

Avantgarde Suomessa

Toimittaneet Irmeli Hautamäki,
Laura Piippo ja Helena Sederholm

Avantgarde Suomessa

Toimittaneet
Irmeli Hautamäki, Laura Piippo,
Helena Sederholm



TIETOLIPAS 267

Teos on Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran nimeämien
asiantuntijoiden tarkastama.



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

© 2021 Irmeli Hautamäki, Laura Piippo, Helena Sederholm ja SKS

Lisenssi CC BY-NC-ND 4.0 International

Kannen suunnittelu: Eija Hukka

Kannen kuva: Ruutusuuennos Eino Ruutsalon elokuvasta *Kineettisiä kuvia* (1962)

© Eino Ruutsalon perikunta

EPUB: Tero Salmén

ISBN 978-951-858-280-2 (nid.)

ISBN 978-951-858-386-1 (EPUB)

ISBN 978-951-858-387-8 (PDF)

ISSN 0562-6129 (nid.)

ISSN 2670-2584 (verkkojulkaisut)

DOI <https://doi.org/10.21435/tl.267>

Teos on lisensoitu Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 International
-lisenssillä. Tutustu lisenssiin englanniksi osoitteessa <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> tai suomeksi osoitteessa <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fi>.



Teos on avoimesti saatavissa osoitteessa <https://doi.org/10.21435/tl.267>
tai lukemalla tämä QR-koodi mobiililaitteella.



Hansaprint Oy, Turenki 2021

Sisällys

Kiitokset 8

Johdanto

Avantgarde yhteiskuntahistoriallisena, poliittisena ja taiteellisena
kysymyksenä 9

Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm

I Varhainen avantgarde Suomessa

Ellen Thesleff – nainen avantgardistina 43

Hanna-Reetta Schreck

Elmer Diktonius, mediat, materiaalisuus ja suomenruotsalaisen
modernismin pitkä, kuolemanjälkeinen elämä 61

Kristina Malmio

Gunnar Björling – Euroopan viimeinen dadaisti 88

Fredrik Hertzberg

Zeitgeist – menneisyys, nykyaika ja tulevaisuus Olavi Paavolaisen
tuotannossa 113

H. K. Riikonen

Venäläisen kirjallisuuden modernismi ja avantgarde 1920-luvun
Suomessa 138

Tomi Huttunen

II Kansainvälisyys ja kansallisuuskysymys Suomen taiteessa

Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde

Piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920- ja 1930-luvuilla 169

Timo Huusko

Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka 192

Aleksi Lohtaja

Musiikin kansainvälinen avantgarde Suomessa 1949–1967 214

Tanja Tiekso

24 maalausta sekunnissa

Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus 1960-luvun alussa 239

Marko Home

III 1960-luvun vaihtoehtotaide ja kulttuurinen murros Suomessa

Marimekko muodin edelläkävijänä

1960- ja 1970-lukujen unisex-muoti 261

Anna Parviainen

Sikamessias ja possuuntunut systeemi 282

Markku Valkonen

”Et mehän pidettiin vaan hauskaa.”

Kun nuorisoradikalismi kohtasi tekniikan Dipolin taidetapahtumassa maaliskuussa 1968 294

Riikka Haapalainen

”Enemmän kuin mikä outoa.”

Surrealismista ja kokeellisuudesta Kalevi Lappalaisen 1960-luvun tuotannossa 317

Juri Joensuu

Halpojen Huvien ja J. O. Mallanderin vaihtoehtoinen radikalismi
1970-luvulla 345
Sami Sjöberg

Erkki Kurenniemi ja avantgarde – 30 vuotta myöhemmin 371
Kalev Tiits

Aseeminen kirjoitus kirjallisuuden avantgardistisena
koettelijana 383
Riikka Ala-Hakula

Kokeellisuus, menetelmällisyys ja käsitteellisyys 2000-luvun
suomalaisessa kirjallisuudessa 406
Anna Helle ja Laura Piippo

Kirjoittajat 431

Abstract 435

Asiahakemisto 436

Henkilöhakemisto 440

Kiitokset

Avantgarde Suomessa -kirjan idea syntyi Suomen avantgarden ja modernismin seurassa alkuvuonna 2018. Lämmin kiitos kaikille kirjoittajille, kirjan ideointiin aktiivisesti osallistuneille, tekstejä kommentoineille sekä anonyymeille vertaisarvioijille.

Kirjan toimittajat

Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm

Johdanto

Avantgarde yhteiskuntahistoriallisena, poliittisena ja taiteellisena kysymyksenä

Irmeli Hautamäki

© <https://orcid.org/0000-0003-3707-505X>

Laura Piippo

© <https://orcid.org/0000-0002-8226-8689>

Helena Sederholm

© <https://orcid.org/0000-0003-1351-3908>

20. vuosisataa on kutsuttu äärimmäisyyksien vuosisadaksi, sillä sitä leimasivat monet mullistukset: sodat, vallankumoukset ja poliittiset joukkoliikkeet sekä teknologian ennennäkemättömän laaja vaikutus arkielämään. Taiteessa tämän vuosisadan murros, taiteen avantgarde, oli voimakkaimmillaan maailmansotien välisenä aikana 1914–1940.

Historioitsija Eric Hobsbawmin mukaan avantgarde vakiintui maailmansotien välisenä aikana, se sulautui ainakin osittain osaksi arkielämää ja ennen kaikkea se politisoitui dramaattisesti. Politisoituminen ilmeni väittelynä esimerkiksi siitä, onko taide eliitin vai massojen asia ja voiko taide muuttaa elämää. Vaikka avantgardistinen taide on ollut etäällä suuren yleisön mausta ja kiinnostuksen kohteista, se on vaikuttanut niihin enemmän kuin ihmiset tajusivatkaan. (Hobsbawm 1999, 233.)

Tässä kirjassa etsitään vastausta kysymykseen, miten avantgarde näkyy Suomessa. Kirjan pyrkimyksenä on osoittaa, että suomalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin modernisaatioprosessissa on enemmän vaikutteita avantgardesta kuin usein on myönnetty.

Avantgardea ja modernismia koskeva tutkimus on vilkastunut Euroopassa 2000-luvulla, mistä kertovat monet avantgarden historiaa ja teoriaa koskevat julkaisut. *A Cultural History of Avant-Garde and Modernism in Nordic Countries* -kirjasarjassa on tuotu esiin myös avantgarden suomalaista historiaa, mutta suomen kielellä suomalaista avantgardea ei kuitenkaan ole vielä esitelty yhtenäisesti. *Avantgarde*

Suomessa on ensimmäinen teos, joka kartoittaa avantgardea suomalaisessa taiteessa ja kulttuurissa 1900-luvun alusta nykyhetkeen saakka.

Käsillä oleva kirja esittelee avantgarden teemojen kannalta kiinnostavia suomalaisia taiteilijoita ja ryhmiä, myös sellaisia, jotka ovat jääneet taiteen historian marginaaliin tai kokonaan unohdettu. Samalla arvioidaan uudelleen hyvin tunnettujen taiteilijoiden yhteyttä kansainväliseen avantgardeen, mikä aiemmassa kirjallisuudessa on jäänyt vähemmälle huomiolle. Teoksessa selvitetään myös avantgarden ja modernismin vastaanottoa suomalaisessa kritiikissä ja taiteen instituutioissa.

