden monimuotoisuutta ajallisesti, paikallisesti ja kielellisesti sekä tutkia kotimaista kirjallisuutta kansallisen rajoja uudelleen paikantavista ja ylittävistä lähtökohdista. Johdanto luo hyvän kuvan siitä, miten kansallinen on kirjallisuudessa ymmärretty esimerkiksi kirjallisuushistorioita kirjoitettaessa – kansallisen kirjallisuuden tarinat ovatkin varsin poleeminen laji – ja miten kansallisen rajat ohjaavat jatkuvasti tutkijoiden ajattelua. Johdanto esittää sen, miksi tiedostamaton kansallinen ajattelu on ongelmallista ja harhaanjohtavaa katsottaessa kirjallisuutta itseään ja sen monisuuntaisia kulttuuriyhteyksiä. Samalla johdanto tarjoaa lyhyen katsauksen nykytutkimuksen kansallisia rajoja haastaviin käsitteisiin (kuten transnationaalisuus, yhteenkietoutuma tai kosmopoliittinen katse) ja niihin metodeihin, joilla piintynyttä kansallisajattelua voidaan paremmin tiedostaa ja välttää kirjallisuuden- ja kulttuurintutkimuksessa. Esimerkiksi imagologiana tunnettua kulttuuristen stereotyyppien tutkimusta kirjoittajat eivät tarkastele, mutta johdanto on kaiken kaikkiaan ajantasainen katsaus ylijärjestyksen käsitteistöön ja lukemisenarvoinen kaikille kirjallisuudenhistorian muodostumisesta kiinnostuneille.

Kansallisen katveesta on luonteeltaan keskustelun avaus ja muistutus. Se on sivumääräisesti melko suppea ja koostuu johdannon jälkeen valikoivista näkökulmista, joiden avulla ei pyritäkään luomaan kattavaa kuvaa siitä, mitä ylijärjestyksen kirjallisuus kokonaisuutena voisi olla, vaan tarjoamaan joitakin näkökulmia kirjoittajien omista tutkimusaiheista. Heidi Grönstrand ottaa lähtökohdakseen kielen: monet kotimaisina pidetyt

kirjailijat ovat kirjoittaneet eri kielillä (kuitenkin vailla uskonnollista kielillä puhumisen taidon konnotaatiota). Keskeisenä esimerkkinä on Kjell Westön tuotanto; varhaisempia monikielisiä kirjailijoita edustavat esimerkiksi Kersti Bergroth ja Henrik Tikkanen. Ralf Kaurasen eheän artikkelin kohteena on sarjakuvan arvostuksen muutos: aiemmin marginaalisena pidetty sarjakuva on noussut kulttuuripolitiikan eturiviin ja kansalliseksi vientituotteeksi, jota markkinoidaan valtiollisia instituutioita myöten uuden suomalaisen kulttuurin lippulaivana maailmalla. Kukku Melkas ja Olli Löytty muistuttavat monikulttuurisuudesta Suomen rajojen sisällä ja tarttuvat erittäin ajankohtaiseen kysymykseen siitä, kenellä on oikeus kirjoittaa etnisistä vähemmistöistä ja milloin tuo äänenkäyttö voi saada eettisesti ongelmallisen luonteen. Mikko Pollari keskittyy artikkelissaan Suomesta pois päin suuntautuvaan liikkeeseen ja käännöskirjallisuuteen kartoittaessaan amerikansuomalaisen työväenliikkeen vaikuttajan Vihtori Kososen kustannustoimintaa ja elämänvaiheita. Hanna-Leena Nissilä perkaa viimeisessä artikkelissa autoetnografisen metodin avulla oman maahanmuuttajataustaisten kirjailijoiden tuotantoa käsittelevän väitöskirjaprosessinsa kulkua.

Teoksen olennainen ansio on sen napakka ja informatiivinen johdanto sekä ajankohtainen muistutus ilmiön monimuotoisuudesta. Avauspuheenvuorona ja keskustelun herättelijänä kirja toimii mainiosti. Muodoltaan se muistuttaa oikeastaan journalin teemanumeroa: siinä lähestytään yhteistä aihetta erilaisista spesifeistä näkökulmista, joita voisi lisätä loputtomiin. Laajemman tutkimuksen summaukseksi tai kokonaiskatsaukseksi teos käy huonommin juuri yksittäisten näkökulmiensa erillisyyden vuoksi. Artikkelien valikoitumista perustellaan pyrkimyksellä esitellä erilaisia kansallisajattelua rikkovia tutkimusmetodeja. Kirja olisi kuitenkin ehjempi, jos mukaan olisi valittu erityisen tärkeitä tai tehokkaita tapoja rikkoa piilevää kansallisajattelua; nyt valikoima määrätty satunnaisemmin kirjoittajien kompetenssin mukaan.

Kattavuutta ilmiön analyysiin tulisi esimerkiksi siitä, että Vihtori Kososen kustannustoiminnan sinänsä oikein eloisan esittelyn sijasta käsiteltäisiin amerikansuomalaisten kirjallista toimintaa ylipäätään eikä vain yhden esimerkin kautta. Ymmärrän, että tätä kokoavaa katsetta vältetään ja henkilölähtöisyys on osin tietoisesti valittu metodologinen väylä. Yksittäisten esimerkkien kautta pyritään valottamaan todellista rajoja ylittävää kirjallista toimintaa, ja esimerkiksi amerikansuomalaisen kirjallisen kentän tutkiminen käyttäisi lähtöoletuksenaan kansallisia rajoja, joita teoksessa halutaan nimenomaan kyseenalaistaa. Lukijalle kokonaiskuvat, joita tuleva tutkimus voi tahtoessaan haastaa, olisivat silti palkitsevia ja kasvattaisivat myös kirjan omaa elinkaarta. Tai oman väitöskirjaprosessin melko väljän autoetnografisen reflektoinnin sijasta voisi laatia kriittisen artikkelin siitä, miten maahanmuuttajakirjallisuudesta ja alan käsitteistä on julkisuudessa ja tutkimuksessa ylipäätään keskusteltu. Ylirajaisuuden ja kielikysymysten historiaakin voisi kartoittaa systemaattisemmin alkaen vaikkapa 1800-luvun kielikiistoista, joihin viitataan lyhyemmin. Kirja välttää tietoisesti tällaisen kokonaiskuvan välittämistä, sillä se ei selvästikään

tahdo lukita tutkimaansa ylijajaisuuden ilmiötä johonkin määritelmään tai vain siirtää rajoja jonnekin muualle kuin missä ne tavallisesti ovat. Tällainen avoimuus on viehättävääkin eikä kirjan tarvitse olla tutkimusprosessin suljettu lopputuote, mutta lukija jää silti hieman kaipaamaan kattavampaa tutkimuksellista puheenvuoroa sinänsä kiinnostavien, pätevien ja hyvin kirjoitettujen yksittäisten näkökulmien täydennykseksi.

Kirjoittaja

*Sari Kivistö, professori, Tampereen yliopisto
(sari.kivisto[at]uta.fi)*

