

Suomen 1900-luvun lyriikasta

Lukijan ja kriitikon vaikutelmia

Näkökulma

Tässä 1900-luvun suomalaista lyriikkaa käsittelevässä esseessä on kirjoittajalle pääkysymyksenä se, miten lyriikassa, joka perinteellisen ja oikean määritelmän mukaan on elämyksen, sydämen runoutta, kuvastuu historiallisen ajan liike, itsensä elämän liike. Missä ilmenee lyriikan yhteys historiaan ja miten on sen oma historia ymmärrettävä.

Jokaisen kansan, myös Suomen, lyriikassa ovat tärkeällä sijalla »ikuiset aiheet»: luonto, rakkaus, kuolema. Voimme löytää kymmeniä ja satoja — samankaltaisia ja erilaisia — runoja vuodenaajoista, auringon nousuista ja laskuista, runoja joiden otsikona on »Maaliskuu», »Toukokuun aamu», »Lokakuun ilta» jne. Suomalaisessa kritiikissä esiintyy termi »lintulyriikka», jolla tarkoitetaan lintuaiheisia runoja (sellaisen

lyyristen motiivien juuret ulottuvat kansanrunouteen), runoja pääskysten saapumisesta keväällä ja kurkien syysmuutosta, heleästä leivon laulusta, varpusista ja ruisrääkistä. Eri runoilijat ovat eri aikoina kirjoittaneet tuollaisia runoja kosolti — hyviä ja vähemmän vaikuttavia.

Tulee kysyneeksi, mikä näissä »ikuisista aiheista» kirjoitetuissa runoissa toistuu ja mikä taas on peräisin yksinomaan kirjoittajan ajasta. Missä määrin niissä ilmenevät liikkuva inhimillinen tietoisuus, filosofia, ideologia? Ja millaisia muotoja tämä kaikki saa lyriikassa itsessään, miten sen kieli kehittyy, miten kuvailmaisuus, semanttiset, äänteelliset ja visuaaliset ominaisuudet?

Nämä kysymykset ovat vaikeita ja käytännöllisesti katsoen ehtymättömiä. Kritiikki on käsitellyt niitä melkoisesti ja tulee

set kielet, mutta samalla hän jatkoi myös äidinkielen opintojaan. Opiskeluvuosinaan hän osallistui usein Äidinkielen Seuran järjestämille keräilymatkoille. Mm. näillä matkoillaan hän tallensi erilaisia murrenäytteitä kotiseudultaan.

P. Palmeos opiskeli vuoden Budapestin yliopistossa vaihtostipendiaattina. Tänä aikana hän täydensi tietojaan uralilaisissa kielissä sekä perehtyi unkarin kieleen ja kulttuuriin. Lisäksi P. Palmeos kokosi Sándor Petöfin runokokoelman, käänsi unkarilaisia novelleja, kirjoitti unkarin ja eestin kirjallisuussuhteista sekä edisti kääntäjien koulutusta.

Dosentti Palmeos luennoi unkarin kieltä ja historiaa, suomea sekä suomalais-ugrilaisia kieliä. Hänen Suomen kielen oppikirjastaan ilmestyi tänä vuonna uusi painos. Palmeoksen laatimat oppikirjat »Valikoima suomalaisia tekstejä ja harjoituksia» (tekijän avustajana R. Karelson) sekä »Suomen kielen lauseoppi» ovat arvostettuja. Palmeos on huomattava tutkija suomalais-

urgilaisten kielten historiassa. Hän on laatinut mm. teokset Saarenmaasta Sajaaneihin (1970) ja Pohjoiseen ja itään (1974).

Dosentti Palmeos oli alkuunpanijana vuodesta 1954 tehtyihin tutkimusmatkoihin karjalaisten luo. Palmeoksen johtamien tutkimusmatkojen tuloksena tehtiin useita seminaari- ja diplomitöitä.

Häneltä itseltään ilmestyi monografia Valdai-karjalan murteista. Äidinkielen Seuran Vuosikirjassa ym. julkaisuissa Palmeos julkaisi useita tutkimuksia Valdai-karjalan murreteksteistä (1958), Etelä-Karjalan murteista (1965) sekä Djorsha-karjalan astevaihteluista (1973—74). Viime aikoina tutkija on erikoistunut karjalan kielen Tihvinän murteeseen.

Tällä hetkellä hän toimii aikakauskirja »Sovetskoje finno-ugrovedenije» toimikunnan ja Eestin Äidinkielen Seuran johtokunnan jäsenenä, kuuluu Suomalais-ugrilaiseen Seuraan (1965), Kalevala-seuraan (1965) ja Suomalaisen Kirjallisuuden Seuraan (1974).

käsittelmään vastaisuudessakin. Pyrkimättä teoreettisiin keksintöihin haluaisin silti tässä esseessä käyttää alaotsikon määrittelymän lajin vapautta; kysymyksessähän ovat vaikutelmat. Eivät kovin järjestelmälliset, mutta kuitenkin havaintoihin perustuvat pohdiskelut, eivätkä yksinomaan kriittikon, vaan myös tavallisen lukijan. Viime aikoina olen joutunut lukemaan osin uudelleen ja osin ensi kerran suuren määrän runokokoelmia, melkeinpä koko 1900-luvun suomalaisen lyriikan, ja tarkoitus oli suomalaisen runoantologian laatiminen. Tavoite oli toisin sanoen sellainen, että minun tuli yrittää asettua lukijan kannalle ja juuri tältä kannalta valikoida lahjakain, luonteenomaisin ja merkittävin aines. Tällaisen hyvin intensiivisen »kertalukemisen» tuloksena suomalaisen lyriikan yleiskuva sitten tietoisuudessani heräsi eloon: lukijantuntani ikään kuin ikuisti sen kameranlaukauksen lailla. Ja vaikka kaikki vaikutelmat eivät olekaan loppuun saakka harkittuja ja systematisoituja, ovat ne kuitenkin tuoreita, jolloin tarjoutuu mahdollisuus yllättäviin vertailuihin, rinnastuksiin ja mielle yhtymiin.

Niin ikään tämän esseen rakenteessa itsessään halusin säilyttää jotakin lukijantunteeni välittömyydestä. Jos sallitte, esitystapaani voitaisiin nimittää »lähiluvuksi», vaikkakin toisessa mielessä kuin tätä termiä tavallisesti länsimaisessa »uuskritiikissä» käytetään. Tärkeintä minulle on historiallinen näkemys lyriikasta, kun taas »uuskritiikissä» silloinkin, kun se loistavimmillaan tulkitsee lyyrisiä teoksia, ilmenee historiallinen aspekti yleensä heikosti, eikä se sitä juuri kiinnostakaan.

Eri kausien lyriikkaa tässä tapauksessa auttaa vertailemaan ja rinnastamaan valitsemieni ajallisten puitteiden väljyys. Kysymys on niin vuosisadan alun kuin aivan nykyaikaisimmista runoilijoista — elämmehän jo vuosisadan viimeistä neljänestä.

Runoilijan hahmon evoluutio lyriikassa

Kenties silmiinpistävimpiä muutoksia suomalaisessa lyriikassa kuluneina kolmena vuosisadana neljänneksenä on ollut lyyrisen runoilijan oman hahmon muuttuminen sellaisena kuin se ilmenee eri kausien eri kirjoittajien runoissa. Vastakohtaisuutta korostaakseni otan aluksi kaksi ääriänapaa: uusromanttisen käsityksen runoilijasta vuosisadan alussa ja nykyaikaisen »modernistisen» muunnelman. Sen jälkeen tarkastelen tämän evoluution eräitä välivaiheita.

Uusromantikko Eino Leinon (1878—1926), tuon paitsi oman aikansa myös yleensä suomalaisen lyriikan historian suurimman

suomenkielisen runoilijan tuotannossa laulajan hahmoa ympäröi vielä humanistisen totuuden ja kauneuden palvelemisen sädekehä. Leinon varhaislyriikka on harvinaisen optimistista, ja sen laulaja on ilon laulaja, säteilevä »Päivän poika» (Leinon erään varhaisen runon otsikko), »hymyilevä Apollo» (toisen runon nimi), uljas haaveksija ja profeetta, uusien horisonttien avaaja. Myöhemmin, Leinon traagisen maailmankatsomuksen syventyessä hänen lyriikkansa julistaa yhä useammin »murheen laulajaa». Mutta kysymyksessä oli erityinen, jalo murhe — ei voimia kalvava raskasmielisyys, vaan ylväs, miehuullinen murhe toteutumattomiksi jääneiden ihanteiden takia, murhe johon liittyi ehdoton ja varaukseton usko ihmishengen jalouteen. Leinolta olisi löydettävissä moniakin tämänaikaista sitaatteja, mutta otettakoon tähän kenties väkevimmit rivit **Väänämöisen laulusta** (ne on kaiverrettu myös runoilijan patsaan graniittijalustaan Helsingissä). Kansanrunouden jalo hahmo tarjosi Leinolte aivan erityisen tilaisuuden herooisoida laulajan hahmon.

*Sankarin laulaa sopii niinkuin meri,
suurena, pyhänä,
peljättävänä, —
lempeenä niinkuin lepäävä yö yli maiden.*

*Monta on laulua, monta myös laulujen
miestä.*

*Yksi on laulu
ylitse muiden:
ihmisen, aatteen, hengen ankara laulu.
Kansat katoa,
ei katoa mahti,
jonka on laulanut mahtaja kansansa sielun.*

Tarkastellaanpa nyt runoilijan hahmoa nykyaikaisessa suomalaisessa lyriikassa. Erään ilmeikkään esimerkin voi muuten ottaa proosasta, mutta se on runoilijan proosaa. Tarkoitin tässä Pentti Saarikosken kirjaa **Ihmisen ääni** (1976). Sen ensimmäinen luku on nimeltään **Omakuva**, ja se on kirjoitettu päiväkirjan muotoon. Seuraavassa ensimmäinen, kirjan aloittava päiväkirjamerkintä:

»Olen yksin ja yksinäinen, kipeä ja surullinen. M. on Savonlinnassa. Viime yönä riideltiin rajusti, en oikein tiedä miksi, minä olin humalassa, minun aggressiot ja depressiot!».

Sitten seuraa pari, kolme lausetta edellisestä päivästä, tunnetun laulajattaren konsertista ja tapaamisista suomalaisen kulttuurin muiden edustajien kanssa (nimet mainitaan). Ja sitten taas arkipäiväisiä yksityiskohtia:

*»Ilta-aurinko paistaa, on kaunista, lehmät makaavat mahallaan, mieliala ei ole parantunut. Emme ehtineet so-
pia, ennen kuin M. lähti. Nyt on
krapula tullut, ja häpeä ja ahdistus:
viime yönä olin sikamainen ja ilkeä,
oksensin sänkyyn ja rähisin sitten et-
tä korjaa itse. En tiedä miten elämä
rupeaa sujumaan, missä on kauppa
jne. Minulla on heminevriniä ja an-
tiepileptikoita, joten voin lopettaa al-
koholinkäytön, mutta en tiedä uskal-
lanko, tuleeko sitten työnteosta mi-
tään».*

Ja edelleen kerrotaan jälleen kirjallisuus-
asioista, politiikasta ja lapsuudenmuistoista,
mutta kaikki tämä tapahtuu ehdottomassa
yhteydessä vähemmän miellyttävien
arkipäiväisten asioiden kanssa, sellaisten
joita lukijalle tarjoillaan jo kirjan ensim-
mäisellä sivulla.

Tietenkin runoilijoiden arkielämässä ta-
pahtuu kaikenlaista — ja on tapahtunut
ennenkin. Leinokaan ei — kuten sanotaan
— sylkenyt lasiin, ilmankos häntä sano-
taan paitsi suurimmaksi suomalaiseksi ru-
noilijaksi, myös »Suomen suurimmaksi
boheemiksi».

Kysymys ei nyt kuitenkaan ole runoilijain
arkipäivän hahmon piirteistä, sillä kirjallisuus-
kritiikki ei yleensä pohdiskele
heidän arkipäivän olemustaan ja käyttäyty-
mistään. Kysymys on vain kirjallisuuden
faktoista, runoilijan kirjallisesta hahmosta
lyriikassa ja sen kirjallisesta evoluutiosta.
Lienee tarpeetonta selittää, että myös edel-
linen viittaus **Omaankuvaan** Pentti Saari-
kosken kirjasta oli annettu yksinomaan
kirjallisessa mielessä.

Tuollaiset kirjalliset omat kuvat eivät nykyisessä
lyriikassa (tai proosassakaan) ole
harvinaisia. Leinolaisen laulajan hahmon
kanssa niillä ei ole kovinkaan paljon yhteistä,
pikemminkin ne ovat sille täysin
vastakohtaisia. Runoilijan hahmo on menettänyt
kaiken romanttisuutensa, se on täysin
arkipäiväistynyt. Leinolle runoilija oli
Runoilija isolla kirjaimella (ellei nyt graafisesti,
niin ainakin kuvaannollisesti), jumalan
valittu, kun taas nykylyriikassa korostetaan
runoilijan hahmossa nimenomaan
arkipäiväisyyttä, jopa tavanomaisuutta —
hän on samanlainen tuikitavallinen ja kaikkea
muuta kuin täydellinen ihminen kuin
kaikki muutkin, hänellä on samanlainen
fysiologia ja psykologia, samanlaiset tottumukset
ja heikkoudet, hän on arkipäiväisen
täynnä melkoisen ikävää elämää.

Toistan, että arkielämänsä oli toki entisilläkin
runoilijoilla, mutta se oli olemassa
ikään kuin erillään korkeasta lyriikasta,
tietyn matkan päässä siitä; ainakaan arkipäivä
ei työntynyt lyriikkaan, vaan lyriik-

ka pohdiskeli sitä ja vertaili sitä korkeampiin
henkisiin arvoihin ja ihanteisiin. Arkielämässään
runoilija saattoi olla tavallinen ihminen
(muistatthän, miten Puškin sanoi: »Lie turhan väen
keskuudessa hän joutavista joutavin...»), mutta
innoituksen hetkinä hänessä heräsi nero, ja juuri
nero loi runoutta, jossa hän ei enää ollut
»joutava».

*Vaan kun tuo sana jumalainen
saa herkän korvan varuilleen,
käy kotkan lailla siivilleen
jo runoniekan sielu mainen.*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Tätä hengen kohoamista arkipäivän yläpuolelle
ei nykylyriikassa ole juuri havaittavissa.
Päinvastoin arkielämä tunkeutuu nyt
erittäin laajasti, käytännöllisesti katsoen
erottamattomasti ja ilman minkäänlaisia
rajoituksia suoraan lyriikkaan ja täyttää
sen välittömästi — usein siinä määrin,
että tuntuu täysin korvaavan sen, mitä
tähän saakka on totuttu nimitämään
runoudeksi. Ja tämä »elämä vain» tarjoillaan
selvänä haasteena kaikelle ihanteelliselle.

Seuraavassa hyvin luonteenomainen esimerkki
Pekka Parkkisen **Valituista runoista** (1975).
Runokokoelma alkaa proosarunolla, joka on
saanut otsikokseen **Balladi miehestä joka ei
tiennyt olevansa runoilija:**

*»Minä asun nyt viimeistä yötä täällä
Pietarinkadulla. Olen ollut noin kolme
vuorokautta sisällä ja tarkkailut näitä
minulle niin rakkaiksi käyneitä seinä-
jä ja lattiaita. Melkein kaikki tavarat
viettiin jo viime viikolla. Minua
vastapäätä asuu Yleisradion pääjohtaja.
Kuuden jälkeen he vetävät verhot
ikkunoiden eteen ja minä teen samoin.
Minulta loppuivat äsken savukkeet.
Kävin ostamassa niitä baarista, jonka
nimi on Lucky Boys. Astuessani sisälle
otin lakin pois pästäni. Ulkona oli kova
sumu. Lamput heiluivat tuulessa.
Baarissa ei ollut asiakkaita. Kun
pääsin takaisin tänne ylös, tulin
heti kirjoituskoneen ääreen. Ajattelin,
että se nainen oli varmasti kovin
yksinäinen siellä baarissa. Laitoin
teeveden päälle juuri äsken. Pian
saan lämmintä joutavaa.»*

Ei ilmeisestikään ole sattuma, että runo on
saanut nimekseen balladi miehestä, joka ei
tiennyt olevansa runoilija». Runouden ja
epärunouden, toisin sanoen välittömän
arkielämän välillä olevaa rajaa ei todellakaan
ole helppo havaita, niin horjuva ja epämääräinen
se on.

Tässä samoin tein on tietyllä tavalla kiintoisaa
havaita, että kritiikki on pannut

vaikkakin hieman toisessa mielessä merkille pyrkimyksen »ylenpalttiseen arkipäiväisyyteen» myös useiden neuvostoliittolaisen nykrunoilijoiden tuotannossa. Taannossessa lemmenlyriikkaa koskeneessa keskustelussa A. Gorlovski kirjoitti: »Tänään runoudessa on kosolti arkipäivää. Runoilijat kertovat mielellään rakastetuistaan, siitä miten näistä tulee vaimoja ja miten paha arkielämä murskaa rakkauden muuttaessaan rakastetun pelkäksi vaimoksi, perheenemänäksi joka laittaa ruokaa, seisoo jonossa, pesee pyykkiä... Runoilijat suorastaan säälivät vaimojaan...» Ja edelleen kriitikko harmittelee: »Mutta mitä lemmenlyriikkaa tämä on, kun ihastus on jo väistynyt säälin ja myötätunnon tieltä?» (Literaturnaja Gazeta n:o 7/14.2.1979).

Runoilijan muuttuminen »pelkäksi ihmiseksi» (ihmiseksi pienellä kirjaimella) ja runouden samaistaminen siihen, mikä on »vain elämää», ovat monimutkaisia vuosikymmenten mittaisia prosesseja, ja niillä on suomalaisessa lyriikassa omat teoreettikkonsa ja perustelijansa. Teoreettisiin perusteluihin palaan myöhemmin esityksen kuluessa, nyt korostan vain sitä, että lyriikan evoluutiossa näiden prosessin osumus ei ole ollut yksiselitteinen — pelkästään kielteinen tai pelkästään myönteinen. Niissä voi erottaa useita vaiheita, aatteellisesti muunnelmia ja vivahteita.

Mitä tulee runoilijan uusromanttiseen käsitteeseen sellaisena kuin se ilmeni Leinon lyriikassa, niin sen vahva puoli oli humanismi. Runoilijan jalo ihanne oli Leinolle myös ihmisen jalo ihanne. Luovan ihmisen ja sellaisen toimeliaan elämän ylistys, jossa ihmisnerous ilmenee, esiintyy **Niniven lapsissa**, jossa runossa Leino turvautuu raamatun motiiveihin.

Mutta tähän voimakkaan, toimeliaan ja ylpeän ihmisen ylistyksen teemaan sekaantuu uusromanttista individualismia, johon kuuluu erityinen traagisesti tuhoon tuomitun yksinäisen kapinallisen estetiikka, epäluoloisuus »massoja» ja »rahvasta», poliittisia puolueita ja poliittisia liikkeitä, myös vasemmistolaisia kohtaan. Jo 1900-luvun alussa työväenliikkeen kehittyessä Suomessa ja sen poliittisen kypsyyden lisääntyessä uusromantikko Leino joutui selkkaukseen sen kanssa. Ja jo silloin suomalaisessa lyriikassa, syntymässä olevan työläislyriikan uumenissa ryhdyttiin päättävästi taistelemaan uusromanttista individualismia vastaan ja samalla myös sellaista runoilijan-ihannetta vastaan, jonka mukaan hän oli »jumalan valittu», joka oli lähetetty maailmaan mutta jota maailma ei ymmärtänyt ja jossa sentähden oli kohtalonomaisen sijattomuuden leima.

Työläisrunoudessa heroisoitiin joukkoa eikä yksilöä. Myös kansanrunouden ja my-

tologian sankareita (Prometheusta, Simsonia, Kullervo) ylistettiin kansan ja luokan kollektiivisen mahdin yleistettyinä vertauskuvina eikä yksilöinä. Kössi Kaatralle (1882—1928) ja muille työläisrunoilijoille on luonteenomaista se, että he pitivät myös omaa tuotantoaan erottamattomana osana joukkojen tuotannosta ja omaa lahjakkuuttaan kansan lahjakkuudesta johtuneena. Siten runoilijan hahmo menetti uusromanttisen »jumalallisuuden» sädekehän. Kaatra korosti voimakkaasti, että ainoa suuri luoja on kansa itse. Omaelämäkerrassaan hän kirjoitti:

»Runotar on aina liuskellut matallisissa majoissa, vaivannöön ja orjuuden vaiheilla. Palatseihin on se majoittunut vain hätätilassa... ja niissä on sen kannel kaikunut kauniisti ja ehosti vain milloin soittaja on tavannut alemman kansan sointupohjan. Kansan suussa on laulun perintö kulkenut suvusta sukuun, ajasta aikaan. Varsinaiset runoniekat ovat vain olleet tämän runoperinnön vaalijoita, harvemmin sen kartuttajia.»

Tässä oli niin sanoakseni kaksi vastakaista kantaa, jotka ovat sittemmin esiintyneet lyriikassa erilaisina muunnelmina. Profetaallisen runoilijan hahmo, jonka tunnustamisesta sitkeästi kieltäydytään, mutta joka on yhtä sitkeästi vakuuttunut profetoidensa osuvuudesta, esiintyy Edit Södergranin (1892—1923) lyriikassa. Elmer Diktonius (1896—1961) vertasi kapinallista runouttaan orkesteriin, jota johtavat ajan yhteiskunnalliset myrskyt. Katri Vala (1901—44) vertasi kuvaannollisesti ääntään vaatimattomaan papupilliin, jota tuulet soittelevat. Siinä oli erilaisia tulkintoja runoilijan roolista ja tehtävästä, mutta yhteistä niissä oli se, että niissä esiintyi muodossa tahi toisessa korkean henkisyysihanne, ihmisten palvelemisen ihanne — milloin yksilöllisenä henkisenä palamisena, milloin pyrkimyksenä täydellisesti sulautua massaan.