Kysymyksessä ei ole kokonaishistoriallinen esitys avantgardesta tai sen historiasta Suomessa. Sen sijaan kirjassa selvitetään suomalaisten taiteilijoiden toimintaa osana kansainvälisen avantgarden verkostoja ja osoitetaan esimerkkien avulla, miten avantgarden yhteiskunnalliset, poliittiset ja taiteelliset teemat ovat ilmenneet suomalaisessa taiteessa, miten niitä on sovellettu ja käytetty hyväksi esimerkiksi kirjallisuudessa, arkkitehtuurissa, muodissa ja musiikissa.

Kirja ei ole pelkästään historiallinen selvitys avantgardesta tai sen historiasta Suomessa; yhtenä pyrkimyksenä on myös tuoda esiin, mikä merkitys avantgardella ja sen perinteellä on nykytaiteelle ja kirjallisuudelle. Monet nykytaiteen tunnuspiirteet, kuten rajojen ja normien ylittäminen, taiteen siirtyminen pois totutuista taideympäristöistä ja uusien välineiden kokeileminen, saivat alkunsa jo varhaisessa avantgardessa. Vaikka avantgarde on traditionvastaista, voidaan puhua avantgarden perinnöstä, toimintatavoista, menetelmistä ja aatteista, jotka nykytaide on omaksunut 1900-luvun alun avantgardesta ja joita se käyttää hyväksi ja muokkaa edelleen.

Kirjassa pyritään myös terävöittämään ja selkiinnyttämään avantgarden käsitettä ja sitä koskevaa teoretisointia ja sitä, miten avantgardesta kirjoitetaan Suomessa. Tieteelliseltä kannalta avantgardetutkimuksen ja -historioiden painopiste on taiteen yhteiskunnallisessa ja poliittisessa merkityksessä sekä siinä, miten avantgarden kehittämät uudet taiteelliset menetelmät edesauttavat taiteen yhteiskunnallista vaikuttavuutta. Avantgarden tutkimus on taiteiden historian ja teorian ohella lähellä sosiologiaa, kulttuurintutkimusta ja aatehistoriaa. Klassiset avantgarden teoreetikot kuten Renato Poggioli, Peter Bürger, jopa José Ortega y Gasset, Clement Greenbergiä unohtamatta, ovat

kaikki korostaneet avantgarden yhteiskunnallisuutta. (Ks. Hautamäki 2003.) Nykyteoreetikoista Jacques Rancière on tuonut vahvasti esiin avantgarden poliittisuuden.

Suomalaisessa keskustelussa ja tutkimuksessa avantgardea ei ole useinkaan erotettu käsitteellisesti modernismista, jolla tarkoitetaan modernia elämää kuvaavia taiteellisia ilmaisutekniikoita ja 1800-luvun lopulla alkaneita modernien tyyliuuntien tai liikkeiden jatkumoa.¹ Samalla on kuitenkin huomautettu modernismin käsitteen epämääräisyydestä ja ”tyhjyydestä”; käsitteen alaan kuuluu nimittäin yhteensopimattomia ja vastakkaisia liikkeitä. (Viljo 2004, 6.) Avantgarden ja modernismin käsitteellinen ero on tärkeä. Avantgardetaiteeseen liittyy yhteiskunnallisia muutospyrkimyksiä, modernismi sitä vastoin tarkoittaa yleisesti modernia tyyliä.

Avantgardistisesta taiteesta puhuttiin ensimmäisen kerran Ranskan vuoden 1848 vallankumouksen yhteydessä, jolloin taide nähtiin yhteiskunnallisen muutoksen ja uudistamisen välineenä. Vasta myöhemmin, 1870-luvulla, avantgarden metafora sai Ranskassa taiteelliskulttuurisen merkityksen tarkoittaen edistynyttä taidetta. (Poggioli 1968, 8–9.) Sanalla avantgarde on näin ollen kaksoismerkitys: toisaalta se tarkoittaa tulevaisuuteen tähtäävää pyrkimystä muuttaa elämää ja yhteiskuntaa taiteen avulla, toisaalta taiteellinen avantgarde tarkoittaa menetelmiltään edistynyttä tulevaisuuden taidetta.

Avantgarde on kansainvälinen, alun perin eurooppalainen ilmiö. Renato Poggiolin mukaan se on tyypillisesti ranskalaista, italialaista ja myös venäläistä alkuperää ja sana avantgarde on myös vakiintunut niiden kieliin. Erityisesti Ranskassa avantgardella, kuten *dadalla* ja *surrealismilla*, on korostuneen yhteiskunnallinen tai poliittinen luonne. Sama merkitys avantgardella on myös Venäjällä, missä avantgarde-taide oli erottamaton osa Venäjän vallankumousta. Saksalaisessa kulttuurissa latinalaisperäisen avantgarden sijasta on käytetty modernin taiteen käsitettä; tästä huolimatta modernin taiteen yhteiskunnallinen luonne on ymmärretty erityisesti niin sanotussa kriittisessä teoriassa.

Avantgarde ei ole poliittisena käsitteenä yhtä selkeä angloamerikkalaisessa taiteessa ja tutkimuksessa, missä kansainvälisellä avantgardella ja modernismilla tarkoitetaan samaa, tyyliin liittyvää asiaa (*high modernism*). Clement Greenberg (1909–1994), amerikkalaisessa taidemaailmassa voimakkaasti vaikuttanut vasemmistolainen kriitikko,

määritteli avantgarden 1930-luvulla amerikkalaisen abstraktin taiteen tyylinä erottaen sen massakulttuurista. (Greenberg 1989, 8–9.) Avantgarden tulkitseminen vain modernistisena tyylinä kuitenkin hämärtaa sen poliittista luonnetta ja laajempaa yhteiskunnallista merkitystä.²

Avantgarden tutkimus omana teoreettisena alanaan alkoi 1960-luvulta. Noihin aikoihin ilmestyi toisistaan riippumatta kaksikin teoriaa avantgardesta: Renato Poggiolin *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962), joka käännettiin englanniksi 1968 sekä saksalaisen Peter Bürgerin *Theorie der Avantgarde* (1974), joka käännettiin englanniksi 1984. Kumpikin teoria selittää avantgardeliikkeiden merkitystä yhteiskunnallisena ja poliittisena ilmiönä. Teorioitten poliittisissa painotuksissa samoin kuin niiden historian käsityksessäkin on kuitenkin eroa.

Poggioli ja teoria avantgardesta kulttuurisena oppositiona

Italialaissyntyinen Renato Poggioli (1907–1963) toimi Harvardin yliopiston slaavilaisen kirjallisuuden ja vertailevan kirjallisuustieteen laitoksen johtajana. Hän oli koulutukseltaan slavisti ja käänsi muun muassa venäläisen vallankumousrunoilija Aleksander Blokin teoksia italiaksi.

Poggioli tarkoitti avantgardella kulttuurista oppositiota, joka suuntautuu sekä taiteen traditiota että yleistä mielipidettä vastaan. Yhtenä kimmokkeena Poggiolin teorialle oli espanjalaisen filosofi José Ortega y Gasset'n näkemys modernin taiteen dehumanisaatiosta. Ortega y Gasset väitti kuuluisassa esseessään *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela* (1925, suom. *Taiteen irtautuminen inhimillisestä*), että suuri yleisö ei ymmärrä modernia taidetta, joka on irtautunut tutuista ihmismuodoista ja siirtynyt abstraktiin ilmaisuun. Ortega y Gasset teki jyrkän eron massojen ja modernia taidetta ymmärtävän pienen vähemmistön välillä väittäen, etteivät massat koskaan hyväksy modernia taidetta, vaan se tulee aina pysymään epäsuosittuna. (Ortega y Gasset 1925.)

Poggioli ei hyväksynyt Ortegän käsitystä, vaan näki taiteilijan ja taiteen muuttuneen aseman modernissa yhteiskunnassa selittäen avantgardea psykologisena ja sosiologisena kysymyksenä. Keskeisenä

käsitteenä Poggiolin (1968, 109–111) teoriassa on psykologinen ja yhteiskunnallinen vieraantuminen, mikä yhdistää hänen ajatteluaan Marxin varhaiskirjoituksiin. Poggiolin mukaan avantgardetaiteilija on yhteiskuntaluokkien välissä, hän ei kuulu etuoikeutettuun ryhmään eikä jaa sen perinteisiä arvoja ja ideologiaa, mutta avantgardisti ei ole myöskään proletariaattia.

Avantgardismin taustalla on psyykkinen vastenmielisyyys eli antagonistinen asenne sekä perinteistä taidetta että suurta enemmistöä kohtaan. Poggioli ei ollut kiinnostunut avantgardesta esteettisessä mielessä taiteen lajeina vaan siitä, mitä se paljastaa taiteen ulkopuolella olevasta ideologiasta, joka suuntautuu yhteiskuntaa vastaan. Avantgarde on hyvin pienten ryhmien asia, ja sellaisena se on yhteiskunnallinen tapa puolustautua yhteiskuntaa vastaan. (Poggioli 1968, 4, 30.)

Hyödyttömyyden, vierauden ja etäisyyden tunteet näyttäytyvät avantgardetaiteessa normien ylittämisenä ja kapinallisuutena, mistä Baudelaire ja Rimbaud ovat varhaisia esimerkkejä (Peterson 2012, 166). Kun tähän liittyy taloudellinen vieraantuminen, taitelijalla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin omaksua antagonistinen asenne yhteiskuntaan. Vieraantuminen selittää avantgardetaiteen usein oudot ja traditiosta poikkeavat muodot. (Poggioli 1968, 127.) Antagonistinen asenne voi saada monenlaisia kulttuurisen vastarinnan muotoja pelkästä aktivismista kaiken tuhoavaan ja kieltävään nihilismiin saakka. Sen puitteissa voidaan tuottaa monenlaista avantgardetaidetta futurismista dadaan ja surrealismiin. (Poggioli 1968, 33.)

Poggioli selitti, että avantgarde toimii normien vastaisesti, se voi tyyppillisesti heittäytyä lapselliseksi. Avantgarde onkin usein juuri nuoren sukupolven taidetta. Avantgarde voi käyttää poleemista kieltä ja visuaalista väkivaltaa säästelemättä ketään tai mitään. Tavallinen keskivertoihminen, joka vihaa kaikkea uutta, voidaan asettaa silmätikuiksi ja kuvata sianhäntäisenä porvarina tai aasina. (Poggioli 1968, 37.) Antagonismi voi saada myös hienovaraisempia muotoja; 1900-luvun alussa monet mies- ja naistaiteilijat uhmasivat ja sekoittivat sukupuolinormeja ja omaksuivat androgyynisen identiteetin. (Fillin-Yeh 2001.) Käsillä oleva kirja tuo esiin, että myös suomalaiset taiteilijat omaksuivat antagonismin erilaisia muotoja.

Poggioli (1968, 106) ja myöhemmin Sascha Bru (2009) ovat esittäneet, että avantgardistinen taide on mahdollista ainoastaan demo-

kraattisessa yhteiskunnassa. Avantgardetaide on poliittisen järjestelmän koetinkivi, sillä vain liberaalidemokraattinen yhteiskunta sietää julkisesti esitettyä eksentristä taidetta ja kirjallisuutta, joka asettuu vastustamaan ja rikkomaan yhteiskunnallisia normeja.³ Vaikka avantgardistinen taide on yhteiskunnallista ja suuntautuu yhteiskuntaa vastaan, se toimii kulttuurisena oppositiona, kulttuuriradikalismina vaila selkeää poliittista ohjelmaa.⁴ Poliittinen sitoutuminen olisi mahdollista avantgarden psykologialle, jossa vapaus kaikista normeista on keskeinen arvo. Tyypillinen avantgardistinen oppositio on Poggiolin (1968, 108) mukaan anarkismia. Nykyajassa avantgarde vastustaa edelleen massakulttuuria. Se toimii kaksoisrintamalla kritisoiden sekä massakulttuuria että sovinnasta, perinteistä taidetta. Näin ollen avantgarden psykologiaa kuvaa toisaalta antiproletaarinen, toisaalta anarkistinen tai antikonformistinen asenne. (Poggioli 1968, 124.)

Nykyteoreetikoista esimerkiksi Jacques Rancièren näkee avantgarden merkityksen olennaisesti yhteiskunnallisena ja poliittisena, mutta hänen mukaansa avantgarde ei ole poliittista siksi, että se julistaa poliittista sanomaa. Eikä se ole poliittista siksi, että se vastustaa yhteiskuntajärjestystä tai että se edustaa tiettyjä yhteisöjä ja niiden pyrkiä tai identiteettiä. Rancièren mukaan taide on poliittista, koska se horjuttaa sekä vallitsevan järjestyksen perustana olevaa aistittavaa että käsitteellistä ja osoittaa vallitsevan järjestyksen lähtökohtien epävarmuuden. Poliitiikka on Rancièren mukaan interventioita näkyvis- sä ja artikuloitavissa olevaan, aistiseen (*sensible*). (Rancière 2010, 36–37.) Avantgarde muotoilee ihmisten kokemusmaailmaa uudelleen, minkä takia taideteoksilla on mahdollisuus tuottaa dissensususta⁵ (epäsoputilannetta) nimenomaan siksi, että ne eivät saarnaa tai avoimesti vastusta mitään tai koska niillä ei ole päämäärää. (Rancière 2010, 140.)