Mutta jo 20-luvulla suomalaisessa lyriikassa ilmeni omalaatuisella tavalla pyrkimys riistää runoilijan hahmolta tyystin henkinen sädekehä ja alentaa se harkitun ironisesti arkiproosan tasolle. Esimerkiksi Gunnar Björling (1887—1960) julkaisi 20-luvun lopulla muutamia sentapaisia avoimen tyrmistyttyviä runoja. Tuttomattomasta Björlingin tyyli saattaa vaikuttaa oudolta, sitä on tutkittava tarkemmin, tunkeuduttava sen erikoisuuksiin ja yritettävä ymmärtää, mistä ne johtuvat. Yritän selittää Björlingin tyylin erikoisuuksia hieman myöhemmin, nyt haluan vain siteerata erästä hänen runoaan:

Inte skriver vi för litteraturhistorien, som flygande

*gäss och svala
går orden knäpper herrars damers hatt
på sned
får en liten ny snörvlighet i kassabalansen.
Vi skall ge en käpp att promenera med i sommar
eller nya badlakan och renat vatten
eller desinfektion i pissoaren en hård tvätt-
borste
eller gelatin för ansiktsmassage ett par röd-
gula plåster.*

(Eihän me kirjoiteta kirjallisuushistoriaa varten lentävänä/ hanhena ja pääskynä/ kulkee sana näpättää herrain ja naisten hatut/ kallelleen/ saa pientä säpinää aikaan kassataseessa./ Saadaan kävelykeppi kesäksi/ tai uusi kylpyppyhe ja puhdistettua vettä/ tai desinfointiainetta käymälää varten ja karhea harja/ tai voidetta kasvojenhierontaan ja pari punakeltaista laastaria.)

Yhtä haastavassa muodossa on ilmaistu aineellis-proosallisten arvojen asettaminen vastakohtaksi henkisille arvoille Björlingin toisessakin runossa:

*Nej, vad tjänar oändligheten till?
Låt mig se att jag har mat och sigarretter;
att inte nattligger luktar
och jag får bukt med värta på halsen.
Jag fick näsduk, att snyta min mun.*

(Ei, mitä hyötyä loputtomuudesta on? Kunhan minulla vain on ruokaa ja savukkeita;/ ettei yöpaita haise/ ja että kaulassa oleva syyli poistetaan./ Sain nenäliinan suuni pyyhkimiseen.)

Tämä epätavallinen tyyli samoin kuin tämän ironisen tyrmistyttävä sitoutuneisuus aineellisiin esineisiin johdattavat esityksemme uusiin ongelmiin, jotka esiintyivät suomalaisessa lyriikassa ensi kerran juuri 20-luvulla.

Kapina muotoa vastaan

Kapina alkoi tuolloin Suomen kirjallisuudessa syntyneiden virtausten puitteissa, joita on tapana nimittää milloin ekspressionistiseksi, milloin modernistiseksi ja toisinaan myös romanttisiksi.

Termi »ekspressionismi» kuten muuten monet muutkin kirjallisuudentutkimuksen termit on kovin epämääräinen ja hämärä. Silti se sopii niihin Suomen lyriikan ilmiöihin, joista myöhemmin tulee puhe, parhaiten, sillä muut termit — modernismi ja romantismi — ovat tässä tapauksessa vieläkin epämääräisempiä. Mutta ekspressionismikaan ei ollut homogeeninen, eivätkä sen lyhyet luonnehdinnat yleensä kuvasta kir-

jallisuuden kehityksen todellista monimutkaisuutta.

Ekspressionisteiksi sanotaan Södergrania ja Diktoniusta, vaikka he olivat toisistaan suuresti poikkeavia runoilijoita niin aatteellisilta ja esteettisiltä pyrkimyksiltään kuin luovina yksilöinä. Ekspressionisteihin luetaan myös Gunnar Björling, joka kallistui runouudessaan voimakkaasti daalajaisiin. Ruotsikielisten ekspressionististen runoilijoiden piiriin kuului 20-luvulla Rabbe Enckell (1903–74), mutta hänelläkin oli jo silloin oma linjansa ja oma taiteellinen evoluutionsa myöhemmin.

Suomenkielististä runoilijoista olivat enemmän tai vähemmän välittömässä suhteessa ekspressionismiin 20-luvulla varhainen Aaro Hellaakoski (1893–1952) sekä niin sanotuista tulenkantajista Katri Vala (1901–44), Elina Vaara (1903–80), Arvi Kivimaa (s. 1904), Olavi Paavolainen (1903–64), Uno Kailas (1901–33), P. Mustapää (1899–1973) ja eräät muut. Muuten, kun Tulenkantajat-ryhmän aikakauslehti alkoi vuoden 1928 lopulla ilmestyä, se julisti motokseen: »Tulenkantajat ei ole ohjelma. Tulenkantajat on uusi elämäntunne». Tässä motossa kuvastui jälleen kerran aatteellinen muodottomuus, aatteellinen epämääräisyys tuossa kirjallisessa virtauksessa, jossa voittopuolisina olivat tunteet harkitun ohjelman sijasta. Pian, 30-luvun alussa tulenkantajat lopullisesti hajaantuivat ja tähän ryhmään kuuluneet kirjailijat loittonivat yhä kauemmaksi toisistaan. Samoin kävi myös ekspressionististen suunnan ruotsinkielisille runoilijoille. Mutta yhtenäisyyttä ei ollut edes 20-luvulla, ja tämä on tärkeätä muistaa jatkossa.

Kun puhutaan siitä, mikä 20-luvulla yhdisti eri runoilijoita, tarkoitetaan ennen kaikkea heidän »esteettistä radikalismiaan», heidän kapinaansa entisiä kirjallisia perinteitä vastaan, heidän epämääräistä mutta päättäväistä pyrkimystään uudistaa Suomen lyriikka. Koska he olivat nuoria iältään, he tiedostivat itsensä kirjallisuuden uudeksi sukupolveksi, joka eli toisessa ajassa ja toisessa maailmassa kuin heidän isänsä olivat eläneet. Kapina perinteitä vastaan saattoi saada erilaisia tarkoituksia ja jotta erilaisiin tuloksiin, myös erimielisyyksiin ekspressionistien itsensä keskuudessa, mutta yhdistävänä tekijänä oli alkuaikoina tietoisuus siitä, että elämää oli vaikea ottaa ja siitä kirjoittaa sellaisena kuin se oli ennen otettu ja siitä ennen kirjoitettu. Toinen oli nyt »elämäntunne» ja ajantaju — elettiinhan syvältä kouraisevan yhteiskunnallisen kriisin aikaa.

Suomalaisen ekspressionismin yhteiskunnallisen-poliittinen tausta oli ensin ensimmäisen maailmansodan katastrofi, sitten suuret yhteiskunnalliset ja luokkamullistukset:

Lokakuun vallankumous vuonna 1917 Venäjällä, vuoden 1918 vallankumous Suomessa ja vallankumoukselliset esiintymiset muissa maissa.

Yhtenä luonteenomaisena esimerkkinä ekspressionistien kriisitunnosta tutkijat tavallisesti viittaavat Olof Enckellin artikkeliin *Under Damoklessvärdet* (1928), jossa kirjoittaja yritti tuoda esille 20-luvun nuorten runoilijoiden maailmankatsomuksen erityispiirteitä. Maailma oli heille kuin »vararikkoinen talo», ja vararikon — yhteiskunnallisen, moraalisen ja älyllisen — varjo lankesi tietoisuuteen jyrkkään viivana, joka erotti menneisyyden nykyhetkestä.

Todettakoon, että maailmaa kohdanneen kriisin voimakas tunto oli ollut ominaista jo vuosisadan alun suomalaisille uusromantikoille ennen vallankumousten kauden alkua. Tästä syystä eräät tutkijat ovat taipuvaisia pitämään uusromantiikkaa eräänlaisena »esiekkspressionismina» (ja liittävät sen erityisesti varhaisen Volter Kilven tuotantoon). Tämä halu siirtää suomalaisen ekspressionismin synty aivan vuosisadan alkuun johtunee osittain siitäkin, että saksalainen ekspressionismi (joka vaikutti suomalaisiin ekspressionisteihin suuresti) syntyi jo ennen maailmansotaa, osapuilleen 20. vuosisadan ensimmäisen ja toisen vuosikymmenen rajalla (vaikka silläkin oli varhaisemmat edelläkävijänsä — toisinaan ekspressionismiin luetaan jopa Rilken runous).

Suomalaisten uusromantikkojen ja ekspressionistien välillä vallitsi epäilemättä jonkinasteinen periytyvä yhteys, mutta perusteellisia poikkeuksiaikin oli. Esimerkiksi jo Leinon ja L. Onervan uusromanttisessa lyriikassa esiinty »uuden humanismin» ja ihmisten maailmanveljeyden motiiveja, jotka muodostuivat sittemmin luonteenomaisiksi 20-luvun nuorille ekspressionistisille runoilijoille. Kuvaavaa on sekkin, että Onerva julkaisi runojaan ensimmäisessä *Ultranimisessä* ekspressionistisessa aikakauslehdessä, jota ilmestyi kahdeksan numeroa vuonna 1922.

Mutta kuvaavaa on myös se, että seuraava ekspressionistinen aikakauslehti *Quosego*, jota ilmestyi neljä numeroa vuoden 1928 toukokuun ja vuoden 1929 huhtikuun välisenä aikana, sai alaotsikokseen *Tidskrift för ny generation*. Ja itse lehden nimikin, jonka sen perustajat olivat ottaneet Vergiliuksen *Aeneida* (latinankielinen uhkaus »Kyllä minä teille vielä näytän»), miellettiin nuorten haasteeksi »vanhoille», joille tahdottiin »antaa opetus».

Mitä tulee ekspressionismin ja uusromantiikan välisiin eroavuuksiin, niin ne saattaa parhaiten havaita tutustumalla välittömästi kummankin suunnan runoilijoiden lyriikkaan. Ekspressionistit eivät vain

uudella tavalla, entistä jyrkemmin tajunneet maailman kriisitilaa, vaan myös uudella tavoin toivat esille sen esteettisesti, ja tämän tuloksena Suomen lyriikka muuttui selvästi niin ulkonaiselta muodoltaan kuin sisäiseltä rakenteeltaan.

Hyvin havainnollisesti se ilmenee, kun vertailee toisiinsa Leinon ja Diktoniuksen lyriikkaa. Kumpikin oli huomattava runoilija, mutta he kuuluivat eri sukupolviin ja eri esteettisiin järjestelmiin, Leino oli uusromantiikan lyyrikoista etevin, Diktonius taas ekspressionistisen runouden selkein edustaja.

Ekspressionismin estetiikka on kireiden kontrastien estetiikkaa, äärimmilleen kärjistettyjen vastakohtaisuuksien estetiikkaa. Tietenkin jo uusromantiikassa esiintyi kontrasteja: ihanteen ja todellisuuden, kapinallisen yksilön ja paikoilleen juuttuneen yhteiskunnan välinen yhteenlöymäys, soposoinnun jano ja yksilön tietoisuuden rikkinaisuus. Mutta uusromanttisen lyriikan kuvakieli ja tonaalisuus ovat toiset kuin ekspressionistisen. Niin täynnä kuin Leinon lyriikka olikin traagisia motiiveja, se oli hämmästyttävän musikaalista ja laulavaa näiden sanojen kansanlaulunomaisessa merkityksessä. Ei vain juonten, teemojen, metaforien ja sanaston suhteen, vaan myös laulavuudessaan, äänellisessä ja rytmillisessä muodossaan Leinon lyriikka oli omaksunut monia aineksia varsinaisten runolaularien taiteelta — ilmankos häntä sanotaankin »viimeiseksi kalevalaiseksi laulajaksi». Hän oli nimenomaan laulaja. Sana »laulaja» hänen lyriikassaan useimmiten esiintyykin sanan »runoilija» sijasta. Suomen lyriikassa Leino oli äärettömän lahjakas runoilija-laulaja, joka mitä suurimmassa määrin tajusi kansanlaulun tyylin musikaalisuuden ja kehitti sitä. Jo ennen häntä ja varsinkin hänen jälkeensä monet muutkin pyrkivät siihen, mutta kenellekään se ei onnistunut niin kuin hänelle.

Leinon lyriikassa runon musikaalinen puoli näyttelee valtavan tärkeää, usein jopa hallitsevaa osaa lumoten niin runoilijan kuin lukijankin ja syrjäyttäen toiselle sijalle välittömän tarkoituksen, vaikka lyriikassa tarkoitus onkin usein varsin vaikeasti määriteltävä asia. Leino osasi olla myös hyvin säästeliäs sanoissaan (varsinkin niin sanotuissa *Helkavirsissä*än, traagisen karuissa lauluballadeissaan), mutta jo hänen eläessään häntä usein moitittiin liiallisesta »helkkytelystä» ja laulavuudesta eräänlaisena itsetarkoituksena. Runoilija Otto Manninen (1872—1950), joka vuosisadan alussa oli ystävyysuhteissa Leinoon, mutta jonka oma tuotanto kehittyi hieman toiseen suuntaan, sanoi myöhemmin, että »helkkytelystä» muodostui tuolloin eräänlainen muoti Suomen lyriikassa, minkä vuok-

si sitä alkoi uhata yksitoikkoisuus. Kysymyksessä ei enää ollut tarkoituksen runous, vaan sointuva musiikki, »sanasävellys», ja tuollaisen lyyrisen helkyttelyn ääniraudaksi muodostui Mannisen mukaan Leinon, Larin-Kyöstin ja Ilmari Kiannon runous. Muoti vaikutti myös kritiikkiin. »Arvostelijain mielestä oli pääasiana, että runo helisee, ajatuspuoli voi olla runossa haitaksikin», muisteli Manninen. Lauri Viljanen, joka on kirjoittanut esseen Otto Mannisen lyriikasta, toteaa, että nämä arviot ovat jossakin määrin yksipuolisia: vuosisadan alun runoudessa ei ollut vain tuo mainittu »muoti» (jolle myös Manninen maksoi veronsa, kuten Viljanen vakuuttavasti osoittaa), vaan paljon muutakin. Uusromanttisen lyriikan »helkyttelyssä» oli sen liiallisuudesta huolimatta paljon myönteistä. Kansanrunouden laulavuudelle perustavana se oli seurava kirjallisen runouden uudesta lähenemisestä kansanrunouteen — eikä tällä kertaa vain arkaaisempiin kalevalaisiin runoihin, vaan myös niin sanottuihin »uudempiin kansalauluihin», joista mainitut runoilijat omaksuivat myös uusia peonirytmisiä. Mutta en ryhdy nyt käsittelemään uusromanttisen lyriikan »helkyttelyn» ansioita ja puutteita yksityiskohtaisemmin ja selittämään, missä määrin edellä esitetyt moitteet olivat aiheellisia. Tyydyn vain toteamaan sen tosiasian, että Leinon uusromanttinen lyriikka on laulavaa sanan kansanlaullisessa merkityksessä.

Musiikkiin liittyy toki Diktoniuksenkin lyriikka, mutta kysymyksessä on aivan toisenlainen musiikki. Mainittakoon, että Diktonius oli ammattimuusikko. Hän sävelsi ja toimi musiikinopettajana (tällä pohjalta alkoi jo vuonna 1913 hänen tuttavuutensa O. W. Kuusisen kanssa, joka otti häneltä musiikkitunteja ja keskusteli samalla hänen kanssaan kirjallisuuden ja politiikan aiheista, olipa myöhemmin kirjeenvaihdosakin).

Että runoilija Diktonius liittyy erottamattomasti muusikko Diktoniukseen samoin kuin kansalainen Diktoniukseen, se ilmenee melko selvästi hänen runostaan **Tre kamarater**: Minulla oli kolme hyvää toveria —/ja se riitti minulle mainiosti./ Ensimmäisen löysin luonnosta./ toisen minulle antoi musiikki./ kolmas oli työläinen, niin —/kolmas oli työläinen.

Diktoniuksen runoissa mainitaan usein muodossa tai toisessa musiikki. Hän on antanut runoilleen seuraavanlaisia nimiä: »Ahvenanmaalainen sinfonia», »Joulukuusipartituuri» ja »Sibelius». Musiikin alalta ottamia sanoja ja termejä hän käyttää runometaforeissa: »bolsjevikumusik», »dynamitsymfonier» (vallankumousrunoudesta). Vuolasvetisistä puroista hän sanoo, että ne helkyttelevät juoksutuksia duurisävyisin

klavikordein. Meren mainingeista Diktonius kirjoittaa, että »ikuisilla mainingeillakin on oma pianonsa ja fortensa, tänään yksinäinen viulu, huomenna kiiltävät torvet».

Diktonius itse asetti etusijalle forten — ei laulavaa helkyttelyä, vaan läpituokevan kirkaisun, ei korvaa hyväilevää alkusoinnutettua runomittaa, vaan yllättävän jyrkkiä ja katkonaisia rytmejä ja epäsointuisen »kurkkukähinän».

*Heliseväkielinen harppu
ei ole soittimeni,
ei kaivuunsairas sello
tai oboe joka kujertaa
ja kaakattaa —
vaan pilli, joka kirkaisee vihlovasti
pakkasen puremilla huulilla.
Kuitenkin tiedän sen:
se lähettää ajan junan liikkeelle.
(Suom. Arvo Turtiainen)*

Näiden säkeiden sepittäjää oli enää mahdollonta nimittää laulajaksi sanan romanttisessa merkityksessä, ja Diktonius oivalsikin sen erinomaisesti. Jos häntä olisi sanottu laulajaksi, hän olisi siitä itse ensimmäisenä ällistynyt. Mutta ei häntä kukaan laulajaksi aikoonutkaan sanoa. Hänen säkeitään kieltäytyttiin pitämästä runoina, ja viitaten omiin kokemuksiinsa, jolloin häntä ei runoilijaksi tunnustettu, hän kysyi:

*Ej nog pretentiös att kalla detta dikt
sänger, hårda sänger —
har du ej röst att sjunga dem
så svär dem
(jag svär i skönhet säger jag
med min gamla konstnärsvana).
Ur det gryende fjörmösa
framstiger meningén.
Söker du blomst hos mig går du vill —
jag är blott frö.*

(Eikö lie ne vaateliasta nimittää tätä runoa/ lauluiksi, julkiksi lauluiksi —/jollei sinulla ole ääntä laulaa niitä/ niin vannon ne/ minä vannon hienosti sanon minä/ vanhalla taiteilijantottumuksellani./ Sarasstavasta muodottomuudesta/ nousee esiin tarkoitus./ Jos etsit minulta kukkia, erehdyt —/olen vain siemen.)

Tietenkin myös Leinon runot saattoivat olla paitsi hienostuneen helkkyviä myös »ärjäteleviä» (esimerkiksi säe balladista **Räikkö Räähkä**: »Räikkö röyhkeä ärähti»). Mutta silti tuollainen äännemaalailu ei vielä Leinon runoudessa näytele sellaista osaa kuin ekspressionisti Diktoniuksen. Niin paljasta purkausta kuin Leinon lyriikka onkin, niin dramaattisesti polaarisia kuin siinä ilmaistut mielialat — toiveet ja epätoivo, kapinallisuus ja epäily, ylpeä itsetunto ja katkera itseironia — ovatkin, se alkaa Diktoniuksen runouteen verrattuna

näyttää hyvin hillityltä emootioita ilmais-
tessaan, siinä määrin aggressiivisempi ja
temperamentikkaampi on ekspressionisti
Diktonius. Hänen runoutensa on kuin kir-
kuva huuto, se on vihaa ja taistelua, ja
kaikki tämä ilmenee hänen tyylissään.

Diktoniuksen tyylille ovat erittäin luon-
teenomaisia jyrkät sävynmuutokset. Ag-
gressiiviset kysymykset ja kirkaisevat huu-
dahdukset muodostavat runon hermoher-
kän valtimonsykkeen, iskun jälkeen seu-
raa lyhyt tauko ja taas seuraa kiihkeä
isku. Toisinaan Diktonius käytti tätä kei-
noa erityisesti »selittäessään» oman runou-
tensa periaatteita ja yrittäessään hälventää
tällä haastavan tyrmistytävällä muodolla
siihen kohdistuvan epäluuloisuuden tai
ainakin esittää havainnollisesti sen olemuk-
sen. Edellä siteeratussa runossa on seuraa-
vat säkeet:

*Nattens mjukhet
går ej alls ihop
med mitt inre.
Stålmättad jag —
landskapet
lättjefullt domnande
(är jag kontraster i det hela?)*

(Yön pehmeys/ ei lainkaan ole yhtä/ si-
simpäni kanssa./ Olen terästä —/maisema/
lauskasti puutuen/ olenko minä pelkkää
vastakohtaa?)

Ja tämän kysymyspurkauksen jälkeen seu-
raa yhtä ekspressionistisesti kärjistetty se-
littävä metafora:

*Mina skarpkantade tankekorn
river dunkelt i trasor —*

(Minun teräsväsymäiset ajatusjyvät/ repi-
vät pimeyden riekaleiksi.)

Ja jälleen sävynmuutos, tällä kertaa
huudahduksen muodossa:

Herregud: en stjärna föll!

(Herra jumala: tähti lensi!)

Niissä symbolisissa kuvissa, joiden avul-
la Diktonius loi runoilijan hahmonsä, joka
vastasi nimenomaan hänen lyriikkaansa,
ääntänsä ja temperamentiansa, on sellainen-
kin kuin merilintu cormorant runosarjassa,
jonka Diktonius omisti Cornwallille. Tämä
lintu on niin harvinainen pohjoisilla leveys-
asteilla, että runoilija sanoo siitä: »en edes
tiedä mikä on nimesi äidinkielelläni». Mut-
ta tärkeintä Diktoniukselle ei ollut linnun
itsensä harvinaisuus (runosymbolina), vaik-
ka silläkin saattoi olla osuutensa: onhan
niin kovin usein verrattu runoutta ja innoi-
tusta kotkan lentoon, satakielen liverryk-
seen ja leivon lauluun. Ja silti tärkeintä

Diktoniukselle, joka niin tarkoin huolehti
lyyrikon äänensä täsmällisestä väristä, oli
tässä tapauksessa itse linnun nimen eri-
tyinen kurkkuääninen sointi aivan kuin
myös sen ääntelyn erityinen väri. Dikto-
nius kirjoitti:

*Kormorent, kormorent
svarta fågel! —
jag vet ej ditt namn
på mitt modersmål.
Vid Atlanten såg jag dig
i mörka strandklyftor
vid violskiftande
blått-grönt-rött strandvatten;
hest var ditt skri —
du flydde när jag kom.*

*Atlant: var ej storaktig!
Även jag har mina kormorerter
även jag har mitt mångskiftande
strandvatten*

*djupa klyftor
svarta fåglar med skorrande namn
och hessa skrin...*

(Kormorent, kormorent/ musta lintu! —/en
tiedä nimeäsi/ äidinkielelläni./ Atlantin ran-
nalla näin sinut/ pimeissä rantaluolissa/
orvokille kiehtaavan/ sinivihreäpunaisen
rantaveden äärellä;/ käheä oli huutosi —/
pakenit kun tulini./ Atlanti: älä ole ylimie-
linen!/ Minullakin on kormorentini/ minul-
lakin on monikiehtaavat rantaveteni/ syvät
luolani/ mustat lintuni sorahavine nimi-
neen/ ja käheine huutoineen...)