Poggioli ei käsittänyt avantgarden antagonismia jyrkkänä katkokse- na traditioon, vaan ajatteli perinteisen kulttuurin ja suuren yleisön vastakohdan näkyneen jo varhaisromantiikassa, joka oli vieraantunut klassisesta taiteesta ja ihastunut ”uuteen ja outoon”. Avantgarden historioitsijan tehtävänä olikin hänen mielestään tulkita historiaa uudelleen ja hylätä aiemmat staattiset käsitteet. (Poggioli 1968, 46–48, 55; Peterson 2012, 164.) Poggiolin teoriaa on kritisoitu siitä, että se venyttää avantgarden käsitettä liiaksi pitäessään myös 1700-luvun lopun

varhaisromantiikkaa potentiaalisena avantgardena. Näin koko käsitteen on väitetty menetettävän merkityksensä. (Schulte-Sasse 1989, viii.) Tästä huolimatta Poggiolin esiin tuomat avantgarden piirteet, kuten liikkeen käsite, pienryhmien antagonismi sekä omien julkaisujen ja lehtien merkitys ryhmien toiminnassa, tunnistetaan hyvin nykyisessä avantgardetutkimuksessa. Viime vuosisadan alun avantgarde on määritelty kirjailijoiden ja taiteilijoiden yhteenliittyminä toimintana pienlehtien, näyttelyiden ja tapahtumien ympärillä (Van den Berg, 2012; Mertins & Jennings, 2010), mutta tämä empiirinen määritelmä ei ota huomioon avantgardistisen toiminnan antagonistista luonnetta.

Taiteen ja elämän yhdistäminen avantgardessa

Marxilaisen kirjallisuustutkijan Peter Bürgerin (1936–2017) avantgardeteoria on myös luonteeltaan sosiologinen: taidetta tarkastellaan siinä yhteiskuntaluokkien kannalta ja avantgarde nähdään yrityksenä tuoda taide kaikille, osaksi kaikkien elämän käytäntöä. Bürgerin teorian lähtökohta oli ns. taiteellista avantgardea koskeva kiista marxilaisen kirjallisuusteoreetikon Georg Lukácsin ja Frankfurtin koulun filosofi Theodor Adornon välillä. Lukács ei arvostanut muodon ja taiteellisten menetelmien kehittelyä avantgardessa, vaan syytti taiteellista avantgardea formalismista ja dekadenssista. Sen sijaan Adorno piti muodon ja taiteen kielen kehittelyä olennaisena taiteen kehityksen kannalta. Lukács sen sijaan arvosti klassista realistista romaanimuotoa, jolla hänen ajattelussaan oli sama asema kuin antiikin taiteella Hegelin estetiikassa. Kun kirjallisuus etäännytti klassisesta realismista vuoden 1848 jälkeen, Lukács piti sitä merkinä porvarillisen yhteiskunnan rappiosta. (Bürger 1989, 1–li.)

Bürgerin teoria oli yritys ratkaista edellä kuvattu kiista. Bürger myötäili Lukácsia esittäessään, että taiteen muotoa ja tyyliä koskeva kehittely eteni 1800-luvun lopulla, esimerkiksi Mallarmén ja Valéryn runoudessa niin pitkälle, että taide muuttui yhteiskunnallisesti vaikutusettomaksi. Bürger tulkitsi, että muodon ja tyylin kehittely kuuluu taiteen autonomiseen instituutioon ja erotti taiteen institutionaalisen luonteen taiteen sisällöistä. Taiteen sisällöt eivät hänen mukaansa

enää vaikuttaneet elämän käytäntöön muodon kehittelystä johtuen. (Emt., 19–20, 25.)

Bürger näki historiallisten avantgardeliikkeiden dadan ja surrealismin merkityksen siinä, että ne eivät enää keskittyneet muodon kehittelyyn. Päinvastoin, ne lakkauttivat muodon ja tyylin ideat. Hänen mukaansa ei ole olemassa sellaista asiaa kuin dadaistinen tai surrealistinen tyyli (emt., 18). Sen sijaan Bürger katsoi, että historialliset avantgardeliikkeet olivat eräänlaista taiteen itsekritiikkiä, ne palauttivat taiteen jälleen elämän käytäntöön, mistä porvarillisen taiteen instituutio, tyylin kehittäminen oli sen erottanut. (Emt., 22.) Koska dada ja surrealismi hävittivät tyylin samoin kuin käsityksen yksilöllisestä taiteen luomisesta ja vastaanottamisesta, ne kritisoivat taidetta instituutiona.⁶ Avantgarde merkitsi siis jyrkkää historiallista katkosta taiteen traditioon.

Mitä Bürger tarkoitti sillä, että historiallinen avantgarde palautti taiteen elämän käytäntöön? Bürger selitti, ettei dadaistisessa tapahtumassa enää ole taideteosta, vaan dadaistinen manifestaatio on elämää. Cabaret Voltairen tapahtumat, joissa luettiin ääneen runoja eri kielillä, musisoitiin ja tanssittiin samanaikaisesti, olivat elämää ja taidetta. Dadaistinen manifestaatio oli luonteeltaan kollektiivinen, siinä ei ollut enää sijaa yksilöllisellä taiteen tekemisellä tai vastaanottamisella. Myös surrealistisessa runoudessa tyylin sekä yksilöllisen luomisen ja vastaanottamisen ideat menettivät merkityksensä. Runouden praktiikka (*pratique la poesie*) tarkoitti André Bretonilla sitä, että runoutta käytetään välineenä paremman elämän saavuttamiseksi. (Emt., 50, 53.)

Taiteen ja elämän yhdistämisen idea on jatkunut 1960-luvun tapahtumissa ja fluxus-taiteessa. Joseph Beuysin toiminta taiteilijana, Beuysin *aktionit*, on esimerkki taiteen viemisestä keskelle elämää. Taiteen ja elämän yhdistäminen ei Bürgerin mukaan tarkoita teoksia, joilla olisi merkittävä yhteiskunnallinen sisältö, vaan taiteen *sublaatiota*, ylittämistä Hegelin tarkoittamassa mielessä. Avantgarden ei siis pitänyt tuhota taidetta vaan yhdistää se elämän käytäntöön, missä taide säilyisi muuttuneessa, korkeammassa muodossa. Avantgardististen teosten tehtävänä oli organisoida uutta elämän käytäntöä. (Emt., 49, Hautamäki 2018.).

Dada oli voimakas sodan vastainen reaktio. Sen kiihkeimpien tunteiden laannuttua taiteessa seurasi 1920-luvulla uusasiallisuuden ja

jälleenrakenuksen kausi. Venäläisen avantgarden konstruktivismi edustaa taiteen ja elämän yhdistämistä dadaista poiketen positiivisessa merkityksessä. Bürger mainitsee sen ohimennen todeten, että konstruktivistit halusivat lakkauttaa autonomisen taiteen ja yhdistää sen elämään suunnittelemalla käyttöesineitä (Bürger 1984, 114). Materiaalien tutkimista ja muodon kehittelyä piti konstruktivistien mukaan soveltaa yhteiskunnallisesti hyödyllisten esineiden suunnitteluun ja arkkitehtuuriin.

Yhtenä esimerkkinä avantgarden rakentavasta suunnasta oli 1920-luvulla Berliinissä toiminut konstruktivistien ryhmä G (Gestaltung), johon kuuluivat El Lissitski, László Moholy-Nagy ja Theo van Doesburg sekä arkkitehdit Mies van der Rohe ja Ludwig Hilberseimer. Ryhmän perustaja ja organisaattori oli entinen dadaisti Hans Richter, ja ryhmään kuuluivat myös entiset Zürichin dadaistit Hannah Höch ja Raoul Hausmann sekä ulkojäsenenä myös filosofi Walter Benjamin. Ryhmä korosti materiaalien objektiivisuutta, niiden tutkimista ja kokeilemista, minkä piti korvata subjektiivinen luominen.

Ryhmä julkaisi monitaiteellista lehteä *G (Material zur Elementaren Gestaltung)*, joka keskittyi erityisesti graafiseen suunnitteluun ja arkkitehtuuriin. Valokuva ja elokuvatekniikka olivat myös ryhmän agendalla. (Mertins & Jennings 2010, 8–9.) Ryhmä G:n toiminnassa taiteen ja elämän yhdistämisen ohjelma otti pitkän askeleen dadan tuhoavimmasta konstruktivismin valistuneeseen ja rationaaliseen suuntaan.⁷ Ryhmän ohjelma oli sama kuin Weimarissa ja Dessaussa toimineen Bauhaus-koulun. Myös Suomessa avantgarden konstruktivistinen ohjelma on saanut paljon seuraajia sekä taiteessa että arkkitehtuurissa.

Kansainvälisen avantgarden tukijat ja kansallismielinen kritiikki Suomessa

Avantgardistinen ja modernistinen taide on alusta saakka ollut transnationaalista, ylirajaista, eivätkä avantgardistiset taideliikkeet tai taiteilijat ole tunnustaneet kansallista väriä. Dadaistiset ja konstruktivistiset ideat levisivät nopeasti eri puolille Eurooppaa, myös Suomeen, ja ekspressionistista taidetta tekivät niin saksalaiset, venäläiset kuin

pohjoismaalaisetkin, kubismia harrastivat ranskalaisten lisäksi menestyksellisesti tsekit ja venäläiset, ja futurismi pyrki levittäytymään maailmanlaajuisiksi liikkeeksi.

Avantgardististen ja modernististen virtausten vakiintumisen kannalta kritiikillä on ollut ratkaiseva asema Suomessa. Radikaalien avantgardistisen pyrkimysten tulkitsijoita suomalaisessa kritiikissä oli vain harvoja, sen sijaan modernismin eli modernin tyylin ymmärtäjiä on ollut enemmän. Ensin mainittuihin kuuluvat ennen muuta Elmer Diktonius ja Hagar Olsson, jälkimmäisiä edustaa mannermaalla opiskellut kriitikko ja arkkitehti Sigurd Frosterus. Hän puolesti ranskalaista, sateenkaaren värejä käyttävää kuvataidetta Suomessa. Frosterus kehitteli johdonmukaista puhtaan maalaustaiteen ideaa kirjassaan *Regnbodensfärgernas segergång* (1917). Frosterus tunsi hyvin englantilaisten Roger Fryn ja Clive Bellin taideteoriat ja hänen roolinsa ranskalaisen postimpressionismin tunnetuksi tekijänä Pohjoismaissa oli Kimmo Sarjen mukaan sama kuin Fryn ja Bellin Englannissa. (Sarje 2000, 16, 18, 19.) Myös moderni teknologia innoitti Frosterusta, joka kirjoitti ihaillen uuden englantilaisen taistelulaivan estetiikasta tavalla, joka tuo mieleen futurismin. (Frosterus 2006, 58.) Frosterus ei kuitenkaan asettunut puolustamaan modernismia, saati radikaalia avantgardea. Kirjoituksessaan ”Tulevaisuuden taide” (1905) Frosterus katsoi, että irtautuminen perinteestä on pelkkä tyhjä fraasi. Koko sana modernius oli hänestä niin ”loppuun kulunut”, että kaikki keskustelu siitä on ”vaarassa menettää jalansijansa”. Modernius ei ollut Frosterukselle vanhan ja perinteisen vastakohta. Hän katsoi kuitenkin, että uuden tulevaisuuden taiteen, jota ei vielä ollut, oli tukeuduttava harvalukuisen eliittiin. (Frosterus 2000, 52–54.) Frosteruksen kanta myötäilee paitsi Ortega y Gasset’n elitismiä myös Greenbergin näkemystä modernismista valistuneiston taiteena. (Sarje 2000, 19.)

Kansainvälisen avantgarden vastavoimaksi muodostui 1920-luvun lopulta alkaen Euroopassa nationalismi, kansallismielinen kritiikki. Se vastusti avantgardea ja modernismia niiden ylijarjaisen luonteen takia ja propagoi kansallisen kulttuurin ja identiteetin puolesta. Paradoksaalista kyllä, myös nationalismi on täysin kansainvälinen ilmiö. Siihen kuuluu kansallisen identiteetin etsiminen oman kansan historian ja kulttuurin avulla, luonnon ja perityn isänmaan uudelleen kek-

siminen. Näiden asioiden vaalimista pidettiin tärkeänä myös taiteessa kansakunnasta riippumatta. (Smith 2002, 70.)

1930-luvulla esiin nousseet nationalistiset ja fasistiset liikkeet kielivät avantgardistisen taiteen ”rappiotaiteena” ja suuri määrä teoksia poltettiin ja tuhottiin. Samalla monet eurooppalaiset taiteilijat joutuivat lähtemään joko kotimaastaan tai kodiksi muodostuneesta avantgardeyhteisöstä, kuten Bauhausista.⁸

Suomessa kansallismielinen kritiikki otti tehtäväkseen puolustaa suomalaiskansallista taidetta, joka olisi puhdasta vieraista eli kansainvälisistä vaikutteista ja joka ilmentäisi vain Suomen ”kansan terveitä vaistoja”. Kansainvälisen modernismin ja kansallismielisen taidekäsitelmän välisestä kiistasta tuli Suomessa jyrkkä poliittinen vedenjakaja 1930-luvulla. Se koski ennen muuta taidevaikuttajia, kritiikkiä ja taidelaitosten johtajia, ei ensisijaisesti taiteilijoita, jotka olivat usein avoimia kansainvälisille moderneille ja avantgardistisille virtauksille.

Taidehistorian professori Onni Okkosen (1886–1962) missiona oli muotoilla puhtaan suomalaiskansallisen taiteen tunnuspiirteet. Niihin kuului vahva yhteys luontoon ja suomalaisen ihmisen ”karuissa oloissa syntyneen olemuksen” kuvaaminen. Näistä taiteilijoiden olisi pitänyt löytää paitsi aiheensa, myös väriskaalansa. Okkonen oli vieroksunut jo vuoden 1911 syysnäyttelyssä ranskalaisvaikutteista taidetta, jota hän piti ”velttona ja dekadenttina” pariisilaisvaikutteiden mukailuna. (Kallio 1997, 66.) Sekä Okkonen että Frosterus vierastivat abstraktia taidetta, eikä kumpikaan kriitikoista saanut otetta Kandinskyn taiteesta. (Sarje 2000, 23; Kallio 1997, 70.)

Taidehistorioitsija Rakel Kallion mukaan Okkonen etsi suomalaisen taiteen esikuvaa normatiivisesta, moraalisesti vastuullisesta estetiikasta ja antiikin klassisesta kauneusihanteesta. Saksalainen normatiivisen estetiikan edustaja Johannes Volkelt oli tiennäyttäjäksi Okkoselle, joka ei nähnyt ristiriitaa saksalaisen esikuvan ja kansallisen taiteen välillä. Okkonen paheksui kritiikeissään kaikkea huomiotaherättävää, vulgaaria ja rumaa. Taiteella piti olla ennen kaikkea harmoninen ulkonainen muoto, jota vastaan ekspressionismi hänen mukaansa riiteli. Kubismiin Okkonen suhtautui myönteisemmin, koska näki siinä ekspressionismin vastakohtana ryhtiä. (Kallio 1997, 60–63, 71.)