Diktonius kirjoitti runoja (ja proosaa)
paitsi ruotsiksi myös osittain suomeksi.
Samalla hän valitteli sitä, että suomen kie-
lessä ei hänelle riittänyt konsonantteja, joi-
ta hän olisi välttämättä tarvinnut lyyristä
äänenväriään korostamaan. Asia on niin,
että konsonanttien tiuha käyttö on suomen
kielessä paljon vähäisempää kuin eräissä
muissa kielissä (ja myös ruotsissa), ja
niissä vastaavasti enemmän käytetään vo-
kaaleja.

Diktoniuksen runouden »kurkkuääni» tar-
vitsi ehdottomasti runsain määrin konso-
nantteja — useissa tapauksissa suorastaan
vyörynomaisesti kuten esimerkiksi tunnetus-
sa runossa **Maskinsång**, jonka äänteet jäl-
jitellevät koneiden puhinaa, kolinaa ja
ujellusta.

Kääntäjät ovatkin joutuneet vaikeuksiin
yrittäessään välittää toiseen kieleen runoi-
jan äänen foneettista sointia, jossa koko-
naiset sanat sulautuvat yhteen pauhaavas-
sa äännevyöryssä. Esimerkkinä siitä olkoon
runon **Stora och lilla jag** alku, joka on
avoimen tyrmistytävä ja vailla pieteettiä
tunnettujen säveltäjien nimiä kohtaan:

*En vår gick jag i världen
att dräpa Scriabin*

*vräka undan sjäpet Debussy
knäppa Schönberg på svansen
(han skrev mig han är konservativ
den djäveln!),
hade några sånger redan
sångareknäskakande kritikereexploderande
(ett gammalt luder dog strax efter
hörandet)...*

(Eräänä keväänä lähdin maailmaan/ tap-
paakseni Skrjabinin/ pyyhkäistäkseni tiel-
täni kursailevan Debussin/ näpöyttääkseni
Schönbergiä hänälle/ (hän kirjoitti minulle
että hän on konservatiivi, se perhana!)/
minulla oli jo muutamia lauluja/ laulajien
polvia tärisyttäviä kriitikkoja ilmaan rä-
jäyttäviä/ (yksi vanha lutka kuoli heti ne
kuultuaan).

Luonnollisestikaan tällainen lyriikka ei
voinut tyytyä vanhoihin runomuotoihin.
Uudistava muotojen luominen oli yleensä-
kin tärkeä puoli ekspressionismia, myös
saksalaista. Ekspressionistinen »kapina
muotoa vastaan» sai usein anarkistisen
luonteen, kääntyi nihilistiseksi suhtautumi-
seksi klassista perintöä kohtaan ja johti sa-
nojen ja äänneaalailun eksentriseen ma-
nipulointiin sekä luopumiseen yleisesti tun-
nustetuista ja hyväksytyistä kielipollisista
normeista. Tämän vaiheen kävivät läpi
myös eräät vasemmistolaiset saksalaiset runo-
oilijat, jotka aloittivat ekspressionisteina,
esimerkiksi Johannes Becher.

Ekspressionistien muotokokeiluissa oli
kuitenkin terve ydin. Vanhan maailman
»murtumisen» ja »räjähtämisen» tunnetta ei
kerta kaikkiaan voinut ilmaista perinteel-
lisiin taiteellisiin muotoihin. Uusien muotojen
luominen runoudessa oli sidoksissa tar-
peeseen luoda uusia muotoja itse elämässä
ja elämän ekspressionistit taas näkivät se-
kasortoisena ja muodottomana. Uusien
muotojen luomisen välinen yhteys runou-
dessa ja elämässä välittyi mainiosti sak-
salaisen ekspressionistisen runoilijan Ernst
Stadlerin (1883—1914) jo lukukirjanomai-
seksi muodostuneessa runossa **Form ist
Wollust** (Muoto on autuutta). Tässä vaatii jo
itse otsikko selitystä: siinä tarkoitetaan
sellaista »autuutta» (tai tarkemmin san-
noen »nautintoa»), jonka runoilija kieltää,
muotoja jotka tulee murskata. Runo kuu-
luu alkukielellä seuraavasti:

*Form und Riegel mußten erst zerspringen,
Welt durch aufgeschloßne Röhren dringen:
Form ist Wollust, Friede, himmlisches
Genügen,
Doch mich reißt es, Ackerschollen
unzupflügen.
Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten
drängen —
Form ist klare Härte ohn Erbarmen,*

*Doch mich treibt es zu den Dumpfen, zu
den Armen,
Und in grenzenlosen Michverschenken
Will mich Leben mit Erfüllung tränken.*

(Muoto ja kaikki kahleet on murrettava,
maailma puserrettava avattujen putkien
lävitse.

*Muoto on nautintoa, rauhaa, taivaan iloa,
mutta minä haluan auralla kääntää
multakimpaleita.*

*Muoto pyrkii ahdistamaan ja rajoittamaan
minua,
mutta minä haluan laventaa elämäni
rajattomiin.*

*Muoto on kova ja armoton linnoitus,
mutta minä haluan auttaa kuuroja ja
köyhiä.*

*Vain rajattomasti itseäni lahjoittaan
täytyn elämällä.)*

Tässä runossa voi todeta erään ekspres-
sionistisen runouden ja poetiikan tärkeän
erityispiirteen: lyyrinen »minä» on saatettu
vastaamaan kokonaista maailmaa. Vaikka
vasemmistolaisekspressionistien lyriikka
saattaakin toisinaan vaikuttaa äärimmäisen
subjektiiviselta, niin samalla se on mo-
raaliselta päätökseltään yleismaailmallista
ja yleisinhimillistä. Se on nimenomaan
kaiken rajoittuneen, suljetun ja kamari-
tyylysen vastakohta. Edellä siteeratun Ernst
Stadlerin runon »minä» haluaa avartaa elä-
mänsä rajattomiin, sulauttaa sen yleismaail-
malliseen olemassaoloon. Ja yleismaailmalli-
sen olemassaolon tulee saada uusi muoto,
maailma on tahmean massan lailla puser-
rettava paineella »putkien läpi», jotta se
voitaisiin sitten muovata uudelleen. Tämä
pyrkimys yleismaailmallisuuteen ja yleis-
inhimillisyyteen ei ole luonteenomaista vain
Ernst Stadlerin runolle. Kuten **Saksan kir-
jallisuuden historiassa** (9. osa, Berliini
1974, s. 368) aivan oikein todetaan, miltei
jokaisessa ekspressionistisessä teoksessa
»oli kysymys olemassaolon korkeimmista
kysymyksistä, ihmiskunnan kohtalosta, sen
tuhosta ja pelastuksesta. Jopa silloinkin
kun runossa, näytelmässä tai novellissa pu-
huttiin yksinomaan yhdestä 'minästä', yk-
silön pirstoutumisesta, hänen kyvyttömyy-
destään aktiiviseen toimintaan ja kosketuk-
siin muiden ihmisten kanssa, sen tavoitteen-
a oli osoittaa, että ihmiskunnan elämä ei
voi enää jatkua näin. Yksilöllisen 'minän'
tila muodostui yleismaailmallisen pahoin-
voinnin, yleismaailmallisen muutoksen oi-
reeksi ja vertauskuvaksi».

Näin siis taiteellisten muotojen uudistu-
minen oli sidoksissa elämän itsensä muoto-
jen uudistamiseen.

Siihen mennessä kun ekspressionistit as-
tuivat Suomen lyriikkaan, taiteellisen kiel-
len, tyylien ja muotojen uudistamisen tar-
ve tuntui jo kipeänä. Jo eräät vuosisadan

alun työläisrunoilijat kokeilivat poliittisen lyriikan alalla uusia ja vapaampia rytmejä (esimerkiksi Kössi Kaatran **Simson**-runo). Nämä kokeilut olivat hapuilevia eivätkä kovinkaan tietoisia. Kokonaisuutena vuosisadan alun työläisrunous ei kehittänyt periaatteellisesti uusia tyylejä ja yksinomaan sille ominaisia taiteellisia muotoja. Se käytti perinteellisiä tyylejä ja muotoja ja vain aatteellisesti mielsi uudelleen perinteelliset kuvat. Muutokset tapahtuivat vielä perinteen sisällä irrottautumatta siitä niin päätävästi, kuin myöhemmin tapahtui Diktoniuksen ja muiden 20- ja 30-lukujen vasemmistorunoilijoiden (Katri Vala, Arvo Tuurtainen, Viljo Kajava) tuotannossa. Muistutan, että taiteellisen muodon uudistaminen sellaiseksi, että se olisi vastannut vasemmistorunouden uutta sisältöä, oli tärkeimpiä ongelmia Kuusisen ja Diktoniuksen välisessä kirjeenvaihdossa. Kuten heidän kirjeistään käy ilmi, Kuusinen ymmärsi mainiosti sellaisen uudistamisen välttämättömyyden ja sen, että aikaisempien työläisrunoilijoiden ei ollut onnistunut tätä tehtävää ratkaista.

Vuosisadan alun (vuoteen 1918 saakka) suomalaisen lyriikkaan soveltaen tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota seuraavaan seikkaan. Klassista sonettimuotoa käyttivät silloin yhtäältä vallankumoukselliset työläisrunoilijat (Kössi Kaatra, Kasperri Tantu, Pietari Salmenoja) ja toisaalta taas Bertel Gripenberg ja V. A. Koskenniemi, jotka kehittyivät nopeasti oikealle ja olivat vuoteen 1918 mennessä jo ääriantumuksellisia poliittisilta vakaumuksiltaan. Tämä on yksityistapaus, mutta varsin kuvaava ja panee ajattelemaan.

20-luvun ekspressionistit pitivät perinteellisiä muotoja kivettyneenä keinotekoisena esteenä runouden ja elävän elämän välissä, joka jälkimmäinen oli sekasortoista, kriisistä toiseen hoippuvaa, räikeän ristiriitaista ja vihurinomaisen dynaamista. Miten tämä vihurinomaisen kaaos, nämä kiihottuneet tuskan tai riemun huudot olivat verhoittavissa klassisen sonetin »oikeaan muotoon»? Julkeasti ekspressionistit hylkäsivät vanhat muodot ja alkoivat kirjoittaa uudella tavalla, vaikka heitä pitkään hyljeksisivät niin kriitikot kuin »yleisön makku».

Siitä huolimatta perinteiden, klassisten muotojen käyttö ja murtuminen eri suuntien runouudessa on varsin hankala kysymys, joka vaatii harkitsevaa konkreettista historiallista tutkimusta. Tiedetään esimerkiksi, että Johannes Becher, joka aloitti ekspressionistisen kapinan perinteellisiä muotoja vastaan, myöhemmin (vuonna 1939) julkaisi kokonaisen sonettikokoelman ja jopa kirjoitti erityisen traktatin **Sonettin filosofia eli pieni sonettioppi**. V. D.

Skvoznikov, joka on kirjoittanut lyriikkaa käsittelevän luvun teokseen **Teorija literatury** (Moskova 1964), pitää tuota Becherin sonettijuttua harvinaisuutena nykyrunoilijoiden joukossa, varsinkin, jos otetaan huomioon, että Becher ei pitänyt sonettia yksinomaan lajina muiden lajien joukossa, vaan »runouden perusmuotona» tarkoitetaan nykyaikaista runoutta. Pyrkinessään voitamaan ekspressionistisen »muodon anarkian» Becher nyt löysi sonettimuodon ankaruudesta järkevän itserajoittamisen ja itsekurin periaatteen.

Runoilijoiden yksilöllisessä kehityksessä »paluu» klassisiin muotoihin saattaa olla hedelmällinen kuten Becherin sonettijutussa. Silti jos tarkoitetaan nykyisen maailmanrunouden kehityksen valtateitä, tuolaista »klassisen sonetin järkevästi rajoittavaa funktiota, vieläpä runouden perusmuotona» V. D. Skvoznikov pitää keinotekoisena, ja siihen voi yhtyä.

Diktoniukselle (ja Kuusiselle) jo se seikka, että edelliset suomalaiset työläisrunoilijat olivat olleet ylenmäärin riippuvaisia perinteellisistä muodoista, oli lisävirikkeenä heidän uudistustyölle. Ekspressionistien uudistuksiin pyrkivät kokeilut olivat kuitenkin erisuuntaisia ja johtivat erilaisiin tuloksiin.

Suomenruotsalaisessa lyriikassa perinteellisiin muotoihin kohdistunut kapina alkoi Edit Södergranin tuotannolla.

Pelkkä antologioiden lukeminen ei riitä

Södergranin lyriikkaa on helpompi ymmärtää, jos ottaa huomioon eräät hänen elämäkertansa piirteet. Hän syntyi vuonna 1892 Pietarissa mekaanikon perheessä, ja siellä kului hänen lapsuutensaakin. Myöhemmin hän kirjoitti eräässä ruossaan:

*Petersburg, Petersburg,
från dina tinnar fladdras min barndoms
förtrollade fana.*

(Pietari, Pietari, sinun kulmiltasi liehuu lapsuuteni lumottu lippu.)

Pietarissa Södergran kävi saksalaista koulua (1902—08), mutta joutui jättämään sen kesken vaikean keuhkotuberkuloosin puhkeamisen takia (tähän tautiin kuoli muuten hänen isänsä vuonna 1907). Södergrania hoidettiin ensin Suomessa ja sitten Sveitsissä. Vuonna 1913 hän saattoi palata Raivolaan (nykyiseen Roššinoon) Karjalan kannakselle, missä hän pienessä talossa hoitamattoman puutarhan keskellä asui lopun elämäänsä verraten yksin, ahtaissa taloudellisissa oloissa ja alituisesti taistellen sai-

rautta vastaan, joka vei hänet hautaan vuonna 1923 vain 31-vuotiaana.

Södergran kirjoitti runoja ensin saksaksi ja ranskaksi. Hän osasi myös venäjää, joten hän saattoi tutustua venäläiseenkin runouteen. Kuten Mihail Dudin kirjoittaa suppeassa esipuheessaan Södergranin runojen venäjännöksiinsä (Neva, n:o 6/1978), runoilijatar »eli kolmen kielen, kahden valtakumouksen ja yhden sodan risteysesä». Södergranin saksan- ja ranskankieliset runot julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen (vuonna 1961 ne ilmestyivät kahdenä niteenä ja varustettuina Södergranin elämäkerran kirjoittajan Olof Enckellin esipuheella ja kommenteilla). Tutkijat ovat todenneet Södergranin perehtyneen perusteellisesti eurooppalaiseen runouteen — aivan toisella tasolla kuin muut nuoret suomalaiset runoilijat.

Alkuperäisellä äidinkielellään, ruotsiksi, Södergran alkoi kirjoittaa vasta paljon myöhemmin, ja taiteellisten tavoitteiden kannalta se oli hänelle huomattavassa määrin uudelleen opeteltu kirjakieli, minkä vaistoa myös hänen runoissaan. Myös Diktoniuksen ruotsin kieli on paikoin »vääriä». Eräät kriitikot jopa otaksuvat hänen ajatelleen »suomeksi»; joka tapauksessa hänen kielenä on lähempänä kansankieltä. Diktoniuksen kieleen verrattuna Södergranin lyriikan kieli on kirjallisempaa, siinä tuntuu vähemmän kansanomaisen arki- ja puhekielen pohja, karkeahko suoruus ja luontainen joustavuus. Södergranin lyriikan kielen maalauksellisuus on kirjallista kaunopuheisuutta eikä kansankielen mehevyyttä. Se on kirjallista myös siinä mielessä, että se on romanttisen korkealentoista, mikä kuvastuu jo hänen runokokoelmiensa otsikoissa. Neutraalin **Dikter**-kokoelman jälkeen seurasivat **Septemberlyran** (1918), **Rosentalaret** (1919), **Framtidens skugga** (1920) ja **Landet som icke är** (ilmestyi vuonna 1925 runoilijattaren kuoleman jälkeen). Kaikessa pyrkimyksessään vapauteen ja »itseilmäisyyteen» kahleettomuudessa Södergran käyttä silti hieman eksoottista tyyliä samalla tavoin kuin monet tulenkantajien runoilijat.

Södergranin lyriikan toinen poikkeuksellinen piirre, jota elämäkerralliset seikat, pitkäikäinen ja tuhoisa sairaus tehostivat, oli se, että urhean elinkykyisyyden teema vuorottelee alituisesti hänen tuotannossaan kohtalokkaiden ennakkoaavistusten ja kuoleman teeman kanssa ja punoutuu niihin aivan erityisellä tavalla tulkittuna. Eräässä varhaisessa runossaan Södergran vertasi itseään syyskukkaan, jonka kruunussa kypsyä vain kuoleman siemeniä. Hänen lyriikkansa yksiosainen kokoelma alkaa runolla *Jag såg ett träd — Minä näin puun* (se muuten aloittaa myös useat antolo-

giasikermätkin), jossa esiintyy kuoleman motiivi. Samoin kokoelma päättyy (kuten eräät antologiasikermät) runoon, jonka nimi on **Tulo Hadekseen** eli tarunomaiseen kuolleiden valtakuntaan.

*Tämä ikuisuuden ranta on,
ohi virran vierivän nään.*

*Ja kuolema soittaa penssaissa
samaa yksitoikkoista säveltään...*

(Suom. Uno Kailas)

Näiden kahden ajallisen ääripisteen, Södergranin yksiosaisen **Samlade dikter** -kokoelman ensimmäisen ja viimeisen runon välille voi haluttaessa vetää itsevarman, voimakkaan ja suoran viivan, joka kuitenkin sulkee liian paljon pois hänen runoudestaan ja yksinkertaistaa sen sisältöä. Tällaisen yksinkertaistavan suoraviivaisuuden mahdollisuus ei ole turha olettamus. Kokemus osoittaa, että Södergranin runouden Suomessa ja Ruotsissa todella saama vastaanotto oli ja on edelleenkin ristiriitainen, eriytynyt ja valikoiva juuri siksi, että elämän ja kuoleman teeman, tarkemmin sanottuna kuoleman ja sen vastustamisen kynnyn teeman kahtalaisuus tarjoaa mahdollisuuden varsin erilaisiin tulkituksiin.

Olosuhteet muodostuivat sellaisiksi, että tunsin Södergranin lyriikan pitkän aikaa vain suppeiden antologiasikermien perusteella, sillä hänen omia runokokoelmiaan oli mahdotonta saada hankittua, ja antologiathan tunnetusti laaditaan valikoiden. Mitkä runot otetaan mukaan ja mitkä jätetään pois, se riippuu yleensä miltei kokonaan antologian laatijasta, hänen tavoitteistaan ja maustaan, sympatioistaan ja antipatioistaan, hänen yleisistä käsityksistään kyseisen maan runouden tärkeimmistä kehitysvaiheista ja siitä, mikä hänen mielestään menneisyydessä on tärkeintä tämänhetkisten intressien kannalta. Tietenkin antologian laatijat voivat sinänsä eri tavoin pyrkiä historialliseen ja kirjalliseen objektiivisuuteen, mutta joka tapauksessa se jää enemmän tai vähemmän suhteelliseksi, sillä ehdottomia arvosteluperusteita ei ole.

»Uuden runouden» valikointia antologioihin vaikeuttaa vielä se, että »uudet runoilijat» itse suosittelivat, ettei heidän runojaan luettaisi valikoiden vaan kokonaisina sikerminä ja kokoelmina. Sikermät ja kokoelmat muodostavat heidän mukaansa yhtenäisen komposition, jota ei voida purkaa sitä vahingoittamatta. Yksityiset runot, jotka usein ovat aivan vastakkaisia mielialoiltaan, muistuttavat musiikkiteoksen osia, ja tulee muistaa, että osa ei koskaan ole sama kuin kokonaisuus.

Niissä antologioissa, jotka onnistuivat saa-

maan käsiini, Södergran oli siitä huolimatta edustettuna pääasiassa sellaisilla runoilijalla, joissa kuoleman teema oli itseriittäinen. Niistä sai jopa eräänlaisen yksitoikkoisuuden vaikutelman, sen monotonisen »kuoleman laulun», josta runoilijatar itse puhuu edellä mainitussa runossaan. Antologiavalikoimien vaikutuksesta minulle jäi hieman epäselväksi, miksi eräät 20-luvun kriitikot, eritoten Hagar Olsson, joka oli Södergranin läheinen ystävä ja hänen postuumin runokokoelmansa toimittaja, niin itsepintaisesti hylkäsivät jo tuolloin muodostuneen mielipiteen Södergranista äärimmäisen pessimistisenä runoilijattarena. Myöhemmin, vuonna 1961, ruotsalainen kriitikko Olof Lagercrantz julkaisi artikkelin nimeltä **Leikkien leikki**, jossa hän yritti todistaa, että koko Södergranin runous on alituista »leikkiä kuoleman kanssa». Artikkelin on omalla tavallaan kiintoisa, mutta silti selvästikin yksipuolinen. Hagar Olsson päinvastoin korosti Södergranin lyriikassa elämänilon ja sankarillisen kuolemaa vastaan käydyin kamppailun motiiveja, sitä mitä voitaisiin nimittää pessimismää torjuvaksi moraaliseksi imperatiiviksi, suorastaan profeettallisen mystifioiduksi uskoksi tulevaisuuteen, profeettalliseksi katseeksi tulevaisuuteen. Mutta tätä juuri antologioiden valikoimat eivät vahvistaneet, eivät ainaakaan osoittaneet sitä johtavaksi teemaksi, joten Olssonin väitteet tuntuivat väkijänsiltä (mitä ne todellisuudessa eivät olleet).

Muuten vuonna 1972 ilmestyi pieni kokoelma Södergranin valikoitua lyriikkaa Pentti Saaritsan suomennoksina. Saaritsa oli myös runot valikoinut. Kokoelman koostumus on jo hieman toisenlainen: osuutensa oli ilmeisesti sillä, että Saaritsa on vasemmistolainen runoilija, ja hän näki Södergranin lyriikan aivan uudesta kulmasta.

Sen jälkeen kun sain tilaisuuden tutustua Södergranin runouteen alkuperäisinä teksteinä ja kokonaisuutena (vuonna 1977 uutena painoksena ilmestyneen koottujen runojen pohjalta), minun on sanottava, että olen paljon taipuvaisempi yhtymään Hagar Olssonin näkemykseen kuin hänen vastustajiensa.

Siitä huolimatta Södergranin lyriikka, hänen nudistajuutensa olemus ja hänen merkityksensä Suomen runouden myöhemmälle kehitykselle samoin kuin hänen tuotantonsa yhteydet aikaisempiin (suomalaisiin ja eurooppalaisiin) perinteisiin avautuvat kokonaisuudessaan hyvin vaikeasti.

Toisin kuin Diktoniuksen Södergranin lyriikassa ei ole avointa ja selvästi ilmeväää sosiaalisuutta eikä suoranaisia motiiveja solidaarisuudesta yhteiskunnan sortulle alhaisolle. »Maailman vararikon» tunne välittyi Södergranilla aivan toisin,

toisenlaisin kuvin ja sävyasteikoin kuin Diktoniuksella. Vertailukelpoinen on tässä mielessä Diktoniuksen runo **Sivilisaatio** (1924). Jo se seikka, että tuossa runossa on paljon konkreettista, muun muassa yhteiskunnallisesti konkreettista sanastoa, erottaa periaatteellisesti Diktoniuksen tyylin Södergranin tyylistä. Sellainen sanasto oli Södergranille vieras. Hän ilmaisi kapinallisuutensa yhteiskuntaa ja silloista maailmaa vastaan ilman sosiaalista konkreettisuutta.

Hyvin harvoin Södergranin runoista tavoittaa edes vaimeita viittauksia ajan yhteiskunnallisiin ja poliittisiin tapahtumiin. Esimerkiksi kokoelmassa **Septemberlyran** (1918), joka ilmestyi heti Suomen työläisvallankumouksen tukahduttamisen jälkeen, on runo nimeltä **Kuun salaisuus**, josta ovat seuraavat säkeet:

*Kuu tietää... että verta on vuotava täällä
tänä yönä.
Järven kupariratoja myöten saapuu
varmuus:
ruumiita on makaava poppelistossa
ihmeen ihanalla rannalla.
(Suom. Aale Tynni)*

Tai lyhyt runo **Iltakävely**, jossa esiintyy Södergranin lyriikalle luonteenomaisia kohtalon ja kuoleman mutta myös ikuisuuden ja tulevaisuudennäkyjen teemoja:

*Alla tiders gyllenstjärnör på min mörk
sammetsdräkt.
Jag är triumfatorn... i kväll... jag ryser.
Ödets järnstänger hamra ur mitt bröst.
Virvelar vinden sand från trottoaren?*

— — —
*Finnes för mig död, förintelse — nej.
Döden är i Helsingfors —
han fångar gnistorna på taken.
Jag går över torget med min framtid i
mitt bröst.*

(Kaikkien aikojen kultatähdet tummalla samettipuvullani./ Olen voittaja... tänä iltana... minua kammottaa./ Kohtalon rautatangot takovat rinnassani./ Kierrätääkö tuuli hiekkaa jalkakäytävältä?/ Onko minulle olemassa kuolemaa, tuhoa — ei./ Kuolema on Helsingissä — / se vangitsee kipinöitä katoilla./ Minä kuljen torin yli kantaen tulevaisuuttani rinnassani.)

Siterattu runo kelpaa mainioksi esimerkiksi niistä »uuden lyriikan» tulkinnoista, jotka julistavat että siitä ei tule etsiä käsitteellisesti loogisten ideoiden kehittelyä; se ei myöskään ole allegoria, vertaus jonka takaa olisi ehdottomasti etsittävä konkreettisempaa ja »ymmärrettävämpää» tarkoitusta. Tulkintojen mukaan se on yksinkertaisesti kiellettyä, jotta vältyttäisiin teke-

mästä »väkivaltaa lyriikalle». Sen assosiaatiiviset kuvat on käsitettävä sellaisina kuin ne ovat: ne ilmentävät juuri sitä elämystä, jonka runoilija halusi tuoda esiin; ohimenevää, kaleidoskooppimaista, miellelyhtymiksi hajonnutta tosin, mutta silti konkreettista ja ainutkertaista elämystä.

Tietenkin se, mitä edellä on sanottu »uudesta lyriikasta», koskee periaatteessa myös sitä edeltänyttä runoutta — eihän sekään ollut mikään kokoelma filosofisia traktaatteja ja järkeviä opetuksia. Mutta nähtäköön myös tapahtuneet muutokset — muutoin »uutta lyriikkaa» ei voi ymmärtää.

Verrattuna aikaisempaan suomalaiseen lyriikkaan, vaikkapa Leinoon, joka oli Södergranin vanhempi aikalainen (kuoli kolme vuotta tämän jälkeen), jälkimmäisen runoudesta on paljon vaikeampi »lukea» mitään konkreettista tavanomaisessa mielessä, sellaista mikä olisi välittömästi verrattavissa kuluvan todellisuuden empiirisytyteen, poliittisiin tapahtumiin, silloiseen yhteiskunnalliseen ja aatteelliskirjalliseen taisteluun ja arkielämään.

Lyriikalle se merkitsi juonellisuuden heikkenemistä, ulkonaisen kuvauksellisuuden aineiden vähenemistä ja »itseilmäisyyden» voimistumista. Jo uusromanttisessa runoudesta oli havaittavissa tuntuva pyrkimys subjektiivisuuden tehostamiseen. Mutta vertailu paljastaa kaiken: Södergranin lyriikassa tuo tendenssi ilmeni niin voimakkaana ja sai niin ilmeisen uuden laadun, että Leino vaikuttaa siihen verrattuna melkein pä eepikolta, jonka huomio on vielä merkittävässä määrin kiinnittynyt ulkoiseen todellisuuteen. Ei ainoastaan siinä mielessä, että Leino kirjoitti vielä juonellisia kertovia runoelmia ja balladeja (jollaisia Södergranilla ei ole), vaan myös siinä mielessä, että Leino lyhyissä lyyrisissä runoissakin ovat yhä olennaisia juonellisuuden ja kuvailevan plastisuuden ainekset.

Södergran loittoni tästä kaikesta yhä syvemmälle oman subjektiivisen minänsä maailmaan. Tämä minä on itse asiassa hänen lyriikkansa ainoa sankari. Södergran on lakonisempi kuin Leino, vaikka ei vielä niin lakoninen kuin myöhemmin Gunnar Björling, jonka lakonisuus menee äärimmäisyyksiin. Björlingillä on runoja, jotka koostuvat vain neljästä tai viidestä toistuvasta sanasta — se oli jo uusi vaihe taistelussa lyriikan »kuvailevuutta» vastaan. Södergran ei vielä ollut niin lakoninen, mutta Leino »monisanaisuudesta» hän jo luopui.

Tutkijat toteavat, että alunperin Södergran ei kovinkaan selvästi tiedostanut luovien kokeilujensa epätraditionaalisuutta. Hänen tietoinen kapinansa perinteitä vas-

taan kärjistyi vasta sen jälkeen, kun kriitikki oli ottanut kylmästi vastaan hänen ensimmäisen runokokoelmansa. Toisen kokoelmansa Södergran varusti suppealla mutta tiukkasävyisellä esipuheella, jonka hän oli kirjoittanut selväksi haasteeksi sekä kriitikille että perinteille. Esipuheessa korostettiin, että vapaa itseilmäisyys vaatii vapaata muotoa. Södergran teki periaatteellisen eron runouden (diktning) todellisenä lyyrisenä itseilmäisyytenä ja »runojen» (vers) välillä, sillä jälkimmäinen oli vain riimittelyä perinteellisten sääntöjen mukaan. »Runoudelle» oli ominaista nimenomaan vapaus ja kahleettomuus, jopa »huolimattomuus» ja »huolettomuus» muodon suhteen, joka oli jotakin sitovaa. »Että minun runouteni on runoutta, sitä ei kukaan voi kieltää; mutta että ne ovat runoja — sitä en rohkean väittä. Eräät runot (dikter) olen ryhtänyt vastoin niiden tahtoa alistaa rytmiiin, mutta olen havainnut, että sanan ja kuvan voima minulla on hallussani vain sillä ehdolla, että minulla on täydellinen vapaus, toisin sanoen vapaus rytmistä. Runoni on otettava huolettomina luonnoksina ja sketseinä. Mitä taas niiden sisältöön tulee, niin annan intuition ja vaiston sinetöidä sen, minkä älyni näkee kiihottuneessa tilassa. Itsevarmuuteni syntyy mittojeni tiedostamisesta. Minun ei sovi tekeytyä pienemmäksi kuin olen», Södergran selittää esipuheessaan.

Huomattakoon tässä yhteydessä, että Södergran tunsi venäläisen »ego-futuristin» Igor Severjaninin runouden ja koki sen joltisenkin vaikutuksen. Tiedetään, että Severjanin ei puhunut »runoista», vaan »runoudesta» nimenomaan lyyrisen itseilmäisyyden uutena muotona perinteellisten muotojen vastapainoksi. Osapuilleen samanlaisen merkityksen Södergran sisällytti antiteesiinsä »runous — runot».

Niin sanottu vapaa mitta (verse libre), joka ei tunnusta riimiä eikä perinteellistä runomittaa, alkoi vakiintua suomalaiseen lyriikkaan juuri Södergranista lähtien. Selvemmin se tapahtui ruotsinkielisessä, epävarmemmin suomenkielisessä lyriikassa. Jälkimmäisessä ilmeni 20-luvulla horjuntaa ja poikkeamia. Tosin jo aikaisemmatkin runoilijat olivat toisinaan turvautuneet vapaaseen mittaan (Eino Leino, Joel Lehtonen, Viljo Kajo), mutta 20-luvulla tämä pyrkimys runousopin perusteelliseen uudistamiseen muodostui vieläkin määrätietoisemmäksi ja sen takaa paljastui uusia maailmankatsomuksellisia ja esteettisiä vaikuttimia. Leino käytti vapaata mitta vielä vuorotellen klassisten muotojen kanssa, joita hän muokkasi erityisen huolellisesti esimerkiksi viimeisessä lemmylyriikan kokoelmassaan **Juhana Herttuan ja Katriina Jagellonian lauluja**. Siinä on sekä

serenadeja että barcarolia, rondoja, alboja ja catenoja. Södergranin lyriikalle tuollaiset viehtymykset olivat jo vieraita.

Siirtyessään vapaaseen miinaan nuoret »uudet runoilijat» korostivat usein, että kysymys ei ollut pelkästään »muodon murtamisesta», vaan uudesta maailmankäsityksestä. Södergranin ekspressionistiselle lyriikalle on ominaista sanojen lisämerkitysten rikkaus, sanat eivät vain ilmaise vaan ne myös viittaavat, niillä on oma taustansa, joten runon symbolinen semantiikka on monikerroksinen ja moniulotteinen. Tosin hänellä tämä ominaisuus ilmenee toisin kuin Diktoniuksella ja muilla »nuoremilla» ekspressionisteilla. Hänenkin kuvissaan sinänsä on tiettyä haasteellisuutta, mikä vielä käy yksiin hänen lyriikkansa laajemman ja pysyvän teeman — kohtalolle osoitetun haasteen — kanssa. Kuvaava esimerkki on runo *Vierge moderne* (Nykyaikainen neitsyt). Jo runon otsikko on monia miellelyhtymiä herättävä, mitä runossa kehiteltävä sisältö sitten vahvistaa. Runon kauttakulkevana motiivina on kapinallisuus, aggressiivinen uhma, ja koska otsikko on ranskankielinen, herää miellelyhtymä Orleansin neitsyeen, sankarilliseen sotaneitteen ja pyhimyksen, jonka puhtaasti nykyaikaisen muunnelman Södergran tahtoo esittää. Minämuotoinen runo on ensimmäisestä säkeestä lähtien kuin julkea haaste.

En ole nainen. Olen neutri.

*Olen lapsi, paaši ja rohkea päätös,
olen naurava säde heleänpuinaista*

aurinkoa...

*Olen verkko kaikille ahnaille kalvoille,
olen malja kaikkien naisten kunniaksi,
olen askel sattumaan ja turmioon,
olen hyppy vapauteen ja omaan itseen...
Olen veren kuiskausta miehen korvassa,
olen sielun vilu, lihan ikävä ja kielto,
olen sisääntulokyltti uuteen paratiisiin.
Olen liekki, etsivä ja uskalias,
olen vesi, syvä mutta rohkea, aina polviin*

asti,

*olen tuli ja vesi rehellisessä yhteydessä
vapain ehdoin...*

(Suom. Aale Tynni)

Ekspressionistisen poetiikan erityispiirteisiin tulee lukea Södergranin lyriikan kuvien alituinen oksymoronisuus: tuli — vesi, raukeus — kiihko jne. Diktoniuksen runoudessa ilmenee samantapaisia oksymoronisia kuvia, mutta siellä ne saavat toisen, avoimen sosiaalisen sisällön, ne ilmentävät aikakauden luokkaluontoista ja poliittista dramatiikkaa. Vallankumousten kaudesta Diktonius kirjoitti:

*Se oli suurta aikaa,
tulen ja jään aikaa,*

rakkauten ja vihan aikaa...

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Södergraniin verrattuna Diktoniuksen kuvakieli on »aineellisempaa», siinä on enemmän esineellistä lihaa, kun taas Södergranin lyriikassa aineelliset ja esineelliset yksityiskohdatkin vajoavat haaveen, unelman, raukenemisen yleiseen ilmapiiriin. Mutta kyllä ekspressionistisen kielen »lihaisuus» (tästä puhutaan jatkossa seikkaperäisemmin) ulottui osin myös Södergranin lyriikkaan. Myöhemmin tulenkantajille niin luonteensomainen »alastomuuden» motiivi, pyrkimys paljaalla iholla koskettaa koko aineellista maailmaa sai jo Södergraninkin runoissa esimerkiksi tällaisia muunnelmia:

*Mitt liv var så naket
som de dråa klipporna,
mitt liv var så kallt
som de gråa klipporna,
men min ungdom satt med heta kinder
och jublade: solen kommer!
Och solen kom och naken låg jag
den långa dagen på de gråa klipporna —
det kom en kall fläkt från det röda havet:
solen går ned!*

(Elämäni oli alaston/ kuin harmaat luodot./ elämäni oli kylmä/ kuin valkoiset kukkulat./ mutta nuoruuteni odotti hehkuvin poskin/ ja riemuisti: aurinko nousee!/ Ja aurinko nousi ja minä makasin alastomana/ pitkän päivän harmailta luodoilla — / sitten tuli kylmä tuulahdus punaiselta mereltä:/ aurinko laskee!)

Jo Södergranin lyriikassa ilmenee myös se tyypillisesti ekspressionistinen heleiden värien ja voimakkaiden tuoksujen jano, joka saa sittemmin niin silmiinpistävät ja jopa lioitellut muodot tulenkantajien runoudessa. Södergranilla voi havaita pyrkimyksen antaa sanalle itselleen aineellisia ja fyysisiä ominaisuuksia.

Varma ord, vackra ord, djupa ord...

*De äro som dofter av en blomma i natten
den man icke ser.*

Bakom dem lurar den tomma rymden...

*Kanske de äro den ringlande röken
från kärleken varma härd?*

(Lämpimiä sanoja, kauniita sanoja, syviä sanoja.../ Ne ovat kuin kukan tuoksu yössä/ jota ei näe./ Niiden takana väijyy tyhjä avaruus.../ Ehkä ne ovat kiemuroiva savu/ joka kohoaa rakkauten lämpimästä liedestä?)

Södergranin ilmeinen viehtymys »aineelliseen» (runo *Materialismi*) oli eräänlainen yritys jotenkin kompensoida haaveiden hetkellisyyttä, jonka hän itsekin tiedosti

(runo **Vaarallisia haaveita**). Koska »takana väijyi tyhjiys», sanat saivat joidenkin fyysisten kappalten funktion, mutta ne eivät pystyneet korvaamaan maailman aineellista täyteyttä. Siksi myös luonto, tuo täysin aineellinen kevätmaisema, näkyy silti vastoin Södergranin tahtoa haaveiden läpi, jotka tunkeutuvat kuvakieleen ja muuttuvat metaforien perustaksi. Kun Diktoniuksen runoissa metaforat rakentuvat siten, että niiden perusta on aineellinen ja esineellinen ja henkisyys syntyy tuosta esineellisyydestä, niin Södergranin runoissa etutilalla ovat haaveet, ja esineelliset yksityiskohdat ovat niissä vain vertailun vuoksi. Niiden funktio metaforissa on alisteen ja toissijainen.

Tässä alkavat vaikuttaa maailmankatsomukselliset tekijät ja eroavuudet. Koska sosiaaliset yhteydet ovat Södergranin lyriikassa heikot, hänen sankarittarensa pyrkii korvaamaan ne kosmisilla yhteyksillä voitaakseen häntä pelottavan individualismin, yksinäisyyden ja hukkimisen »väijyvään tyhjiyteen». Södergran viljeli kosmisen yhteiselon tunnetta yksilön ja koko maailman-kaikkeuden kesken, ja se saattoi saada korostetun intiimin väilyksen yleistetystä symboliikasta huolimatta. Eräässä runossa runoilijatar näkee jalkaisin kiertävänsä aurinkokuntaa ja etsivänsä lankaa punaiseen pukuunsa. Tässä konkreettinen sosiaalinen elämä on luovuttanut paikkansa maailman-kaikkeudelliselle olemassaololle. Juuri tätä kosmista »elämän riemuvoittoa» ylistetään samannimisessä runossa. Södergranin »kosmisesta» lyriikasta syntyy ääriivoiltaan utuinen symbolinen kuva elämän mysteerioista ja sen kohtalokkaasta kamppailusta, jonka tarkoitus on salaperäinen ja arvoituksellinen, sillä se piilee jossakin maallisten tapahtumien takana, ikään kuin tuikkii niiden yllä loputtoman kaukaisena tähden valona.

Ja samalla Södergranin lyriikka ilmentää maallista levottomuutta, inhimillisen lämmön janoa, iloa jonka tuottaa ruohojen, puiden ja kukkien katseleminen, sillä niiden »kieli» on yhtä välitöntä kuin lapsen lepertely. Monissa runoissaan Södergran vahvistii ajatusta, että tuo naiivi kieli juuri onkin oikea luomisen ja kaiken kauniin kieli maailmassa.

*Ja maa ja kukkasat ja kivet puhuvat
lapselle kieltään,
ja lapsi vastaa soperellen luomakunnan
kieleen.*

Kosminen ja maanläheinen punoutuvat kiinteästi yhteen Södergranin lyriikassa.

Jatkuu seuraavassa numerossa

Laulun luoja

Abram Golland tunnetaan Karjalassa, onhan säveltäjä jo neljäkymmentä vuotta luonut musiikkia tasavallassamme. Karjalassa hän on säveltänyt parhaimmat teoksensa, joiden joukossa on lauluja, kantaatteja ja soitinkappaleita. Ne ovat tuoneet tuntuvaan lisän kansallisen musiikkikulttuurin aarreaitaan. Gollandin luova toiminta ei silti koskaan rajoittunut yksistään sävellystyöhön. Hän on erinomainen säestäjä ja ansainnut laajaa tunnustusta maassamme konsertoitessaan tunnettujen laulajien kanssa. Golland toimi monta vuotta kansallisen Kantele-yhtyeen ja sittemmin Karjalan filharmonian taiteellisena johtajana, hänet on useamman kerran valittu tasavallan säveltäjäliiton vastaavaksi sihteeriksi. Näissä vastuullisissa tehtävissä Abram Golland on tehnyt paljon Karjalan säveltaiteen kehittämiseksi.

Jo ylioppilasvuosinaan hän sävelsi musiikkia Labichen ja Scriben näytelmiin pohjautuviin nuorisokappaleisiin, sittemmin hänen ollessaan johtajana ja kapellimestarina teattereissa musiikin sommittelu näytelmiin kuului hänen suoranaisiin velvollisuuksiinsa. Mutta tuntuvimman sysäyksen luomistyöhön antoi monivuotinen toiminta säestäjänä. Golland on luonut ennen kaikkea lauluja, romansseja ja balladeja. Tässä lajissa hän on päässyt mielenkiintoisimpiin tuloksiin, mikä on osittain selitettävissä sillä, että hän on niin kauan ollut läheisessä kosketuksessa laulutaidetta herkästi tajua viin ja tulkitseviin esittäjätaiteilijoihin. Laulu on vaikea sävellyslaji, sen yksinkertainen rakenne on pettävä. Löytääkseen tien jokaiseen sydämeen laulun on oltava melodinen. Gollandin laulut ovat ihmeen melodisia. Mutta ei siinä vielä kaikki. Ilmeikkyyttä laululle antaa myös sitä värikäästi täydentävä säestys. Säestys hänen lauluissaan on useinkin orkestraalinen ja vaatii siis soittimen taiturimaista hallintaa. Ja miten vapaasti itse muusikko loihitti tuon säestyksen pianosta laulajan kanssa esiintyessään! Eihän sattumalta ole todettu, että Gollandin lauluissa on oikea tunne vain silloin, kun tekijä itse on soittimen ääressä.

1940-luvulla Abram Gollandin luomistyössä oli vallitsevana isänmaallinen aihe. Noiden vuosien huomatuin teos on oratorio

Eino KARHU

Suomen 1900-luvun lyriikasta

Lukijan ja kriitikon vaikutelmia

”Primaarisen elämäntunteen” jano

Se että jo Edit Södergranin runoudessa 1910-luvun lopulla ja 1920-luvun alussa »luonnon naiivi kieli» (jota verrattiin lapsen soperrukseen) osoittautui hienostunutta intellektualismia viisaammaksi, oli oire syvältä kouraisevasta maailmankatsomuksen kriisistä, joka kosketti muitakin ekspressionistisen suunnan runoilijoita. Heille koetut yhteiskunnalliset nullistukset ja »maailman vararikko» merkitsivät ennen kaikkea entisten ihanteiden murskaantumista, niiden toivotonta devalvaatiota.

Varhain kuolleella ruotsinkielisellä runoilijalla Henry Parlandilla (1908—30) on ironisia pienoisrunoja, joita hän itse nimitti »irvailuiksi». Muuan niistä on omistettu »ihanteiden alennusmyynnille», ja sen ironia perustuu ruotsin kielen realisation-sanan kaksinaiseen merkitykseen. Se näet merkitsee sekä jonkin toteuttamista että (kaupallisessa kielessä) alennusmyyntiä.