Taidemaailma instituutioineen jakaantui 1930-luvulla nationalistiseen ja modernistiseen leiriin, jälkimmäiseen kuuluivat Taidehallin

ja sen johtajan Bertel Hintzen lisäksi arkkitehdit Nils Gustav Hahl ja Alvar Aalto, jotka yhdessä Maire Gullichsenin kanssa perustivat 1935 Artekin ja ranskalaista modernismia edustavan Vapaan taidekoulun. (Koskinen 2018, 153.) Toisin kuin monissa muissa Euroopan maissa, Suomessa valtion johto ei kieltänyt kansainvälistä avantgardea ja modernismia. Nationalismista huolimatta Suomi säilyi 1930-luvulla demokraattisena maana, sen sijaan fasistinen Saksa ja totalitarismiin kääntynyt Stalinin Neuvostoliitto tukahduttivat omien maidensa avantgarden.⁹

1930-luvun taiteen historia on Suomessa sivuutettu vähin äänin ja sitä on pidetty epäkiinnostavana aikana. (Valjakka, 2009.) On valitettu, että Suomen taide jäi tuona aikana jälkeen kansainvälisen taiteen kehityksestä (Arkio 2015, 183), mistä on syntynyt jonkinlainen kansallinen trauma taiteen historiassa. (Hautamäki 2014.) Kansallismielinen kritiikki vetosi siihen, että Suomi oli kansainvälisten taidevirtausten suhteen liian periferinen paikka. Väite perustuu naiiviin keskus vs. periferia -ajatukseen, jonka mukaan reuna-alue jäljittelee keskuksien eli suurkaupunkien esimerkkiä (Joyeux-Prunel, 2015). Käsitys ei vastaa avantgardististen pienryhmien verkostomaista toimintaa. Avantgardetaidetta tehtiin suurkaupunkien ulkopuolella, myös Suomessa, aina sen mukaan minne ihmiset, ideat, kirjat ja näyttelyt liikkuvat.

Avantgarden omaksumisen vaiheet Suomessa historiallisesti ja käsitteellisesti

Tämän kirjan keskeisinä läpäisevinä teemoina ovat kansallisuuden ja kansainvälisyyden jännite Suomen taiteessa sekä taiteen portinvartioiden rooli avantgarden esiin nousemisen ja toisaalta sen katveeseen jäämisen kannalta. Tästä asetelmasta katsottuna kansainvälisen avantgarden ja modernismin asema ja vaikuttavuus suomalaisessa taiteessa on monivaiheinen prosessi, jossa on ollut avoimempia ja suljettumpia kausia. Suomen kulttuurihistoriassa on epäjatkuvuuksia: on jaksoja, jolloin kansainvälisiä virtauksia on otettu avoimesti vastaan, sitten tavalla tai toisella pysäytetty. (Ks. Eskelinen 2016, 365–367 ja 544–547.) Näillä vaiheilla on yhteys maailmanpoliittisiin suhdanteisiin ja Suomen asemaan idän ja lännen välillä. Kirjan artikkelien pe-

rusteella voidaan hahmottaa neljä erilaista ajanjaksoa tai vaihetta, jotka kuvaavat avantgardea ja modernismia Suomessa.

Ensimmäinen vaihe koskee varhaista (”historiallista”) avantgardea 1910- ja 1920-luvuilla. Kirjan artikkelit osoittavat, että suomalaiset taiteilijat ja kirjailijat tempautuivat mukaan avantgardistiseen liikkeeseen. He matkustivat, omaksuivat uusia ajatuksia, muunsivat ja käyttivät niitä, solmivat suhteita ulkomaisiin kollegoihin; he olivat mukana avantgarden transnationaalisissa verkostoissa.

Toinen vaihe nostaa esiin kansallisuuskysymyksen ja kansainvälisyyden jännitteen 1930-luvulla. Nationalismin nousu 1930-luvulla merkitsi, että kansainvälisistä moderneista virtauksista kiinnostuneet suomalaistaiteilijat saivat vastaansa kansallisen kulttuurin vaalijat ja propagooijat. Nationalistiset auktoriteetit, kriitikot ja tutkijat estivät ja viivästyttivät kansainvälisten taidevirtausten leviämistä Suomessa.

Kolmas vaihe koskee toisen maailmansodan jälkeistä kylmän sodan aikaa, jossa modernismi ja avantgarde elvytettiin Euroopassa Yhdysvaltain kulttuuripolitiikan toimesta. 1950-luvulta 1960-luvulle saakka monet keskeiset modernin taiteen virikkeet tulivat Suomeen Yhdysvalloista, joka pyrki määrittelemään kansainvälisyyden ehdot.

Neljäntenä vaiheena on ns. uusavantgarden ilmaantuminen eurooppalaiseen ja suomalaiseen taiteeseen. Uusavantgarde (käsitteellinen taide, happening, minimalismi) kehitteli kokeellisia menetelmiä osittain varhaisesta avantgardesta saatujen esimerkkien kuten dadan avulla. Uusavantgardistinen taide sai myös yhteiskunnallisesti kriittisen luonteen, mitä Yhdysvalloista alkanut antiautoritaarinen kulttuurikapina vauhditti. Se toi myös Suomeen radikaalin osallistuvan taiteen, joka suuntautui establishmenttiä vastaan. Kulttuurikapina huipentui vuoden 1968 Pariisin opiskelijamielenosoitukseen ja Suomessa Vanhan ylioppilastalon valtaukseseen.

Jos Suomi vuonna 1968 eli samaa aikaa muun läntisen maailman kanssa (Meinander 2019), 1970-luvulla kulttuurikapina muuttui anti-amerikkalaisuudeksi – taustalla oli paitsi Vietnamin sota, myös maamme ulkopoliittinen suomettuminen. 1960-luvun liberaali uusvasemismo menetti hegemonisen asemansa 1970-luvun jyrkemmille neuvostomyönteisille kannoille sekä politiikassa että taiteessa. Katset suunnattiin sosialististen maiden taiteeseen ja länsimainen uusavantgarde jäi kulttuuriseen oppositioon. Tätä nopeasti ohimennettyä vai-

hetta seurasi 1980-luvun avautuminen kaikelle, mitä kansainvälisellä postmodernismilla oli tarjottavana.

Avantgarden vastaanotto riippuu tietenkin myös käsitteen omaksumisesta. Vaikka avantgarden käsite ei 1900-luvun alkupuolella vaikiintunut suomen kieleen, se ei tarkoita, etteikö Suomessa olisi oltu tietoisia avantgardesta, sovellettu sen ideoita ja tehty avantgardistista taidetta. Modernin taiteen käsitteen suosiminen 1900-luvun alussa johtuu tiivistä kulttuurisuhteista Saksaan, missä sanaa moderni käytettiin ranskalaisen avantgarden sijasta.

Avantgarden käsite ja teoriat ovat tulleet yleisempään käyttöön vasta viime vuosikymmeninä, jolloin kansainvälisen avantgarden suuntauksia on selvitetty suomalaisessa tutkimuskirjallisuudessa. Ranskalainen avantgarde, surrealismi, kansainväliset situationistit sekä Marcel Duchampin taide, ovat saaneet huomiota osakseen samoin kuin futurismi ja viime aikoina jopa venäläinen avantgardemanifestien runous.¹⁰

Historian vaiheet antavat vain taustan, jota vasten lukija voi tutustua kirjan artikkeleihin. Artikkelit kuvaavat yksityiskohtaisesti, millaista vuorovaikutusta suomalaisen ja muun eurooppalaisen ja yhdysvaltalaisen avantgarden välillä oli, millaisia muotoja avantgarde Suomessa sai ja mitä innovaatioita suomalaiset taiteilijat kehittivät. Kukin kirjoittaja keskustele avantgardesta oman aiheensa lähtökohdista soveltaen avantgardea koskevia teorioita ja tutkimusta. Edellä kuvattujen avantgarden teorioiden mukaisesti kirjan artikkeleissa hahmotettu kaksi erilaista suomalaista avantgardea: avantgarde kulttuurisena oppositiona eli kulttuuriradikalismina ja toisaalta pyrkimyksenä yhdistää taide ja elämän käytäntö. Jää lukijan tehtäväksi tunnistaa, mikä avantgarden yhteiskunnallinen painotus kussakin artikkelissa on kyseessä.

Kirjan rakenne noudattaa edellä kuvattuja historian vaiheita tuoden esiin avantgarden vähittäisen omaksumisen ja torjunnan episodeja. Artikkelit jakautuvat kolmeen osaan: ensimmäinen osa kuvaa, millaista avantgardea Suomessa tehtiin ja mitä siitä tiedettiin 1900-luvun alussa. Toisen osan artikkelit nostavat esiin kansallisuuskysymyksen ja modernismin sopeutumisen kylmän sodan oloihin. Kolmannessa osassa suomalainen avantgarde pääsee vauhtiin 1960-luvulta alkaen; artikkelit kuvaavat lukuisia suomalaisia taiteen uu-

distajia ja kulttuurikapinallisia. Artikkelien vieraskielisten sitaattien kääntäminen noudattaa kunkin kirjoittajan omaa valintaa. Pääsääntöisesti sitaatit on jätetty suomentamatta. Poikkeuksen tähän tekevät Gunnar Björlingiä ja Jan-Olof Mallanderia koskevat artikkelit, joissa alkuperäiset sitaatit ovat alaviitteissä.

Osa I: Varhaisen avantgarden verkostot ja ryhmät Suomessa 1910- ja 1920-luvuilla

Varhaisen avantgarden transnationaalisen verkoston kannalta kiinnostavin seutu Suomessa – pääkaupungin ja Turun ohella – oli Karjalan kannas, joka on perinteisesti yhdistänyt länttä ja itää toimimalla kaupan ja liikenteen solmukohtana. Ennen itsenäistymistä Suomen suuriruhtinaskunnan junaliikenne Keski- ja Etelä-Eurooppaan kulki Pietarin kautta. Karjalan kannaksella ja Viipurissa puhuttiin monia kieliä, Viipurissa oli tavallista saada palvelua jopa neljällä kielellä: suomeksi, ruotsiksi, saksaksi ja venäjäksi (Baschmakoff 2012). Ei ole sattuma, että suomalaisen avantgarden keskeiset toimijat, kirjailija Henry Parland ja runoilija Edith Södergran sekä toimittaja ja kirjailija Olavi Paavolainen olivat kotoisin Kannakselta. Parland ja Södergran olivat käytännössä monikielisiä, he puhuvat kotonaan ruotsin lisäksi saksaa ja venäjää. Myös Ellen Thesleffin perheessä, joka oli lähtöisin Viipurista, puhuttiin monia kieliä.

Pietarissa kansainvälisen avantgarden virtaukset vaikuttivat voimallisesti jo ennen vuotta 1917. Sen taide-elämä ulotti vaikutuksensa Suomeenkin, sillä taidekauppias Stenman järjesti Helsingissä ensimmäisen maailmansodan aikaan useita venäläisten ja saksalaisten avantgardistien näyttelyitä. (Huusko, 2012.) Tomi Huttusen mukaan myös runoudessa avantgardeideat kulkivat rajan yli erilaisten satunnaisten ja yksittäisten välittäjäpersoonien ansiosta. Näiden henkilöiden joukossa oli ”emigrantteja, inkeriläisiä, karjalaisia, pietarinsuomalaisia, sikäläisiä suomenruotsalaisia ja muita rajaseudun transnatiiveja”. Venäjän vallankumous keskeytti kuitenkin yhteydenpidon.

Suomalaiset taiteilijat tutustuivat varhaisen avantgarden virtauksiin matkojen, aikakauslehtien, kirjojen ja näyttelyiden kautta. Hanna-Reetta Schreckin artikkeli ”Ellen Thesleff – nainen avantgardis-

tina” kuvaa Thesleffin uran kehitystä 1900-luvun alun uusien aatteiden valossa. Thesleff vietti pitkiä aikoja erityisesti Firenzen kansainvälisessä taitelijaverkostossa, mihin kuului sellaisia emansipoituneita naistaitelijoita kuin Gertrud Stein, Mary Berenson, Mina Loy, Violet Paget ja Mabel Dodge Luhan. Thesleff otettiin vakavasti taiteilijana tässä Firenzen kosmopoliittisessa yhteisössä aikana, jolloin naisen oli vaikea saada tunnustusta perinteisessä kansallisessa taidemaailmassa. Hanna-Reetta Schreck tuo esiin, että jo 1900-luvun alun säätyläisiä edustanut Euterpé-piiri esitteli ajatuksen ”uudesta naisesta” viktorianaisen ajan naisen vastakohtana. Sillä tarkoitettiin valistunutta, vapaata, poliittisesti ja elämäntapansa puolesta itsenäistä naista, mihin Ellen Thesleff identifioitui jo varhain. Hän uhmasi perinteisiä sukupuolinnormeja korostamalla itsenäisyyttään androgyynillä identiteetillä.

Suomalaisen avantgarden ja modernismin historia kaipaakin täsmennystä sukupuolen kohdalla. Avantgardea ja modernismia on pidetty miehisinä, jopa sotaisina taidemuotoina. Kuitenkin erityisesti varhaisissa avantgardeverkostoissa toimi runsaasti naistaitelijoita, mistä Ellen Thesleff, Edith Södergran, Hagar Olsson ja Aino Aalto ovat hyviä kotimaisia esimerkkejä.