*Ihannealennusmyynti —
te sanotte sen jo alkanen
mutta minä sanon:
meidän täytyy edelleen alentaa hintoja.*

»Ihanteisiin» kohdistunut luottamuksen puute kääntyi luottamuspulaksi kaikkia ylärakenteen kategorioita kohtaan, muun

muassa myös henkistä kulttuuria, älyä kohtaan. Ylärakenteen kategoriana, joka välillistää ihmisen suhteen aineelliseen maailmaan, kulttuuri alkoi tuntua esteeltä kummankin välisten suorien kontaktien tiellä. Tämän kontaktien välittömyyden ekspressionistisen suunnan runoilijat halusivat jollakin tavoin palauttaa ja muistuttaa siitä päättävästi oman tuotantonsa avulla. »Primaarisen elämän» ja »alkuperäisen tunteen» jano muodostuikin erääksi johtomotiiviksi paitsi 20-luvun ruotsinkielisessä ekspressionistisessa lyriikassa myös suomenkielisten tulenkantajain tuotannossa.

Aivan yleispiirteissään jotakin samankaltaista oli ollut havaittavissa aikaisemmassa romanttisessa runoudessa, muun muassa vuosisadan alun uusromantikoilla. Pettyminen kulttuuriin ja viehtymys alkusyntyiseen luontoon on vanha romantiikan ja sentimentalismien teema, joka johtaa Rousseau'hon ja vieläkin aikaisempiin edeltäjiin.

Mutta tämä yleispiirteissään »samankaltainen» ilmeni joka kerta uudella tavoin ja näin tapahtui myös ekspressionisteilla. Ja vaikka uusromantikko Leino jo vuosisadan alussa puhui tunteellisen aineksen voimistumisesta Suomen kirjallisuudessa, »sensualismin läpimurrosta» ja »pakanallisen» hedonismien voitosta kristillisestä pidättyväisyydestä, sellaista hurmioitunutta naiivin luonnonelämän ja aineellismaallisen olemassaolon ihastelua, värien ja tuoksujen ryöpyn ihailua kuin 20-luvun ekspressionisteilla ei Suomen lyriikassa ollut vielä koskaan ollut.

Jatkoa edellisestä numerosta

Ekspressionistista runoutta nimitetään usein hurmioituneen hermoherkäksi runoudeksi. Esimerkiksi Elmer Diktoniuksen lyyrisistä omistakuvista löytyy seuraava:

*Minun sieluni on reikäinen
hammas
hermot
kouristuneina.
Ken kajoaakin minuun
tulen mielettömäksi.
Ja runo siitä sitten!*

(Suom. Arvo Turtiainen)

Ylevän hurmioituneita eivät olleet ai-noastaan ekspressionistien kipureaktiot, vaan myös heidän riemunsa. Eikä Diktoniuskaan ollut tässä suhteessa poikkeus. Hurmioitunut riemukkuus oli erityisesti ominaista nuorille suomalaisille tulenkantajille. Heidän vuonna 1925 ilmestynyt yhteiskokoelmansa oli nimeltään **Hurmioituneet kasvat**. Riemuitseva luonto ja riemuitseva ihminen luonnon syleilyssä olivat ylistyksen kohteina eräässä Olavi Paavolaisen runossa mielettömänä juhlintana, jokainen niittyheinän tuoksu huusi suoraan huutoa riemusta, ja palavanpunaiset kukat puutarhassa tanssivat riehakasta cancania.

Kun vuosisadan alun uusromantikot olivat ylistäneet kulttuurin vastakohtana alkusyntyistä korpea ja sen arkaaista, alkeellista ja usein traagiseksi kääntyvää kansanelämää, niin ekspressionistisessa lyriikassa maallisen kauneuden vertauskuvaksi muodostui alkusyntyisen luonnon rinnalla jo jossakin määrin viljelty ja jopa eksoottinen puutarha istutettuine kukki-neen, pensaineen ja harvinaisine puineen. Erään runonsa Södergran nimesi **Suureksi puutarhaksi**, ja puutarha kasvaa vertauskuvaksi turvapaikasta kaikille kodittomille ja orvoille siskoille, kaikille maailman hylkäämille. »Ja hiljaisesta puutarhastamme annamme maailmalle uuden elämän», sanotaan runossa lopuksi.

Totean muuten, että puutarha symbolina, jyrkkänä vastakohtana elämän yhteiskunnalliselle pahoinvoinnille, esiintyy muillakin kuin suomalaisilla 20- ja 30-lukujen runoilijoilla. Marina Tsvetajevalla on runo nimeltä **Puutarha** (1934), joka alkaa näin:

*Tähän vaivaan,
tähän harhaan
saanhan taivaan
kukkatarhaan.*

*Vanhuudessa
lohdukseni:*

*raataessa
vuodet meni.*

*Tauottua
taisteluiden
auta mua
varjoon puiden.*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Yleensäkin on sanottava, että Tsvetajevaa lukiessa herää lukuisia mielleyhtymiä suomalaisiin ekspressionisteihin, joiden aikalainen hän oli. Kuten mielleyhtymissä yleensä tunne on sellainen, että ei tämä nyt aivan tarkalleen samaa ole, mutta jotakin tässä kuitenkin on sinnepäin, siellä täällä ilmenee yhtymäkohtia. Vaikka Tsvetajevaa ei voidakaan rinnastaa keneenkään yksityiseen suomalaiseseen runoilijaan, niin yhtäläisyyksiä on löytävinään useilta runoilijoilta (olihan Tsvetajeva itekin hyvin monipuolinen). Södergranin lyriikkaan Tsvetajevaa lähentävät kohtalonomaisten ennakkoavistusten motiivit ja samalla hilitön riehakkuus, rohkea leikki elämän kanssa. Esimerkiksi ottaisin Tsvetajevan nimettömän runon vuodelta 1916, jonka teemaakin jo on vaikea määrittellä.

*Pysy rinnalla. Olen vanki.
Sinä saattaja. Se tiedä.
Matkapassi yhteinen hanki.
Meidät tyhjyyteen saat viedä.*

*Olen levollinen ja vakaa!
Minä esiinnyn rauhaisasti.
Päästä käteni irti takaa,
anna kävellä tuohon mäntyyyn asti!*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Jossain määrin Tsvetajevaa ja Södergrania lähentää toisiinsa heidän lyriikkansa kielikuvien suuri vertauskuvallisuus. Kun Tsvetajeva runossaan, joka kuuluu vuodelta 1916 kirjoitettuun sikermään **Unettomuus** (»Nyt olen taivaallinen vieras/ sinun maassasi./ Näin metsän unettomuuden/ ja peltojen unen...»), mainitsee ruohon, lehmän, hanhet ja »harmaantuneen koiran», niin tämä runo voi kertoa mistä muusta tahansa kuin luhtaniityistä ja maaseudun kotieläimistä. Kun esimerkiksi Jeseninin kotiseuturunnoissa tuollaiset yksityiskohdat saattavat vielä esiintyä paitsi psykologisen myös tavallisen maalaismaiseman yksityiskohtina, niin Tsvetajevan runossa on kysymys yksinomaan jännittyneestä psyyken elämästä eikä maaseutunäkymistä. Samanlainen voimakas vertauskuvallisuus on sanoilla »maa», »puut» ja »kukat» Södergranin lyriikassa. Siinäkin »arkipäiväinen» ja kosminen ovat lähellä toisiaan ja toisiinsa

rinnastetut. Södergran kirjoitti, miten hän kulki jalkaisin koko aurinkokunnan löytääkseen langan punaiseen pukuunsa, Tsvetajevalla taas on esimerkiksi seuraavanlaiset säkeet (1917):

*Maailma alkoi laidunten hämärästä:
puut saapuvat yön pimeästä.
Rypäleet käyvät kuin kultainen viini.
Tähdet vaeltavat tuvista tupiin...*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Jopa uhkarohkealle »nykyaikaiselle naiselle» Södergranin tunnetusta runosta voi löytää vastineen Tsvetajevan lyriikasta:

*Urheus ja naiseus! Lütön tään
vanhan ja kauniin kuin Kuolon ja Maineen
vannon kautta kiharaisen pään
ja vereni punaisen laineen...*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Tässä joutuu kiusaukseen yrittää selittää, tunsiko Södergran Tsvetajevan runoutta (osasihan hän venäjää ja tunsii venäläistä lyriikkaa). Mutta luultavimmin samankaltaisuus johtui itse ajan ilmapiiristä ja koko maailmanlyriikan sekä kunkin yksityisen maan runouden sisäisistä kehityslaeista. Tarkoitan tällä sitä, mitä kirjallisuudentutkijat nimittävät historiallis-typologiseksi yleisyydeksi. Voidaan varmuudella sanoa, että esimerkiksi niin sanottu kosmismi ja iyyrisen elämyksen vertauskuvallisuuden ja intensiteetin osuuden tehostuminen oli yleistä sen ajan maailmanrunouden kehityksessä, niin erilaisia kuin sen virtaukset ja kansalliset muunnelmat olivatkin.

Tsvetajevan lyriikassa, eritoten myöhemmässä vaiheessa, ilmenee myös suomalaisia ekspressionisteja muistuttava (ja Gunnar Björlingin tuotannossa äärimmäisyyteen viety) pyrkimys kielelliseen lakonisuuteen, johon liittyy päättäväinen luopuminen kertovista intonaatioista, sanojen poisjättäminen ja säännöistä poikkeava syntaksi. Diktoniukseen Tsvetajevaa taas lähentävät eniten sekava ja katkonainen rytmi, jyrkät riitasoinnut, vastakkaiset kielikuvat ja se, mitä V. Orlov esipuheessaan Tsvetajevan Valittuihin runoihin (Moskova 1961) nimitää »ele-sanaksi», sanaksi joka sisältää äärimmäisen toiminnan ja liikkeen dynamiikan.

Seuraava lainaus on Tsvetajevan runosta **Esirippu** (1923):

*Siinä! Ota ja raasta! Se vuotaa!
Sammio valmistakaa!
Valtaisa haavani viimeiseen pisaraan juokaa!*

(Yleisö kalpenee, verho punertaa).

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Diktoniuksen runossa **Jaguaari** (1922) personoi peto yhteiskunnallisen mullistuksen puhdistavaa voimaa:

*Lennä siis, pure, revi ja raatele!
On pakko purra niin kauan kuin purema
antaa elämän.
On repiminen pyhää niin kauan kuin mätä
löyhykkää...*

(Suom. Viljo Kajava)

Palaan vielä hetkeksi Södergraniin koroostaakseni, että jo hänen lyriikassaan, josta suomalainen ekspressionismi alkoi, piili kaksi vastakkaista virtausta, jotka sittemmin kehittyivät omalla tavallaan seuraavilla runoilijoilla. Puutarha on Södergranilla eräänlainen fiktiivinen romanttinen maailma syrjässä todellisesta maailmasta, ja samalla se on kosketus elämän alkusyntyisiin realiteetteihin, mahdollisuus henkisen terveyden hankkimiseen. Runossa **Lapsuuteni puut** hän kuulee puiden soimaavan:

*...mitä on sinusta tullut?
...arvoton olet allamme käymään!
Olet lapsi ja sinun pitäisi olla kaikkivoipa,
miksi olet kytketty sairauden kahleihin?
Sinusta on tullut ihminen, vieras vihattava...*

(Suom. Aale Tyyni)

»Lapsuuden puutarhan» symboliikka ei Södergranilla vielä ole pakoa elämän ongelmista ja tietoisuuden ristiriidoista. Juuri se, että hän ei enää voi rajoittua »lapsuuden puutarhaan», vaan kärsii »aikuistuneen» tietoisuuden ristiriidoista, erottaa Södergranin lyriikan eräiden tulenkantajien (P. Mustapää, Elina Vaara) fiktiivisen-romanttisesta tuotannosta, mutta samalla lähentää sitä Katri Valan lyriikkaan, jonka ensimmäinen runokokoelma perustui nimikään »puutarhateemaan» ja oli nimeltään **Kaukainen puutarha** (1924).

Södergranin lyriikassa piili mahdollisuus »puutarhateeman» kahdenlaisen mahdolliseen kehityssuuntaan: se saattoi kehittyä puhtaan eksotiikan suuntaan ja pyrkiä täysin tietoisesti luomaan »laulun taikavoimalla» fiktiivisen romanttisen maailman, illuusion loputtomasta »elämän juhlasta»; tai se saattoi kehittyä sosiaalisuuden suuntaan, joka siitä huolimatta, että ilmeni alunperin vielä eksoottisissa muodoissa, joissa oli melkoisesti esteettisyyttäkin, vahvistui ja selkiintyi myöhemmässä vaiheessa.

Ensin lyhyesti ensimmäisestä tendenssistä. Kuten jo mainitsin, se ilmeni selvim-

min P. Mustapään ja Vaaran lyriikassa. Eri-tyisesti ensiksi mainittu omasi erinomaiset lyriikon lahjat, hänellä oli »sanan magia» hallussaan. P. Mustapää oli tunnetun suomalaisen kansanrunouden tutkijan, professori (myöhemmin akateemikko) Martti Haavion (1899—1973) taiteilijanimi. Tiedemiehenä ja runoilijana hän tunsii mainiosti kansanrunouden; ei vain muinaisepiikkaa ja mytologiaa, vaan myös myöhemmän kansanlyriikan, keskiaikaiset balladit ja niin sanotun arkkiveisurunouden. Kaikkea tätä hän laajasti ja hyvin omaperäisesti käytti omassa tuotannossaan. Kriitikot sanovat, että P. Mustapää vaatii lukijoiltaan edes osittaista kansanrunouden ja mytologian tuntemusta. Kenties, mutta selitettäköön samalla, että hänen lyriikkansa muistuttaa kaikkea muuta kuin raskassoutuista »oppinutta runoutta», joka on perusteellista mutta ikävähköä. Mustapään lyriikka on täynnä huoletonta riemua ja hymyä, keveätä ironiaa ja oveluutta (myös arkkiveisujen parodioita), viehkeää leikkittelyä, jonka tuloksena lomtunut lukija ei onnistukaan heti oivaltamaan, milloin runoilija on vakavissaan ja milloin ei. Sensijaan hän antaa melko selvästi ymmärtää, että hän ei aio runoudessaan uppoutua filosofisiin syvyyksiin ja elämän syövereihin, vaan että hänelle riittää oikukas romanttinen leikki — omalla tavallaan loistelas ja värikäs, mutta leikki silti. Parhaiten siitä on Mustapää itse sanonut pienessä runossaan **Selitys**:

*Sinä etsi, sanottiin,
ei pinnalta, vaan alta,
ja filosofialta
ano viisaus laulusi säkeisiin.
En tehnyt niin.
Minun laulussani on
vain kuva kaivattuni
ja kukka, leikki, uni.
Puck. Oberon.*

Jo P. Mustapään varhaisessa lyriikassa (vuosien 1925 ja 1927 kokoelmissa, minkä jälkeen hän seuraavan kokoelmansa julkaisikin vasta vuonna 1945) esiintyi huoletoman kulkuri-kisällin laulunomainen ja romanttinen hahmo. Myöhemmin sen tilalle tuli »läkkiseppä Lindblad», yhtä fiktiivinen hahmo. Mustapään lyriikassa kaikki elollinen luonnossa laulaa: nuori kiertelevä kisälli, heinäsiirikka, sammakko ja linnut, joita hänen lyriikassaan on erityisen paljon. Huoleton ja hilpeä laulu on »uskon tunnustus» ja korkeinta elämänyviisautta, kuten sanotaan runossa **Rannalla**:

*...Tsindalon, tsindalon.
Varmaankin kyntörastas.
Varmaankin se on sen posetiivarilla*

oppinin

*tai suoraan Arnon rannalta
mustatukkaiselta, kaunisluomiselta diivalta.
Hieno, varjostettu melodia.
Uskontunnustus.*

Mustapää uudisti suomalaista lyriikkaa rytmisesti, mutta kaikkine ansioineenkin hänen runoutensa on yhä eksoottista, fiktiivistä ja tahallisen idyllistä. Tosin sen »huolettomuuden» takaa on aavistelevinaan elämän tragiikan tunnetta, mutta runoilija saapaa tietoisesti tuon tunteen ja sitä haltioituneemmin ylistää luonnon riemuitsevaa maailmaa.

Sadun eksotiikka, taianomaiset maisemat, valon ja värien runsaus ovat ominaiset myös Elina Vaaran lyriikalle, mutta siinä ne eivät enää ilmennä samanlaista omakeimaista tunteen heleyttä ja juhlavuutta. Eksoottisia sanoja ja epiteettejä (jotka merkitsevät värejä, tuoksuja ja ääniä) on kosolti, mutta niissä tuntuu jo kirjallinen toisto. Vaaran lyriikkaan on jossakin määrin sovellettavissa Bertolt Brechtin ajatus myöhemmästä saksalaisesta ekspressionismista: »Impressionismin ja ekspressionismin viimeinen vaihe tarjosi sellaisia runoja, joiden sisältö koostui 'kauniista' kielikuvista ja tuoksuista sanoista».

Nyt siirryn Katri Valan tuotantoon, jossa jo 20-luvulla saattoi havaita toisen tendenssin, kun ajatellaan tulenkantajien runoutta ja ekspressionistista lyriikkaa kokonaisuudessaan. Valan varhaista lyriikkaa lähentää Södergranin lyriikkaan elämän uudistamisen jano — ja pyrkimys itseuudistumiseen. Ja tämä sama teema, joka myöhemmin sai selkeämpiä yhteiskunnallisia piirteitä, lähentää Valan lyriikkaa myös Diktoniuksen lyriikkaan.

Myös Valan varhainen lyriikka on tyyliältään eksoottista. Eksoottinen tyyli oli tuolloin kirjallinen muoti. Saksalaisen ekspressionistisen runouden rinnalla oli suomalaisten nuorten runoilijoiden ja muun muassa tulenkantajien keskuudessa suosittua ranskalaisen Anna de Noailles'n (1876—1933) lyriikka. Sille oli ominaista panteistinen luonnon ihailu, nuoruuden palvonta, lemmoniolojen ylistys ja melankoliset kuolemanmotiivit (Katri Vala tutustui Anna de Noailles'n runoihin Olavi Paavolaisen välityksellä; sanottakoon muuten, että myös nuori Tsvetajeva oli viehätynyt de Noailles'n runouteen). Valan varhaislyriikassa huomio kiintyy värejä merkitsevien epiteettien runsauteen. Jo Valan ensimmäisessä kokoelmassa oli sellaisia runoja kuten **Punainen kuu, Keltainen nocturne, Harmaa laulu**. Toisen runokokoelmansa nimeksi Vala antoi **Sininen ovi** (1926), ja siihen sisältyivät runot **Punainen temppeli, Valkoiset maljakot, Musta laiva, Sininen kukka, Valkoinen sydän** jne. Ekspressionistit rakastivat yleensäkin värejä (esimerkik-

si saksalaisten ekspressionisti-taiteilijoiden Münchenin ryhmä oli nimeltään Sininen ratsastaja).

Kerttu Saarenheimo, joka on kirjoittanut useita tutkielmia tulenkantajien tuotannosta, mainitsee, että Katri Vala aloitti ekspressionismista, voipa sanoa, spontaanisti, ei siis täysin tietoisesti. Kirjeessään Onni Hallalle (josta on säilynyt vain katkelma) Vala totesi vuoden 1922 lopussa tai vuoden 1923 alussa, että vaikka hänen varhaiset runonsa olikin ilmeisesti luettava kuuluviksi ekspressionismiin, niin niiden kirjoittamisajankohtana hän ei ollut vielä kuullut puhuttavankaan ekspressionismista. »Olen vieläkin ainoastaan 'Ultrassa' tutustunut sen hengen tuotteisiin, joten lienen ekspressionismini imenyt ilmasta».

Valan ensimmäisistä kokoelmista välittyä mainiosti ekspressionistinen kiihkeys suhteessa luontoon. Esimerkiksi runossa **Maan povella** kokoelmasta **Kaukainen puutarha** on otettu luonteenomaisen ekspressionistinen motiivi »paljaasta kosketuksesta» maahan, luonnon fyysiseen maailmaan:

*Mikä hekuma levätä povellasi, maa,
alastomin, nuorin jäsenin,
suu ja sieraimet vihreässä rikkaudessa!*

Mutta maa ja luonto esiintyvät jo Valan varhaisessakin lyriikassa kontrasteina, ne kajastelevat yhteiskunnallisia katastrofeja. Lisäksi »maa» Valan (kuten myös Diktoniuksen) lyriikassa ei ole mikään hiljainen, syrjäinen kolkka kaukana »suuresta maailmasta», vaan pikemminkin maapallo planetaarisessa merkityksessään. Valan lyriikassa ei enää ollut »viatonta luontoa» käsitettynä täydelliseksi idylliseksi ja rauhaksi täynnä »tiedon puun» ja ihmisten huolten unohdusta. Luonto ja ihminen kansakäymisessä sen kanssa elivät Valan lyriikassa hermoherkkää ja tasapainotonta elämää, ja kuoleman motiivit korostivat hurmioituneen ilon lyhytaikaisuutta. **Kukki-va maa** -nimisen runon rinnalla, jossa ylistetään »maan ihon» »kuumaa ja värisevää ja hulluksijuovuttavaa pakanallista tuoksua», Katri Valan ensimmäisessä kokoelmassa oli myös runo **Murhattu maa**, jonka motiivit kertovat surusta, kuolemasta ja lahoamisesta ja jolla oli yhteiskunnallinen vivahdus.

Todettakoon, että ekspressionistinen halu kokea luonto »ruumiillisesti» ja välittömästi saattoi johtaa lyriikassa »paneroottisiin» motiiveihin. Diktonius kirjoitti »animaalisesta olemassaolon riemusta», halusta suudella pensaita ja syleillä kalliopaa-
sia. Eräässä kirjeessään hän kirjoittaa: »Menisin milloin tahansa naimisiin tämän seudun kanssa, mutta tuskinpa kukaan

pappi ottaisi vihkimisen riskiä. Ihmiset eivät ole lainkaan tottuneet luonnolliseen.» Tuotti miltei fysiologista nautintoa aistia luonto välittömästi ja tunnustella sitä. Diktonius kirjoitti kokoelmassaan **Stenkol** (1927):

*Keväällä on niin hauskaa:
sitä vain itkee,
sitä vain nauraa,
sitä vain on.*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Diktoniuksen runossa **Varhaiskevään yö** (1924) luontoa kuvataan lemменaktin tuskissa vaikeroivana. Jyrkän vastakohtaisen ekspressionistisen poetiikan vaikutuksesta paneroottiset motiivit saattoivat toisinaan ilmetä hyvinkin äärimmäisissä muodoissa. Eräässä Diktoniuksen kevärunossa ekspressionistinen ylikihtymys synnyttää seuraavat säkeet:

*...Pelkään
tarttua saippuanpalaani:
jos se muuttuu naaraaksi
ja meidän on pakko paritella.*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Samantapaista esiintyy myös Björlingillä. Joissakin hänen runoissaan (esimerkiksi **Ensi yönä, ensi yönä...**) ylistetään koko olemassaolon kattavaa »maailmankaikkeuden Erosta»:

*»Mumisijoina» tai aurinko- ja tulenpalvo-
jina mej kaikki olemme hekumassa/ sylei-
lemään tuolinjalkaa, repimään maan rikki
/ja menehtymään kuin multa, veri, sytki.../
...Saman hädän prameaa kajoa, täyshäm-
mennystä/ on jokaisessa klassisessa viivas-
sa/ kuin hillintä, herooinen ote pitämässä/
jumalten jäsenet yhteen jännittyneinä/
ikuisessa coituksessa...*

(Suom. Tuomas Anhava)

Olemassaolo on siis Björlingin mukaan jotain kokonaista juuri siksi, että jumalten jäsenet ovat yhteen jännittyneinä ikuisessa coituksessa. Tämänkin oli elämän jatkumisen ja luomisen kieltä.

Jopa Uno Kailaalla, joka toisin kuin muut tulenkantajat piti kiinni niin sanotun »eettisen rigorismin» periaatteista ja jatkoi tässä mielessä linjaa, joka ilmeni jo Juhani Siljon (1888—1918) uskonnollisesti värityneessä runoudessa, on kaikesta huolimatta sensuaalisia motiiveja, alastoman

naisruumiin kauneuden ihailua ja synnin jumalallisesta suloisuudesta nauttimista (runo **Pieni syntinen laulu** kokoelmasta **Silmästä silmään**, 1926).

Mutta ekspressionistisella huudolla ja »elämänhurmiolla» saattoi olla erilainenkin, jopa vastakkainen sosiaalinen tarkoitus. Diktoniuksen ja Katri Valan lyriikassa rauhaton huuto oli kohdistettu ulkomaailmaan ja sen synnyttivät tuon maailman kärsimykset. Diktonius esiintyi heti yhteiskunnallisena runoilijana. Hänen runoissaan jopa lapsen »naivi soperrus» sai sosiaalisen suunnan.

Katri Valan lyriikassa tapahtui päättäväinen käänne yhteiskunnallisuuteen myöhemmin kokoelmassa **Paluu** (1934), mutta jo hänen ensimmäisissäkin runokokoelmassa oli esimerkiksi runo **Viimeiselle**, jossa heijastui Suomen vuoden 1918 vallankumouksen tappion murhenäytelmä.

Viimeiselle henkiinjääneelle, joka taisteli kansan totuuden puolesta olivat omistetut sanat:

*Mutta vielä sinä elät!
Avaa nääntyvä suusi
ja huuda — ulvo!
Kaikkien niiden tuskaa,
jotka ovat edelläsi menneet.
Kaikkien niiden vihaa,
joita ei enää ole.
Kaikkien niiden kaipuuta,
jotka turhaan ojentelivat käsiään,
joiden tomua ja nimeä ei kukaan tunne!*

30-luvun alussa, kun Valan tuotannossa tapahtui siirtymä vasemmalle ja kun tulenkantajien ryhmä lopullisesti hajosi ideologisiin erimielisyyksiinsä, kirjallisuuden kehitykseen alkoi vaikuttaa poliittisen tilanteen jyrkkä muutos maassa. Taloudellisen laman, lisääntyvän työttömyyden ja kiihtyvän inflaation oloissa demokratianvastaiset voimat yhtyivät fasistismieliseen Lapuan liikkeeseen, joka pyrki poliittiseen valtaan. Ja vaikka se ei pystynytäkään saavuttamaan tunnustetun poliittisen puolueen statusta ja edustajiaan eduskuntaan, niin se painosti koko poliittista elämää terrorilla ja aseellisen vallankaappauksen uhkauksilla. Eduskunta säätii niin sanotut poikkeuslait, jotka olivat tähdätyt työväenliikettä ja kansalaisvapauksia vastaan. Kesällä 1930 muodostettiin Svinhufvudin äärioikeistolainen hallitus, ja seuraavana vuonna hänet valittiin presidentiksi. Lapualaisten aseellisen vallankaappauksen epäonnistuttua Mäntsälässä helmikuussa 1932 Lapuan liike kiellettiin virallisestikin, mutta sen seuraajaksi, jo parlamentaarisen edustuksen oikeuksin, tuli niin sanottu IKL

(isänmaallinen kansanliike), jonka ideologit olivat niinkään saaneet äärimmäisen kansalliskiihkon ja militaristisen innon tarunnan.

Kaikki tämä vaikutti kulttuurielämään ja myös ekspressionististen virtausten kehitykseen kirjallisuudessa. Nationalististen ja militarististen tuulten vaikutuksesta kulttuuri-intressit kapenivat ja alettiin juurruttaa nurinkurisii käsityksiä maailmankirjallisuudesta, niin klassisesta kuin nykyisestä, sekä sen todellisista arvoista. Kun ekspressionistit olivat 20-luvulla olleet yleismaailmallisen ihmisveljeyden valloissa ja kun tulenkantajat olivat kehottaneet avaamaan ikkunat selälleen Eurooppaan, niin nyt eräät heistäkin alkoivat julistaa ahtaasti nationalistisia näkemyksiä. Kuvaavaa on, että esimerkiksi Uno Kailaan **Rajallanimisessä** runossa, joka sisältyi hänen vuonna 1931 ilmestyneeseen kokoelmaansa **Uni ja kuolema**, itse Suomi rajamaana lännen ja idän välissä esiintyy sotilaana: militaristinen propaganda oli tehnyt tehtävänsä ja käytti sitten itsekin mielellään hyväkseen tätä runoa.

Tulenkantajien aikalainen kirjailija Toivo Pekkanen muisteli myöhemmin kirjassaan **Mies ja punapartaiset herrat** (1950) sitä katkeraa muodonmuutosta, jonka entiset haaveet ja ihanteet kokivat 30-luvulla:

Sanoimme muun muassa toisillemme: ei koskaan enää sotaa! Uneksimme uudesta maailmasta, uudesta ihmisestä, joka syntyisi meidän unistamme. Kirjoitimme runon nuoresta, kullavärisestä jumalasta. Puhuimme ihmiskunnan yhteydestä.

Ja eräänä päivänä uusi aika alkoi ja uusi ihminen oli syntynyt. Mutta se ei ollutkaan kullavärisen jumala, vaan harmaa sotilas, jonka teräskypärää uuden aikakauden verenkärvaiset rusko valaisivat.

30-luvun alun vaikeissa poliittisissa oloissa runoilijat alkoivat kehittyä oikealle, mutta tapahtui myös vasensuuntaista kehitystä. Vasemmistorunoilijoita oli myös Katri Vala.

Katri Valan 30-luvun alun runoissa yhteiskunnallisen tuskan tunne johtavana tuoteena tehostui siinä määrin, että hän itse huomasi ennen muita tietoisuudessaan ja lyriikassaan tapahtuneen laadullisen murroksen. Ei ollut sattuma, että kokoelma, johon nuo runot sisältyivät, saivat nimen **Paluu**. Kai Laitinen onkin lakonisesti sanonut, että se oli tie »kaukaisesta puutarhasta elämän talveen», karuun yhteiskunnalliseen todellisuuteen. Vala pyrki nyt tekemään lopun eksoottisesta tyylistään ja alistamaan entiset ekspressionistiset mo-

tiivit ja tyylikeinot uusille tavoitteille. Hänelle se oli ulospääsy eräänlaisesta sadunomaisen romanttisesta henkisestä maanpakolaisuudesta, ja siitä hän kirjoittikin runossaan **Maanpakolaiset**. Otsikon monikko osoitti tämän prosessin tärkeyttä muillekin kuin hänelle itselleen. Tuossa runossa esiintyy vielä entinen tulenkantajain ekspressionistinen sanasto ja heidän metaforansa: maa, aurinko, »elämän tuoksuva leipä», romanttinen »kaukainen puutarha» kukkineen ja nymfeineen — mutta nyt kaikki tuo luhistui törmätessään suoranaiseen elämään käsitettynä lähtörealiteetiksi.

Katri Vala pysyi omana itsenään, ja silti voidaan kokoelmassa **Paluu** puhua eräänlaisesta ekspressionistisen poetiikan funktionaalista lähentymisestä Diktoniuksen yhteiskunnalliseen lyriikan poetiikkaan. Funktionaalisesti yhteinen ilmenee siinä, miten kummankin runoilijan runoissa rinnastuu maallinen ja henkinen ja miten tuosta rinnastuksesta syntyy runous, ja millaista tuon runouden tulee olla. Maallinen on Valalle nyt yhteiskunnallista ja arkipäiväistä eikä enää eksoottisesti kukkivaa ja kaunista. Toisen, vastakkaisen tarkoituksen saa nyt myös »puutarhateema». **Runon synty** alkaa näin:

*Sydämeni oli tallattu puutarha,
kukat, autio,
arkipäivän kovat askeleet
kumisivat lakkaamatta yli
mutta minä odotin.
Syvällä mullan pimeydessä kuohui,
yön hiljaisuudessa silmujen hennot päätt
napsahtelivat jäykkään kamaraan.*

Tässä henkinen, runous, ihanteen toteuttamisen ja elämän uudistamisen jano eivät enää synny haaveista, vaan »syvällä mullan pimeydessä», arkipäivän itsensä uumenissa — juuri siellä »yön hiljaisuudessa napsahtelivat silmujen hennot päät». Mutta tämä on mitä suurimmassa määrin ominaista myös Diktoniuksen yhteiskunnalliselle lyriikalle, ja lisäksi se hänellä ilmenee vielä jyrkemmin ja vastaakohtaisemmin. Esimerkiksi näin:

*Kaiken rauntoistakin, sirpaleista
nousevat sanani kerran
kuin punaiset nuolet tähtiä kohti,
väristen laulaen
pysyvimmistä:
tomun elämänkaipuuta.*

*Terve, nälkä!
Sinun terävät hampaasi
viiltävät lihan verille
kovimmankin kuoren alla
sinun piiskasi sivallus
osuu syvimpään: sisälmyksiin joita sinä,*

ahne hyeena, nuuhkit.

*Sinä näverrat meitä — väännyimme kierteille
kuin porat.
Varokoon kovuus — kovempi on tulossa.*

(Suom. Arvo Turtiainen)

Tämä kovan »nävertäminen», jotta elämän uudistamisen kiihkeä jano syntyisi tuskallisesti, saa vastineensa myös Valan aiemmin siteeratussa metaforassa: paisuvat silmut »napsahtelivat jäykkään kamaraan». Analogian Diktoniuksen lyriikkaan vaistoaa myös Valan runon jatkossa:

*Elämän syväaura
kulki viiltäen ylitseni,
olin hajalla, haavoissa, vapisin.
Silloin pulpahti ilmoille vihreä liekki,
maan nuori, valoisa henki...*

Multa, kivi, terävä aura, viiltää, haavoittaa, kipu — kaikki nämä tuska- ja silmusanat ovat yhtä luonteenomaisia myös Diktoniuksen dynaamiselle lyriikalle, kun hän haluaa ilmentää tuskissa syntyvää ideaa. Hänen ekspressionistisesti kärjistämänsä nälän teemalla on niinikään vastineensa Valan kokoelmassa: runo **Tantalos**. Äiti ja lapsi hänen kohdussaan ovat nälissä, ja viressä kielletyt näyteikkunat täynnä ruokaa. Tällä aiheella on suomalaisessa lyriikassa pitemmän perinteet. Jo vuonna 1884 Zachris Topelius julkaisi runon nälkäisestä ja rahattomasta kerjäläisestä ylellisten näyteikkunoiden edessä (**Kommunismens vagga**), ja lisäksi Topeliuksellakin oli edeltäjänsä ruotsalaisessa ja eurooppalaisessa runoudessa.

Kun Katri Vala kirjoitti runossa **Laulumme**, että

*Kumea on laulumme, rajuilmaista raskas.
Kuin ka voisimme laulaa pilven
rusoreunasta,
me, jotka pimeässä
murramme tietä elämään?*

— — —

*Meissä ei ole pilven haurautta enää.
Hädän, tuskan pimeät uumenet
puristivat meidät.
Kuin hiili ja timantti
olemme kuumat ja kovat,*

tuntuu se olevan kuin kaiku Diktoniukselta, cormorant-linnun käheistä kurkkuäänistä, Diktoniuksen runollisen minän terävä-särmäisestä nelikulmaisuudesta (»Olen nelikulmainen!«), vaikka tuo kaikki onkin taittunut Valan oman sydämen — naisen ja äidin sydämen — lävitse.

Ei "kuvausta" vaan "elämystä" — ja mihin se toisinaan saattaa johtaa

Aivan toisenlaisen merkityksen kuin Diktoniuksella ja Katri Valalla sai »välittömän olemassaolon» ihailu Gunnar Björlingin runoudesta. Hän esiintyi ensi kerran ekspressionistina 20-luvun alussa, vaikka hänen luova toimintansa jatkuikin nelisen vuosikymmentä.

Björlingin lyriikka ja hänen lausuntonsa runoudesta kelpaavat esimerkiksi siitä, miten eri tavoin lyriikassa tulkittiin ja konkretisoitiin eräitä ekspressionistisen estetiikan yleismääritelmiä: maailmankatsomuksen hermoherkkä epäsointuisuus, näkemys maailmasta vihurinomaisena liikkeenä ja vastakohtien dynaamisena yhteen-törmäämisinä, yksityisen ja yleisen väliset jännittyneet suhteet, käsitys elämän ikuisesta päättymättömyydestä ja ajan avonaisuudesta, ekspressionistisen tyylin impulsiivisen katkonainen »luonnosmaisuus».

Björling vastusti sitkeästi kaikkea »teoretisointia» runoudesta. Sen tuli ilmentää »olemassaolon aiheuttamaa ihmetystä», ja olemassaolo universaalisuudessaan kuten myös yksityiskohdissaan oli ikuinen arvoitus, jota ei kukaan pystynyt ratkaisemaan. Elämän rikkaus oli juuri sen selittämättömässä ja loputtomassa »sekasortoisuudessa» (tästä johtui Henry Parlandin ironinen termi »förrviringsfilosofi» eli Björlingiin sovellettuna »universaalisen sekasorron filosofia»). Björlingin mukaan spontaanissa elämässä oli lukemattomia ehdottoman kontrolloimattomia mahdollisuuksia, siinä saattoi tapahtua mitä tahansa ja »tuhhat kertaa toisin» kuin todellisuudessa tapahtui, mutta mitään ei voinut ennustaa tai muuttaa ennakkolta. Juuri tämä elämän hallitsematon moninaisuus, sen spontaani relatiivisuus ja irrationalisuus, sen alistamattomuus »logiikan rajoihin» juuri ovat olemassaolon korkein arvo, pohja jolle sen aiheuttama »ihmetys» perustuu. Elämä on otettava vastaan sellaisenaan, sitä ei pidä selittää. Jokainen yritys selittää elämää tai löytää siitä logiikkaa, jokin suunta tai tarkoitus on väkivaltaa elämälle, sen keinotekoista ahtaamista järkirakennelmien puitteisiin, sen spontaanin päättymättömyyden rajoittamista. Tämän näkemysten vahvistaminen on Björlingin paradoksaalisen tyrmistyttävien aforismien tarkoitus: »Älä puhu päämäärästä (määrätyssä muodossa)! Sinulla on lajit silmiesi edessä». »Sianpaistia pöytään, eikä mitään rasvaisia

fraaseja!» Toisin sanoen, reaalisesti on olemassa vain käteinen, aineellisesti kouriintuntuva, välitön ja päättymätön olemassaolo — ilman lopullisia muotoja, mutta myös ilman metafysisiä abstraktioita ja oletuksia. Björlingin estetiikkaa sanotaan »päättymättömyyden estetiikaksi» ja hänen filosofiaansa »jatkuvan kasvun ja muodonmuutoksen filosofiaksi». Miten se ilmenee hänen lyriikkansa tyyllissä, sen näemme hieman myöhemmin.

Björlingistä sanotaan, että hän nojautui tuotannossaan tiettyihin eettisiin periaatteisiin. Kuten Louise Ekelund osoittaa tutkimuksessaan Rabbe Enckellistä, tämä suorastaan oli sitä mieltä, että Björling oli ainoa »uusista runoilijoista», joka loi »eheän eettis-esteettisen maailmankatsomuksen». Mutta tämä etiikka perustui irrationalaalisen spontaanin elämän relativismiin, joten myös itse etiikka muuttui relativistiseksi. Kaikki oli elämässä yhtä arvokasta, kaikki oli otettava vastaan ja kaikki ansaitsi »ihmettelyä». Björling mystifioi elämän omalla tavallaan ja vieläpä sanan melko suorassa merkityksessä. Hän itse sanoi itsestään, että hän oli samanaikaisesti sekä mystikko että vapaa-ajattelija. Kuten Ekelund muistuttaa, jo kriitikko Bengt Holmqvist oli osoittanut perusteellisen ristiriidan Björlingin maailmankatsomuksessa: yhtäältä hän ikään kuin tunnustaa vain »välittömän» ja »luonnollisen» olemassaolon kieltäen siten näennäisesti kaiken metafysisen, transkendentin todellisuuden, mutta toisaalta hän haluaa yhdistää tämän spontaanin »naturalismin» mystiseen pantheismiin.

Koska elämällä ei ole yleistä tarkoitusta (tai yleinen tarkoitus on loputtomiin jatkuva itsestään kehittyvä hämmennys), niin runoudelle ei jää muuta kuin siepata elämän jatkuvasta kaaoksesta yksityisiä hetkellisiä pilkahduksia tai pikemminkin niiden aiheuttamia vaikutelmia ja elämyksiä. Rabbe Enckell kirjoitti »uudesta runoudesta», että se oli »silmäräpäyksen ihailua», »primitiivistä hurmiota hetkellisen edessä». Kun taidetta verrataan peiliin, sitä ei tule ymmärtää siinä mielessä, että kysymyksessä olisi heijastuvan elämäkuvan avaruus ja täyteys, vaan siinä mielessä, että taide on oikullisesti hyppivä auringontäplä, joka sieppaa kaaosmaisen olemassaolon erisynnyttäviä pilkahduksia, hän järkeilee. Enckellillä on muutamia »tulitikkurunoja» — runous ja itse runoilijan hahmo esiintyvät niissä kuin tulitikun leimahduksen valossa, joka silmänräpäykseksi valaisee ihmis-kasvot, sen »hetkellisen ilmeen» — ilon, kirsimykset, irvistyksiset. Leino vertasi vielä runoilijaa Aurinkoon, mutta nyt runous rinnastetaan »tulitikkuun» ja »auringontäplään».

Myös uuden runouden tyylin »luonnos-
 maisuus» ymmärrettiin vastaavalla tavalla.
 Björling ja Enckell puolustivat »kursiivi-
 tyylää», joka herätti miellelyhtymiä harpai-
 luun, hermostuneisuuteen, kielelliseen
 säännötömyyteen. Tältä kannalta katsoen
 riimit ja perinteelliset mitat eivät kelvan-
 neet jo siksi, että niissä konkretisoitui äkil-
 lisen silmääräpäyksellisyuden periaatteen
 sijasta automaattisen toistuttavuuden ja jär-
 jestyneisyyden periaate, joka ei ollut
 uudessa runoudessa sallittu.

Omalaatuinen tiivis ja »luonnosmainen»
 tyyli oli ominainen myös Diktoniukselle,
 mistä Enckell kriittikkona puhui myönteis-
 seen sävyyn. Diktoniuksen ansioksi hän lu-
 ki sen, että tämän lyriikka oli vapaa siitä
 korkealentoisesta haaveellisuudesta, jota
 esiintyi vielä Södergranin runoudessa. Dik-
 toniuksen lyyrinen kieli on lihaksikkaam-
 paa, siinä on enemmän raakaa (mutta myös
 hentoa) lihallisuutta. Lyyrisen kielen eks-
 pressionistinen pyrkimys kireään lakoni-
 suuteen todellakin uudisti Suomen runou-
 den eräistä liioitteluaista ja äärimmäisyyk-
 sistä huolimatta, mistä samaisen Diktoniuk-
 sen tuotanto tarjoaa lukuisia esimerkkejä.

Mutta tyylin »luonnosmaisuuksella» on
 Diktoniuksen lyriikassa periaatteellisesti
 toinen tehtävä kuin Björlingillä ja Enckel-
 lillä. Diktoniuksella »luonnosmaisuus» liit-
 tyi useimmiten yhteiskunnallisen protestin
 intensiivisyyteen, kun taas Björlingin ja
 Enckellin kannalta sosiaalinen ei yleensä-
 kään kuulunut varsinaisesti runouden este-
 teettiseen piiriin. Se oli vain »ulkonaista» ja
 »taiteen ulkopuolista». Tosin Rabbe En-
 ckell 20-luvulla kiihkeässä polemiikissa niit-
 tä vastaan, jotka eivät tunnustaneet nuor-
 ten runoilijoiden esteettistä radikalismia ja
 muun muassa hänen omaa runouttaan, toi-
 sinaan ryhtyi puolustamaan myös Dikto-
 niuksen yhteiskunnallisia ja kapinallisia
 runoja, mutta — kuten Louise Ekelund ai-
 van oikein mainitsee kirjassaan Enckellistä
 — se ei vielä merkinnyt kestäväää aatteellista
 solidaarisuutta. Gunnar Björling ehdotti, että
 Dictonius yleensäkin poistaisi kokoelmas-
 taan *Stenkol* tuollaiset runot, minkä joh-
 dosta Diktonius kirjoitti (yksityiskirjeessä)
 nuorista kirjallisista kollegoistaan, että
 »hehkuvan kivihiilen punertavat kajastuk-
 set paljastavat poikasissa taipumuksen kon-
 servatiivisuuteen». Björling vuorostaan il-
 moitti, että »liian johdonmukaisten» (va-
 semmistoradikaalien) ekspressionistien kans-
 sa hänellä ei ollut sama matka. Saksalai-
 sen ekspressionistin August Strammın ru-
 nous tuntui hänestä »yksitotiselta». Käthe
 Kollwitzin grafiikka »liian propagandisti-
 selta». Tämä tyytymättömyys perustui sii-
 hen, että Björling itse ei tuntenut vetoa
 kiihkeään, sosiaalisesti suuntautuneeseen
 ekspressionistiseen paatokseen, vaan »elä-

män silmääräpäysten» vangitsemiseen. Li-
 säksi Björling viettymyksessään meni sel-
 laisiin äärimmäisyyksiin, että edes Rabbe
 Enckell ei kaikessa ollut hänelle solidaari-
 nen. Enckell ei jakanut Björlingin dadaistis-
 ta muutokokeilua, se tuntui hänestä runo-
 muodon liialliselta hajoittamiselta.

Mutta nyt on aika konkreettisin esimer-
 kein osoittaa, mitä on Björlingin lyriikka.
 Tässä ilmenee käännösvaikeuksia, eikä pel-
 kästään tavanomaisia käännösvaikeuksia,
 vaan myös aivan erityislaatuisia vaikeuk-
 sia. Björlingin dadaistinen kieli on usein
 epäloogista, siinä on koskolti sanomatta jät-
 tämisiä ja kesken jätettyjä ajatuksia, kou-
 liintumattomalle lukijalle se on vaikeasti
 ymmärrettävää, jopa kummallista. Siksi
 kääntäjässä herää halu edes jotenkin muo-
 kata sitä ymmärrettävämmäksi ja totunnai-
 semmaksi. Mutta lopputuloksena syntyy-
 kin jotakin muuta kuin Björlingiä. Joista-
 kin Björlingin runojen venäjännöksistä on
 alkutekstiiä suorastaan vaikea tuntea.

Minulla on kriittikkona se etu kääntäjään
 verrattuna, että voin ennakkoselityksin val-
 mistaa lukijaa ottamaan vastaan epäloo-
 gisimmankin runositaatin ja sitten tarpeen
 vaatiessa vielä kerran kommentoida sitä.
 Ennakkoselityksenä huomautankin, että
 Björling pyrki toisinaan suorastaan »tyrmi-
 suttämään» lukijaa hulluttelemalla avoi-
 mestä kielellä. Häntä miellytti jonkinlainen
 »harakiri» (hänen vuonna 1930 ilmestynyt
 runokokoelmansa oli nimeltään *Kiri-ra!*, jo-
 ka on hieman muunnellen johdettu haraki-
 rista).

Björling itse yritti perustella tuollaisia
 tyrmistyttäviä piloja vakavilla maailman-
 katsomuksellisilla päätelmillä. Hänen väit-
 teensä olemassaolon »hämmennyksestä»,
 irrationalisen spontaanista »päättymättö-
 myydestä» oli jo sinänsä ristiriitainen kie-
 len selkeyden kanssa. Björling vei äärim-
 mäisyyteen runoudelle — eritoten romanti-
 sille — ominaisen tendenssin. Lyriikka
 turvautuu usein sanojen suoranaisten merki-
 tyksen sijasta niiden siirtyneeseen merki-
 tykseen ja etsii niistä lisää yllättäviä merki-
 tysvaihteita. Tähänhän lyriikan kuvakieli
 yleensä perustuukin. Jo 1700-luvun lopun
 ja 1800-luvun alun romantikot harmittelivat
 usein sitä, että sanat tavanomaisissa ja tie-
 tyllä tavalla rajallisissa merkityksissään ei-
 vät käsitä kaikkia inhimillisten tunteiden vi-
 vahteita. Muuten romantikoilla kuten myös
 Björlingillä nämä »sanan etsinnät» johtui-
 vat niinkään käsityksestä, että elämä oli
 jotakin virtaavaa, päättymätöntä, avonaista
 ja loputtomasti itseään uudistavaa — tässä
 tapauksessa kysymys oli etupäässä henki-
 sestä elämästä. Sanan merkityksen kiinteä
 selkeys näet myös rajasi sen muista mah-
 dollisista uusista merkityksistä. Emmehän
 me lue lyriikkaa saadaksemme tietoomme

jotakin, mikä on jo yleisesti tunnettua — me odotamme siltä »ihmettä» — myös sanankäytössä. Tarkemmin sanottuna ihmettä, joka ilmenee juuri sanankäytön kautta. Niiden emotionaalisten löytöjen ihmettä, joita mahdollisesti piilee lukijansielussamme, mutta jotka eivät ennen nyt lukemaamme runoilijaa olleet saaneet meissä asiaankuuluvaa ilmaisua. Joku onkin terävästi sanonut, että lyriikassa ei ole tärkeää se, mitä itse sanoissa on, vaan se, mitä herää sanojen välissä — toisin sanoen uudet merkitysvaihteet tuloksena erityisestä sanojen yhdistämisen taidosta.

Björling ilmensi tätä runoilijoiden alituista sanan uusien ja vaikeasti tavoitettavien merkitysvaihteiden jahtia äärimmäisin paradoksein. »Kun sana syntyy, henki kuolee — tai ainakin loittonee». Aivan romantikkojen hengessä hän valitti sitä, että »kaikki on jo sanottu, kaikki on aina niin selvää, että se muuttuu totuuden — elämän avonaisuuden ja päättymättömyyden — vastakohtaksi». Kommentoidessaan Björlingin lyriikkaa Rabbe Enczell korosti, että sana ei ole Björlingille itseensä sulkeutunut ajatus eikä dogmaattinen merkitys, vaan avoin arvomerkki — symboli.

Niissä Björlingin runoissa, joissa hänen dadaistinen kokeellisuutensa saavuttaa äärimmäiset muodot, sanoja on yleensä minimaalisen vähän, ja tuosta minimistäkin suurimman osan käsittävät vähämerkityksiset partikkelit ja kopulat. Hänellä toistuu usein sidesana »och» tai »att», joka ruotsin kielessä on niin sidesana »että» kuin osa verbin infinitiivimuotoa. Björling voi käyttää useaan kertaan infinitiivin tunnusta, mutta ei itse verbiä (tai sitä mikä seuraa sanan »että» jälkeen). Voidaan olettaa, että tällä infinitiivin tunnuksen toistamisella samoin kuin »ja»-sidesanan tiuhalla käytöllä Björling haluaa ilmaista elämän »infinitiivisyyttä», päättymättömyyttä (latinan kielen infinito merkitsee päättymättömyyttä, loputtomuutta). Toisin sanoen apusana itse (ilman merkityksen ilmaisevaa verbiä) muodostuu eräänlaiseksi merkityssymboliksi, vaikka kouliintumattoman lukijan on sitä vaikea, kenties mahdollonkin arvata. Itse en esimerkiksi ole varma siitä, olenko tulkinnut oikein sidesanojen ja partikkelien epätavallisen käytön Björlingin lyriikassa.

Ottakkoon huomioon, että »uudet runoilijat» yleensä vaativat runomuodon »avonaisuutta», erityisesti näin teki Björling. Vaikutelma on sellainen, että runo alkaa jostakin keskeltä ja loppuu kesken.

*En kvinna gråter
och en mor,
och ingen vet varför*

hon ler ibland.

En människa går från dag till dag.

En doms slag, och snön som smälter.

Och snön som lägger sig snart.

(Nainen itkee/ ja äiti./ eikä kukaan tiedä miksi/ hän toisinaan hymyilee./ Ihminen kulkee päivästä päivään./ Kohtalon isku, ja lumi joka sulaa./ Ja lumi joka jäätyy pian.)

Jos jyrkillä vastakohtilla operoivaa ekspressionistista lyriikkaa verrataan mustavalkoiseen grafiikkaan, niin nuo Björlingin runot ovat kuin kiinalaisia ja japanilaisia tšūšippiirroksia, vertasi Rabbe Enczell. Viivat ovat ohuimmat, niissä tekevät vaikutuksen raskaan vastakohtaisuuden sijasta keveät, hädin tuskin havaittavat ääriviivat ja säästeliäs varjokuvamaisuus. Paljon jää arvailun varaan, paljon on vain oletettavissa: miksi nainen itkee ja mille hän hymyilee ja millaisia ajatuksia meissä herättää maininta sulavasta lumesta, mikä jälkeen sataa uusi lumi, joka ei enää sula. Sanoja on vähän, mutta mielentila on hahmoteltu.

Björlingin runoutta ei pitkään aikaan hyväksytty. Hän sai odottaa tunnustusta pitempään kuin muut »uudet runoilijat». Häntä vieroksivat paitsi lukijat, myös monet arvostelijat. Esimerkiksi Kaarlo Marjanen vuonna 1950 julkaisemassaan artikkelissa Rabbe Enczellin runoudesta, jonka hän arvosti varsin korkealle, hylkäsi samoin tein Björlingin nimittään tämän tyyliä »yksityiseksi soperruskieleksi».

Mutta viime aikoina suhtautuminen Björlingiin on alkanut muuttua hieman. Tosin häneen edelleenkin suhtaudutaan hyvin eri tavoin. »Modernistisimmat» kriitikot ja antologioiden laatijat arvostavat Björlingissä juuri äärimmäisen dadaistista formalistia ja sen mukaisesti myös valikoivat hänen runonsa. Mutta muille lukijoille ja myös minulle on lähempänä »ymmärrettävämpi» Björling. Kieltää ei sovi, että hänen monissa runoissaan on lyyrisen mielenvireen aitous. Ja samalla niiden määrätietoinen lakonisuus ja se, ettei niissä mitään sanota loppuun saakka, saattavat muodostua eräänlaiseksi runouden kouluksi. Jos suppeuden oppitunti on kyllin vakava ja lahjakkuuden vahvistama, se jättää kyllä jälkensä sitä seuraavaan lyriikkaan. Runoilijat palaavat tuohon kokemukseen tavalla tai toisella ja liioittelut sekä äärimmäisyydet hylätään saavat siitä jotakin itselensä hyödyllistä.

Mutta nimenomaan äärimmäisyydet ovat vähemmän hedelmällisiä, ja niistä puhumekin jatkossa.

Rabbe Enckell "ikuisesta" lyriikasta ja "ei-ikuisesta" romaanista

Södergranin, Diktoniuksen, Björlingin ja muiden samanaikaisesti aloittaneiden runoilijoiden näkemyksistä poikkeavat merkittävässä määrin Rabbe Enckellin (1903—74) mielipiteet — hänellä oli näet omat katsomuksensa niin lyriikkona kuin esseistinä ja kriitikkona. Enckellin kriittiset esseet paljastavat hänet henkilöksi, joka vaistosi runouden herkästi ja pystyi sanomaan siitä paljon tarkkanäköistä. Mutta usein hänen arvionsa kehittyvät liian yksipuolisesti ja aiheuttavat vastaväitteitä, niin älyllisen loisteliaita kuin ne yleisuuntaukseltaan ja tyyliltään ovatkin.

Enckell asetti kriitikissään lyriikan etusijalle kaikkiin muihin kirjallisuudenlajeihin verrattuna, mikä olisi ammattirunoilijalle täysin anteeksi annettava heikkous, ellei olisi muuatta seikkaa. Pako lyyriseen (*Flykten in i det lyriska* oli erään hänen vuonna 1950 julkaisemansa artikkelin otsikko) on Enckellille pakoa epäsosiaaliseen, ja juuri tuollaisen paon lopullisimpana ja »ikuisena» ilmauksena hän asettaa lyriikan vastakohtaksi kaikille muille kirjallisuudenlajeille.

Vuosikymmenten mittaan Enckellin runous ja mielipiteet ovat kuitenkin kehittyneet. 20-luvun ekspressionistisen vaiheen jälkeen hänellä alkoi 30-luvulla »klassinen periodi». Siihen kuuluvat pienet lyyriset runot, laajemmat runomuotoiset monologit ja dialogit, jotka usein ovat aiheiltaan antiikista, harvemmin raamatun mytologiasta. Kun näille teoksille on ominaista abstraktinen filosofinen kontemplaatio ja viileä »kosminen» (itse asiassa irrationalistinen) älyllisyys, niin hänen varhaisessa lyriikassaan oli vielä voittopuolisena spontaanin tunneperäinen anti-intellektualismi, »välittömän olemassaolon» ekspressionistinen palvonta.

Kun Diktoniuksen toinen ammatti oli musiikki, niin Enckellin oli maalaustaide. Hän on Suomessa melko tunnettu taidemaalari. 20-luvulla maalaustaide jopa voitti hänen kirjalliset harrastuksensa ja vaikutti hänen lyriikkaansa. Siinä ilmenee ympäröivän maailman visuaalinen näkemys. Kaarlo Marjanen puhuu suorastaan Enckellin »visuaalis-kuvallisista rytmeistä»,

hänen »visuaalisesta kuulostaan» lyyrikkona. Mutta Enckellin varhainen lyriikka ei kuitenkaan ole laajoja visuaalis-plastilisia elämänpanoraamoja, vaan silmänräpäyskuvia, »visuaalisten vaikutelmien» hermostuneen kiihkeä ja yltäkylläinen kaleidoskooppi.

*Att leva
är bara en evig förnimmelse.
Luften är så stor och tung.
Mina ögon darra.
De ha druckit för mycket.*

Elämä on vain ikuista aistimusta. Ilma on niin suuri ja painava. Silmäni värisevät. Ne ovat juoneet liian paljon. Viimeistä riviä ei käännettäessä ole pyritty »kautistelemaan», viittaamaan sen yhteydessä henkiseen humaltumiseen, sillä se on muutoinkin selvää. Lisäksi, kun Södergran ja tulenkantajat turvautuivat vielä mielellään korkealentoisen eksoottiseen sanastoon, niin Enckell pyrki niin varhaisella kuin »klassisellakin» kaudellaan välttämään sitä. Kirjaimellisen tarkkana käännoksenä tuo rivi korostaa vielä jyrkemmin varhaisen Enckellin käsitystä elämästä suggestiivisen yltäkylläisenä »ikuisena aistimukse-
na».

Jo 20-luvulla Enckell kriitikkona perustellessaan »uutta runoutta» esteettisesti ja maailmankatsomuksellisesti esitti useita ajatuksia, jotka ovat osoittautuneet hyvin kestäviksi suomalaisessa modernismissä ja ovat vielä nytkin yleisiä. Tietenkin tuollaisia ajatuksia tuli myöhemmin muistakin lähteistä ja muiden kanavien kautta eikä yksin Enckelliltä, mutta Enckell lienee ollut ensimmäisiä Suomessa, joka alkoi esittää näitä ajatuksia niin päättävästi.

Puolustaan tyylin improvisaationomais-
ta »luonnosmaisuuutta» lyriikassa, jolloin maailma nähdään »tuokiokuvina», Enckell alkoi puhua siitä, ettei perspektiivi — ajan, tilan ja ennen kaikkea looginen, syy- ja seuraussuhteiden, yhteiskunnallis-historiallinen perspektiivi — ollut lainkaan välttämätön. Tällaisiin postulaatteihin perustuu koko modernistinen maailmankatsomus ja estetiikka nykyaikainen modernismi mukaan luettuna. Entinen »perinteellinen» runous ja kirjallisuus kärsivät Enckellin mukaan »motivaatioiden ja sisällön taakan alla», joka oli poistettava ainakin lyriikasta. Ennen lyriikka askarteli liikaa »ulkonaisen» parissa, kun sen olisi pitänyt keskittyä yksinomaan »sisäiseen». Siksi Enckellin pohdiskeluissa syntyi useita antiteesejä, muun muassa kirjallisuudenlajien vastakkainasettelu. Ulkonaisen todellisuuden logiikan vastakohtaksi asetettiin sielunelämän epäloogisuus, kuvailun vastakohtaksi elämys, proosan ly-

riikka ja taiteilijan («kuvailijan») välittömästi »tunteva» ihminen, jonka tuli karkottaa lyriikasta »perinteellinen» kuvaileva runoilija. »Vanhemman polven kirjailijoillamme havaitsemme yhden ainoan suhtautumistavan: taiteilijan. Mutta missä on ihminen?» Enckell kysyi. Hän todisteli, että realistien tyyli ei ole lainkaan mikään tyyli, vaan tyylin puutetta. Tyyllillä hän tarkoitti jotakin äärimmäisen subjektiivista, kirjailijan minän täysin rajoittamatonta »itseilmaisua». Mutta kun kirjailijat kertoivat joistakin tapahtumista, Enckell kieltäytyi pitämästä sitä tyylinä. Hänen julkaisematta jääneistä 20-luvun artikkeleistaan Louise Ekelund siteeraa lausuntoa, joka on verhottu paradoksin muotoon: »Kirjoitan siksi, että minulla ei ole mitään kertomista». On luonteenomaista, että saman kauden artikkeleissa Enckell vahvisti ajatusta »perinteellisen» (pääasiallisesti realistisen) romaanin kyvyttömyydestä uudistua ja kehittyä.

Lyriikan ja romaaniepiikan vertailulla on tärkeä sija myös aiemmin mainitussa Enckellin artikkelissa *Flykten in i det lyriskä*. Sen tarjoaman esimerkin avulla voimme selittää monta seikkaa, jotka liittyvät paitsi Enckellin käsityksiin lyriikasta myös modernistisen estetiikan maailmankatsomuksellisiin perusteisiin kokonaisuudessaan. Tämä verraten myöhäinen artikkeli on kirjoitettu rauhallisempaan tyyliin kuin Enckellin ekspressionistisen kauden paradoksaalisen ällistyttävät kriittiset vuodatukset. Eräät hänen havaintonsa lyriikasta ovat hyvin tarkkoja, niitä ei voi noin vain syrjäyttää. Korostaen, että lyriikka ei tunnusta sanojen »proosaallista merkitystä» eikä järkeilevää logiikkaa, Enckell viittaa seuraavaan esimerkkiin: vaikka lukija ei uskoiikaan magiaan eikä uskontoon, hän voi silti saada nautintoa alkukantaisen maagisesta ja uskonnollisesta runoudesta. Häntä ei kiehdo itse uskonto, vaan »sen synnyttämä tai ennen uskoa olemassa oleva mielikuvaelämä». Kun muinainen ihminen kiihkein maagisin loitsuin kutsui sadetta taivaalta kastelemaan kuivunutta maata, niin nykyaikaiseen lukijaan ei loitsussa vaikuta magia, vaan se äärimmäisen kireä tilanne ja äärimmäisen jännittynyt sieluntila, jossa tämä menettely on ainoa keino, inhimillisen murheen ääriraja.

»Maagisen tunteenilmauksen aitous säilyy senkin jälkeen kun järki on jauhanut rikki käsityksen edellytysten logiikan. Sillä hätä, tarve ja ihmisen tila ylipäänsä on siinä jäljellä, hievahtamatta. Syvällä psyyksissämme me yhdyimme rukoukseen, olkoon muodon sille antanut alkukantainen tai uskonnonhistoriallisesti kehittyneempi usko. Tämä antaa ominaisesti lyiriselle sen

universaalisuuden. Ja selittää, miksi lyriikka syvimältä katsoen ei koskaan seuraa 'kehitystä' vaan on aina saavuttamattoman korokkeella, vaikka ajan makusuuntaus antaisikin sen muodolle ja ilmaisulle leimansa. Me harjaannumme piankin jättämään klisheet itsessään ja täsmentämään niiden takaisen sisällyksen tavoittaaksemme ihmisen yleispätevästä tilanteesta».

Edellä siteeratussa katkelmassa Enckellin artikkelista, joka käsittelee hyvin monimutkaisia ilmiöitä, on sellaista mikä on oikein ja sellaista mikä ei mielestäni ole oikein. Siinä on hyvin tarkkoja havaintoja ja korkeatasoista lyriikan ymmärtämisen kulttuuria, mutta samalla siinä on havaittavissa yksipuolinen pyrkimys tulkintaan, joka myöhemmin artikkelissa ilmenee vieläkin selvemmin. Tätä oikeata ja väärää kannattaa tarkastella seikkaperäisemmin.

Eikö itse asiassa ole syytä puhua »lyriikan ikuisuudesta», kun luemme ajanlaskuamme edeltäneiltä vuosituhsilta säilyneitä näytteitä muinaiskreikkalaisesta tai muinaisegyptiläisestä lyriikasta ja löydämme niistä hämmästyttävän paljon sellaista, mikä on meille, ajanlaskumme toisen vuosituhsannen lopun ihmisille läheistä? Tai yli kaksitoista vuosisataa siten eläneet muinaiskiinalaiset runoilijat Li Po ja Tu Fu — eivätkö he ilmaisseetkin lakonisissa runoissaan meille varsin käsitettävii tunteita: vanhuuden aiheuttamaa surua, rakkaan ihmisen kaipuuta, yksinäisyyden katkeruutta? (Muuten Katri Vala ja muut ekspressionistit käänsivät Li Pon lyriikkaa, joka tuntui heistä hyvin läheiseltä.)

Tätä hyvin kaukaisten aikojen lyriikan läheisyyttä ja ymmärrettävyyttä nykyajan ihmisille on aika vaikea selittää. Pystyäkseen seuraamaan toimintaa Shakespearen näytelmissä ja ymmärtääkseen, mitä niissä tapahtuu, katsojan tulee sentään tietää jotakin Englannin ja Euroopan historiasta. Hänellä pitää olla edes summittainen käsitys siitä, milloin Shakespeare itse eli ja milloin nämä Richardit ja Henrikit, Shakespearen historiallisten näytelmien sankarit, hallitsivat ja taistelivat vallasta. Ei liene sattumaa, että näitä näytelmiä nimitetään kronikoiksi tietyistä historiallisista tapahtumista ja henkilöistä.

Mutta ei tarvitse tietää yhtään mitään Li Pon ajan kiinalaisesta yhteiskunnasta, ei tarvitse tuntea runoilijan nimeä eikä edes osapuilleen hänen elinaikaansaakaan, ja silti voi joutua hänen lyriikkansa lumoihin, ymmärtää sitä ja omaksua sen koko sydämellään.

Selityksiä, miksi niin sanottu intiimi lyriikka on suhteellisen ikuista, miksi se on olemassa ikään kuin ajan ja synnyin-

paikkansa ulkopuolella, kannattaa etsiä muiden syiden ohella myös siitä, että verrattuna sellaisiin kirjallisuudenlajeihin kuten eepokseen ja draamaan lyriikka tarvitsee paljon vähemmän »paikallistamista», konkreettisia historiallisia, maantieteellisiä sekä esineellisen arkipäiväisiä yksityiskohtia. Lyriikan maantiede on ihmisielun maantiedettä, sen maisemat ovat mielialojen maisemia. Se kuvaa ihmisielun sisäisiä ilmiöitä, jotka ovat ympäristön ja aikakauden ulkonaisista tekijöistä vain välillisesti riippuvaisia.

Kuten näemme, eräät nykyajan runoilijat pyrkivät supistamaan tätä lyriikan suhteellisen vähäistä riippuvuutta ulkonaisista tekijöistä entisestään, vieläpä varsin päättävästi. Aikoinaan eurooppalainen esiromanttinen runous antautui mielellään melankolisiin mietiskelyihin, joille suunnan antoivat yölliset kalmistonäkymät. Hyvin kuuluisa oli aikanaan englantilaisen runoilijan Thomas Grayn **Elegia maakyllän kirkkomaalla** (1751), joka sai vastakaikua kaikkien Euroopan maiden ja myös Suomen lyriikassa. Grayn elegiset meditaatiot olivat vielä laajoja ja seikkaperäisiä, niissä on kosolti kertovia aineksia. Kuvattiin maalaismaisemaa sammuvan päivän taustaa vasten, kyntömiehen paluuta pelloilta, luonnon asteittaista hiljenemistä ja itse kalmistonäkymää. Sitten seurasivat mietteet vainajista, mitä he olivat elässään toivoneet, heidän ylpeydestään ja maineestaan ja kaiken tuon turhuudesta. Grayn laaja elegia käsittää yli 120 säettä. Graylla on myös epitafeja, jotka eivät ole yhtä laajoja, mutta suhteellisen seikkaperäisiä ovat nekin.

Entäpä sitten Gunnar Björlingin runo osapuilleen samasta aiheesta:

*En sten
och ord
och sten, och löv
och ibland gräsen
sten och ord.*

Kivi ja sana ja kivi ja lehtiä ja ruohon joukossa kivi ja sana. Tästä runosta pelkäästään (jos unohtaa ennakkomainintani Grayn elegioista ja epitafeista) ei heti arvaakaan, että myös Björling on kirjoittanut epitafin. Tämän vaikeuden tiedostaen Björling päättikin auttaa lukijaa: siteeratun runon jälkeen seurasi selitys suluisa: »Lars Vivallius, Katarina kyrkogård». Björling itsekin tarvitsi välistä kommentteja, nimittäin sellaisia, jotka »paikallistivat» sen, mikä ei riittävän konkreettisesti ilmennyt runosta itsestään; jotka »sitoivat» liian abstraktisen konkreettisiin elämänolosuhteisiin.

Mutta tulee ihmetelleeksi, miten silloin

»ikuisessa lyriikassa» — Björlingin lyriikka mukaan luettuna — kuvastuvat aika ja historia, mikäli samainen Björling niin sitkeästi karttaa kaikkea konkreettisuutta ja kirjoittaa runoja, jotka koostuvat neljästä »historianulkopuolisesta» substantiivista (kivi esiintyy kolmesti, sana kahdesti, samoin lehdet ja ruoho) ja viisi kertaa toistuvasta ja-sanasta.

Aika ei välittömästi kuvastukaan tuollaisessa lyriikassa. Mutta se heijastuu välillisesti, epäsuorasti — itse kirjailijan suhtautumisessa teemaansa, kielelliseen materiaaliinsa. Se heijastuu hänen motiiveissaan, joilla hän perusteele menettelyään. Se heijastuu hänen illusorisen vakaumuksensa motiiveissa, että intiimi lyriikka juuri siten ikään kuin suljetaan pois historiallisesta ajasta.

Palataanpa nyt Rabbe Enckellin artikkeliin **Flykt in i det lyriska** ja siihen artikkeliin sitaattiin, jonka esitin ja jossa piilee lyriikan »ikuisuuden» yksipuolinen absolutisoiminen. Enckell vetoaa »yleispätevään tilanteeseen», sieluntilojen yleispätevyyteen sekä muinaisessa maagisessa loitsussa että nykylyriikassa nykyihmisen tiedostamana. Hän on oikeassa siinä, että ilman sellaista yleispätevyyttä menneiden aikojen lyriikan (ja yleensäkin taiteen) omaksuminen olisi mahdotonta. Mutta miten tämä yleispätevyys pitäisi ymmärtää? Ja miten siihen suhtautuvat lyriikan sisältö ja muoto? Mielestäni Enckellin pohdiskeluissa on väärin juuri se, että hän tahottomattaan hajottaa lyriikan historiallisesti »ajan mausta» riippuvaisiksi muodoiksi ja absoluuttisen »ikuisiksi», ajan ja historian ulkopuoliseksi sisällöksi (yleispätevä ja yleisinhimillinen käsitettynä taaskin absoluuttisena historian ulkopuolisuuksena). Mutta uskoisin, että myös lyriikan yleisinhimillinen sisältö muuttuu ajan ja itse ihmisyyksilön kehityksen myötä. Alkukantainen maaginen loitsu saattaa yllättää meidät intensiivisellä tunteellaan, hehkuvalla rukouksella, mutta henkiseltä laadultaan tuota tunnetta ei voida verrata uuden ajan yksilön henkiseen elämään sellaisena kuin tuo elämä on ilmennyt suurimpien runoilijoiden lyriikassa muodostaen sen uuden sisällön.

Jos sallitaan puhuttavan »taiteen ikuisuudesta» (ja myös lyriikan) saraan suhteellisessa ja usein kuvaannollisessa merkityksessä, niin teoreettisissa pohdiskeluisamme meidän tulee silti muistaa, että **tukasti** tieteilisessä mielessä lyriikka on alkuperältään niinkään historiallista, että se on syntynyt yhteydessä yksilöllisen tietoisuuden kehitykseen ihmisessä.

Edelleen Enckell edellä mainitussa artikkelissaan puhuu lyriikan sisällön »ajan ulkopuolisuudesta» subjektiivis-psykolo-

gisessa mielessä. Lyyrininen minä voi muistella mennyttä ja ajatella tulevia, mutta mennyt ja tuleva sisältyvät hänen nykyiseen, tämänhetkiseen mielentilaansa, joka on eräänlainen purkamaton ja ehyt kokonaisuus. Näin Enckell absolutisoi tämän lyriikan ominaisuuden mahdolluttua ja tiivistää aikaa yhteen elämykseen:

»Lyriikan sisin teema on ajan suhteellisuus, aikamielikuvan kumoaminen. Kaiken ikuisen läsnäolon ja jatkuvuuden tai samanaikaisuuden käyttäminen. Lyriikassa ei ole mitään eilistä eikä mitään huomista, ei edes mitään tänään. Se on jatkuva rata, mutta koko rata on yhtäaikaan piirrettynä silmänräpäykseen, joka pysyy sellaisena. Tämä on ihmisen psykologinen todellisuus: hänen tietoisuutensa yhtäaikaisuus.»

Enckellin mukaan lyriikka on tämän tuuden adekvaatein ilmenemismuoto.

Sitten Enckell siirtyy romaaniepiikkaan tarkoittaen perinteellistä (ei vielä »modernistista») romaania, jossa kerronta kehittyy tavanomaisten kronologisten lakien mukaan, menneisyyden, nykyhetken ja tulevaisuuden seurattuna toisiaan ajallisessa järjestyksessä. Aikojen päällekkäisyyttä, tietoisuuden synkronisuutta perinteellinen romaani ei pysty välittämään; päällekkäinen »yksi ikuinen silmänräpäys» hajaantuu romaanin juonen lukuisiin episodeihin ja linjoihin.

Siksi Enckell arvelee, »että ajassamme on todettavissa pakoa eepisestä lyyriiseen.» Tässä hän on havainnut Suomen kirjallisuuden silloisen kehitysvaiheen todellisen tendenssin. Älkäämme unohtako, että 50-luku oli »modernismin läpimurron» vuosikymmen sekä suomalaisessa proosassa että runoudessa. Sitä periaatetta »aikojen päällekkäisyydestä», josta Enckell kirjoitti lyriikkaan soveltaen, alettiin yhä useammin käyttää myös suomalaisessa romaanissa, ja runoudesta hävisi kertova runoelma jopa lyyrisenäkin muunnelmana melkein tyystin.

Enckell kysyi artikkelissaan, mistä johtui tämä pako lyriikkaan, ja vastasi, että se oli eräänlaista maailmankatsomuksellista ja psykologista »kompensatiota», yritys etsiä suojaa olemassaolon kauhuilta, siltä hämmingiltä jonka yksilö koki valtavan ja välinpitämättömän maailmanrakennuksen edessä. Kun hän tajusi kaikkivoivan Kronoksen kasvat, jotka muistuttivat kaiken ja kaikkien katoavaisuudesta, kun hän tajusi ajan kronologisen järjestyksen tähtitieteelliset mitat ja yhtä tähtitieteellisen ajanlaskun, hän tunsi itsensä liian mitättömäksi, pelkäksi nappulaksi pelissä. Hänen olemassaolollaan ei ollut enää mitään tarkoitusta, siksi hän pyrki kiertämään tuon järjestyksen, pääsemään sii-

tä riippumattomaksi. Lyriikan ja varsinkin »uuden lyriikan» tarjoama »aikojen päällekkäisyyden» periaate organisoivat maailman uudelleen sellaiseksi,

»jossa tunnemme itsemme suuremmiksi ja jossa meitä ei yhtä helposti tavoita oman merkityksettömyytemme kauhistus. Lyriikka avaa meille tämän arvojen maailman, kaaos järjestyty uudestaan ja todellisuus saa uuden sisäisesti symbolisen merkityksen. Samassa hetkessä kun pystymme noutamaan silmäämme jonkin kaikkeuden, samassa hetkessä olemme myös siepanneet yhden merkityksen olemassaolollemme.»

»Klassisen» periodin Enckell piti lyriikkaa eräänlaisena keinona »ratkaista» hengen ikuiset kollisiot, tietoisuuden traagiset ristiriidat. Ainesta hän sai siihen varsinkin antiikin mytologiasta. Henki voi ristiriidoissaan kerätä itseensä liian paljon sähköä, ja runous miellettiin eräänlaiseksi ukkosenjohdattimeksi, jota pitkin suurjännitevirrat poistuvat maahan. Eräessä kriittisessä esseessään Enckell jakoi runoilijat »jännitteisiin» ja »jännitteettömiin». Itse hän lukeutui jälkimmäisiin. Tyynellä, »jännitteettömällä» suhtautumisellaan kaikkeen runouden tulee auttaa yksilöä kehittämään stoalaista kylmäverisyyttä »kuilun edessä»; ennalta saamansa tehtävän mukaisesti runous on eräänlainen »desillusioon muuntaja» (näin juuri otsikoi kriitikko Kaarlo Marjanen artikkelinsa Enckellin lyriikasta). Enckellin »klassisismi» on jo miltei täydellistä ekspressionistisen estetiikan kieltämistä, ekspressionistisen elämänjonon, siihen ja sen ehtymättömyyteen kohdistuvan luottamuksen kieltämistä. Se oli »klassisismia», joka avasi tien niille nykyaikaisille modernistisille virtauksille, joille on ominaista äärimäinen individualismi ja pessimismi.

Pantakoon kuitenkin merkille, että mainitussa artikkelissaan **Flykt in i det lyriska** Enckell tekee ohimennen sen varauksen, että perinteellinen klassinen romaani kaikine »puutteineenkin» oli inhimillisempi kuin se lyriikan tulkinta, josta hän piti kiinni. Klassinen romaani kertoi maanpäällisestä elämästä konkreettisuudessaan ja monipuolisuudessaan, ihmiskohtaloista kaikessa täyteydessään, siitä miten ihmiset syntyivät, kasvoivat, rakastuivat, iloitivat ja kärsivät. Kaikessa tässä ei vielä ollut sellaista »yleispätevien tilanteiden» abstrahointia, sellaista syrjäänvetäytyvää uppoutumista tietoisuuden ristiriitoihin, sitä kylmää »stoalaista pessimismia», joita Enckell piti lyriikan ominaisuuksina.

Nimenomaan tällaista äärimmäisen subjektiivista »itsensä kaivelua» vastaan nousi kapinaan yhteiskuntarunoilija Diktinius. »Uppoutua itsensä on samaa kuin

kuolla liejuun» hän kirjoitti, ja siihen hänen estetiikkansa perustui. Diktonius vastusti periaatteessa sitä, että lyriikasta »suodatettaisiin», haihtuisi todellinen elämä, konkreettinen sosiaalinen ihminen.

*En minä ole mikään suodin!
Minä kerään vettä janoavalle
ihmiskunnalle —
en minä ehdi analysoimaan
kaivojen sisältöä...*

(Suom. Ulla-Liisa Heino)

Yhtäältä yhteiskunnallis-historiallisesti ja kansallisesti ainutkertaisen ja toisaalta eri kansojen, luokkien ja aikakausien edustajien psykologiassa ilmenevän yleisinhimillisesti toistuvan »ikuisen» väliset suhteet ovat lyriikassa äärimmäisen vaikea kysymys. Suurimmat runoilijat ovat tavalla tahi toisella olleet tietoisia siitä, että siinä saattaa ilmaantua erilaisia yhdistelmiä ja muunnelmia. Esimerkin vuoksi viitattakoon Blokiin ja Jesenin, heidän reaktioihinsa toistaan runoilijoina tai oikeammin kahtena erilaisena runoilijatyypinä. Kumpikin heistä ymmärsi, että toinen oli tavattoman lahjakas, mutta lahjakas omalla tavallaan. Blok aloitti symbolistina ja Jesenin venäläisen maaseudun laulajana. Heidän ensimmäisen tapaamisensa jälkeen Blok sanoi Jeseninistä: »Tuoreita runoja, puhtaita, sointuvia, *monisanaisia* (kursiivi tässä ja myöhemmin E. K:n)». Intellektuelli Blokille nuori Jesenin oli »lahjakas itseoppinut *talonpoikainen* runoilija». Toisaalta Jesenin puhui usein rakkaudesta Blokiin ja siitä, että Blok oli yksi niistä runoilijoista, jotka olivat opettaneet hänelle lyyrisyttä. Ja samaan aikaan Jesenin esitti periaatteellisia varauksia. Itsestään hän kirjoitti, että hän oli *realisti*, ja jos hänen runoudessaan romantiikkaa olikin, niin se ei ollut »vanhan hemeän, naisten jumaloiman lajin romantiikkaa, vaan mitä aidointa *maallista* runoutta, joka pikemminkin pyrki avanturistisiin tavoitteisiin juonenkehittelyssä kuin laimeisiin mielikuviin Ruusuista, Risteistä ja kaikenlaisesta muusta sälystä». Tästä johtui kollio: »Rakastan Blokia suuresti ja pidän häntä arvossa, mutta *meidän pelloillamme hän näyttää usein hollantilaiselta*». Blokin ja muiden symbolistien »hollantilaisesta romantiikasta» puuttui Jesenin mielestä sitä selkeää talonpoikaista venäläistä kansallisväriä, joka oli ominainen hänen omalle lyriikalleen. Sitäpaitsi hänen omassa runoudessaan oli »juoni», kouraantuntuvaa esineellisyttä ja kotoisen konkreettinen maalaismaiseuma eikä pelkkiä »mieliloja» — tässä mielessä Jesenin suorastaan julisti, että »Blok on muodoton runoilija».

Kumpi näistä kahdesta suuresta venäläi-

sestä runoilijasta on ikuisempi: kotiseutuunsa rakastunut Jesenin vaiko »mielilojen» runoilija Blok? Tuskinpa kukaan ottaa vastatakseen tähän kysymykseen, eikä siinä oikeastaan mieltä olekaan.

Mutta eikö ole yhtä tarkoitukseton Rabbe Enckellin yritys asettaa yksi kirjallisuudenlaji toisen vastakohtaksi: »ikuinen» lyriikka vastakohtaksi »ei-ikuiselle» realistiselle romaanille? Ja vieläpä sillä perusteella, että lyriikka on »yleispätevää», mutta epiikka liian »konkreettista» ja »paikallistettua». Kyllä lyriikkakin paikallistuu tavalla tai toisella yhteiskunnan historiaan. Sillä kuten Blokin runous on yhtä suuressa määrin sidoksissa omaan aikaansa kuin Jesenin runous (vain toisessa muodossa), samoin myös ne muodot, joilla lyriikka ja romaani ovat sidoksissa historiaan, voivat olla erilaiset, mutta siteet itse kiistattomat.

Suomessa ne yhteiskuntarunouden »jännittyneet» perinteet (käyttääksemme Rabbe Enckellin määritelmää), joita Diktonius vahvisti, siirtyivät 30-luvun puolivälissä Kiila-ryhmän nuorten vasemmistorunoilijoiden käyttöön. Tämän ryhmän perustajiin kuuluneet Arvo Turtiainen (1904—80), Viljo Kajava (s. 1909) ja Elvi Sinervo (s. 1912) toivat paljon uutta suomalaisen lyriikan kehitykseen, varsinkin kun ottaa huomioon sen vasemmistolaisen suunnan, jota ensimmäiset työläisrunoilijat olivat olleet luomassa. Edellä jo todettiin, että vuosisadan alun työläisrunous vahvisti uusia teemoja, jotka työväenliikkeen kehitys oli synnyttänyt, mutta se ei vielä kehittänyt uuden poetiikan, uuden taiteellisen tylyn periaatteita.

Aatteellisesti edeltäneeseen työläisrunouden sidoksissa olevat mutta myös nykyaikaisen edistykseisen runouden kokemukseen nojautuvat Turtiainen, Kajava, Sinervo ja Pentti Lahti pyrkivät jo varhaistuotannossaan uudistamaan lyriikan kuvakieltä, vaikka kritiikki ei silloin vielä pannutkaan merkille heidän uudistajuuttaan. Suomenkielisessä vasemmistolaisrunoudessa he ratkoivat samoja aatteellisia ja taiteellisia ongelmia kuin ruotsinkielisessä lyriikassa ratkoi Elmer Diktonius vasemmistolaisen ekspressionistisen poetiikan linjalta. Kajava ja Turtiainen käänsivät mielellään Diktoniusta, tämä oli heille läheinen runoilija, joka vaikutti heihin, vaikka kaikki kulkivatkin omia itsenäisiä teitään. Osittain Diktoniuksen kautta Kiilan nuoret runoilijat tutustuivat maailman demokraattisen ja työväenrunouden perinteisiin (jo 20-luvulla Diktonius esitteli *Arbetarbladetin* välityksellä amerikkalaisten Walt Whitmanin, Carl Sandburgin ja Edgar Lee Mastersin tuotantoa kun taas Hagar Olsson omisti esseen Aleksandr Blokin vallanku-

moursunoelmalle **Kaksitoista**). 30-luvulla suomenkieliset vasemmistolaiset aikakauslehdet julkaisivat artikkeleja myös Ruotsin työläisrunoilijoista ja neuvostorunoudesta Vladimir Majakovskia käsitteleviä kirjoituksia. Ajan mittaan solmi Arvo Turtiainen kiinteät suhteet Majakovskin tuotantoon, jota hän suomensi paljon.

Majakovskiin sekä Suomen ja maailman vallankumousrunouden perinteisiin Kiilan nuoria runoilijoita sitoi ja sitoo vieläkin heidän ohjelmansa antiestetismi. Runoissaan ja arvosteluissaan he ryhtyivät päätävästi rehabilitoimaan terävän yhteiskunnallista, publisistista agitaatorinoutta sekä runoilija-tribuunin hahmoa, joka ei tyydy vain subjektiiviseen »itseilmaisuu»n, vaan tuntee omissa nahoissaan kansan tuskat ja janoa kanssakäymistä kansan kanssa. Jo vuonna 1936 Turtiainen arvostelussaan Kaarlo Sarkian runokokoelmasta **Unten kaivo** ilmaisi yksiselitteisesti, ettei hän hyväksynyt yksipuolisen minä-keskeistä lyriikkaa. Myöhemmin, vuonna 1968 Arvo Turtiainen osallistuessaan luentosikermään **Miten kirjani ovat syntyneet** teki varsin tärkeän yhteenvedon taipaleestaan ja kokemuksestaan kirjallisuudessa. Hän sanoi tuolloin:

»En ole ikinä tuntenut mieltymystä runoutta kohtaan, jossa runoilijan ikioma henkilökohtainen hammassärky, ikioma ihana

syyhy esittäytyy maailman tärkeimpänä ta-pahtumana. Sellainen runous kasvaa usein ylikorostuneesta hybriksestä, paisuneesta it-setunnosta. Minua kiinnostavat enemmän yleiset yhtäläiset haavat ja vammat, sodat, nälät, maailman täyttävä kaikkia ahdistava turvattomuuden tunne. Runoilijana huomaan usein mieltiväni voiko tämä, runous, olla millään tavoin avuksi sen torjumisessa, lievittää sitä. Itsestäni on jo ammuin kar-siutunut kaikki kuvittelu siitä, että minä voisin runoillani aikaansaada jotain siinä suhteessa, mutta kun ajattelen kirjallisuutta kokonaisuutena, maailmankirjallisuutena, sen parasta ja arvokkainta antia, se antaa minullekin, vähävoimaisen pienen kansan vähävoimaiselle runoilijalle rohkeutta jatkaa, yrittää edelleen.»

Tämänhetkisessä suomalaisessa lyriikassa osallistumisen perinteitä jatkavat uusiin sodanjälkeisiin sukupolviin kuuluvat vasemmistorunoilijat kuten Matti Rossi, Pentti Saari, Aulikki Oksanen, Tommy Taberman — vain muutamia nimiä mainitakseni. He ovat erilaisia runoilijoita, jokaisella heistä on oma kehityslinjansa, jossa yksilöllinen punoutuu yleiseen ja yhteiseen. Usimman suomalaisen lyriikan melko kirjavassa kuvassa heillä on tärkeä paikkansa.

Suom. Ulla-Liisa HEINO

Santra STEPANOVA

”Sanon mie starinua...”

*Vuuvet vieri rattoisasti.
Vuolaan virran tavoin aika,
toi se meille tullessansa
elon uuen, ihmisonnen,
ilon ikipäiviksemme.
Siitä ennen esi-isät
laittelivat laulujansa,
aattelivat aatelmisnaan.*

Näin lauloi Kivijärvellä joulukuussa 1881 syntynyt Jouki Iivanan tytär Hämäläinen (o. s. Lesonen). Hänen sukupolvensa nuoruusvuodet lankesivat viime vuosisadan loppupuolelle, jolloin kansan keskuudessa folkloren levinneisyys oli vielä hyvin yleistä. Latvajärvellä, 7. kilometrin päässä Joukin kotikylästä, vielä lauloi Karjalan Homeros, sokea vanhus Miihkali Perttunen,

ja Jouki kävi useaan otteeseen häntä kuuntelemaan. Monet Karjalan runonlaulajat (Tatjana Perttunen, Maura Hotejeva, Mari Remsu) muistivat Miihkalin ja jopa olivat omaksuneet häneltä osan eppistä perinnettä.

Jouki Hämäläinen eli tavallisen talonpoikaisnaisen elämää. Hänen isänsä Iivana Lesonen oli menettänyt tsaarin armeijassa terveytensä ja kuoli verrattain nuorena. Lesken elätettäväksi jäi neljä lasta. Jouki oli heistä vanhin, ja hänkin oli vasta kuu-sivuotias. Perheenäiti joutui tekemään työtä päivät päästään, ja useinta »yö jatkoi lyhyön päivän». Kuitenkin lapset joutuivat useinkin näkemään nälkää: karhu kaatoi ainoan lehmän, ja halla oli karjalaisen talonpojan ainaisena riesana. Siitä on jopa