Suomenruotsalaiset kirjailijat ja runoilijat Elmer Diktonius, Edith Södergran, Hagar Olsson, Henry Parland ja Gunnar Björling muodostivat varhain avantgardistisen ryhmän Suomessa. Kristina Malmion artikkelissa ”Elmer Diktonius, mediat, materiaalisuus ja suomenruotsalaisen modernismin pitkä, kuolemanjälkeinen elämä” pohditaan, miten juuri tästä joukosta tuli pohjoismaisittain merkittävä avantgarderyhmä, joka on säilyttänyt mielenkiintonsa pian vuosisadan ajan. Selitykseksi kirjoittaja esittää ryhmän ulospäin suuntautuneisuutta. Ryhmä kirjoitti yhdessä kirjallisuuskritiikkiä ja teki näin tunnetuksi uudet ajatuksensa. Samalla se harrasti reipasta kulttuurikritiikkiä julistaen haluavansa ”irtautua kaikesta vanhasta ja valmiista, heikosta ja turmeltuneesta, joka on levittäytynyt kuin jäykistynyt kuori kulttuurimuotojen ylle”. Ryhmä osasi käyttää hyväkseen herättämäänsä huomiota, yhtä hyvin ihailua kuin paheksuntaa; sen runoteokset puhuttelivat yleisöä hankkien sille ystäviä, puolustajia, vihollisia ja pilkkaajia ja herättäen tunteita.

Diktoniuksen merkitys kiteytyy artikkelissa kahteen seikkaan: hänen toimitukselliseen työhönsä sekä runouden kielen uudistamiseen.

Diktonius oli mukana monissa kirjoitus- ja julkaisuprojekteissa, hän hallitsi mediat kääntyen usein suoraan lukijan puoleen. Diktonius tunsi myös uudet mediat: elokuvan, operetin ja gramofonin, jotka haastoivat perinteisen autenttisen taiteen. Hän käytti kieltä runoissaan materiaalina, jota tutki ja muovaili. Diktoniuksen kielen materiaalisuuteen on kiinnitetty huomiota aiemminkin, mutta vasta Malmion artikkeli tarkastelee sitä laajemmin teoksissa *Min Dikt, Brödet och elden* ja *Mull och moln*. Kun Diktoniuksen mediatietoisuuteen lisätään hänen aforistinen, ekspressionistinen tyyliensä ja tiukan antagonistinen asenne kirjallisuusinstituutiota ja porvarillista yhteiskuntaa kohtaan, tuloksena on kirjallinen pommi, jollaisena Diktonius käsitti teoksensa.

Fredrik Hertzbergin artikkeli johdattaa Gunnar Björlingin runoutteen ja sen groteskiin, hätkähdyttävään ja paikoin jopa banaaliin maailmaan pohtimalla, mihin tyyliin tai ismiin se pitäisi lukea. Hagar Olsson piti kokoelmaa *Korset och löftet* (1925) dadaistisena, mitä Björling itse aluksi piti loukkauksena. Hertzberg vertailee Björlingin tyyliä myös saksalaiseen Kurt Schwittersin ekspressionismiin päätyen siihen, että pikemminkin Björlingin runoudessa oli kyse ekspressionismin suomenruotsalaisesta versiosta, ”hemmaekspressionismista”, jonka muotoutumiseen vaikuttivat Edith Södergran ja Elmer Diktonius.

Dada sai kuitenkin otteen Björlingistä vuonna 1927, syynä oli Richard Huelsenbeckin kirja *En avant dada*. Huelsenbeckin ohjelman mukaan kirjallisuus piti murskata, koska se oli sitoutunut niihin ideologioihin, jotka olivat tuhonneet Euroopan ensimmäisessä maailmansodassa. Dada oli Huelsenbeckille eräänlainen uskontoon rinnastettava elämänratkaisu, kuten hän myöhemmin selitti. Myös Björling omaksui tämän näkemyksen. Hänen mukaansa dada yhdisti nerouden, naurun, levon ja sen, mitä ei voi sanoa. Dada inspiroi runoilijaa myös lähtemään ulos kammiostaan. Jazz oli tullut 1920-luvun alussa Helsinkiin, ja Björling alkoi seurustella vilkkaasti erilaisten ihmisten kanssa.

Olavi Paavolaisella oli journalistina hyvä näköalapaikka euroopalaisen taiteen uusiin ilmiöihin. Hannu Riikonen huomauttaa kuitenkin, että jo ennen Paavolaista Diktonius oli vaatinut ikkunoiden avaamista Eurooppaan. Paavolaista on juhlistettu suomalaisena avantgardistina Riikosen mukaan kuitenkin kiinnittämättä huomiota

siihen, miten Paavolainen käsitti nykyajan eli millainen modernin itseymmärrys hänen tuotannostaan välittyy. Vaikka Paavolainen esitelti osuvasti avantgardistisia suuntauksia, dadaa ja futurismia, hän ei kuitenkaan tehnyt eroa avantgarden ja modernismin välillä. Paavolaista voi pitää ennen muuta modernin ja nykyajan (engl. *modern times*) ihailijana ja puolestapuhujana, sen sijaan avantgarden kriittiseen yhteiskunnalliseen puoleen hän ei kiinnittänyt huomiota. Paavolainen ei koskaan lakannut arvostamasta antiikin vanhaa kulttuuria eikä edes pitänyt sitä aikansa eläneenä. Uudet taideilmiöt dadasta jazziin ja venäläiseen vallankumoursrunouteen asti olivat Paavolaiselle vain innostavia aikakauden ilmiöitä. Hänestä oli onnellista elää ”uutta luovana aikana”. Samalla Paavolainen moitti aikalaisiaan, jotka eivät näitä asioita kotimaassa vielä tarpeeksi ymmärtäneet.

Artikkeli ”*Zeitgeist* – menneisyys, nykyaika ja tulevaisuus Olavi Paavolaisen tuotannossa” osoittaa, että Paavolainen oli aikalaidistaja, jonka käsitys ”aikakauden hengestä” kiteytyi nuoruuteen ja saanaan nuori. Vaikka 1920-luvun kirjallisuus oli Suomessa korostetusti nuorten kirjoittamaa, esimerkiksi *Suursiivous lastenkamarissa* -kirjassaan vuodelta 1932 Paavolainen antoi ymmärtää, että Suomen nuori kirjallisuus ei ole kovin uudenaikaista.

Kielimuuri sekä poliittisesti kärjistynyt tilanne suhteessa Venäjään estivät suomalaisia tutustumasta venäläiseen avantgarderunouteen: futurismiin, imaginismiin tai symbolismiin, mutta kuten Tomi Huttusen artikkeli ”Venäläinen modernismi ja avantgarde 1920-luvun Suomessa” osoittaa, siitä saatiin kuitenkin tietoa kirjailija ja journalisti Antti Tiittasen ja runoilija Katri Suorannan toimesta. Molempien toiminta kääntäjänä on tähänastisessa tutkimuksessa jäänyt lähes vaille huomiota. Helsinkiin asettuneen inkeriläisen pakolaisen Tiittasen esikuva oli symbolistirunoilija Aleksander Blok, joka tunnettiin Euroopassa vallankumoursrunoilijana. Blokin kuuluisan *Kaksitoista*-runoelman ensimmäinen suomennos, jota Yrjö Jylhä käytti raakaversiona *Runon pursi* (1934) kokoelmassa, oli Tiittasen käsialaa. Tiittanen kirjoitti 1920-luvulla lukuisia artikkeleita venäläisestä kirjallisuudesta ja kulttuurista suomalaisiin lehtiin, muun muassa *Helsingin Sanomiin* ja *Ultraan*. Suoranta puolestaan liittyi Uno Kailaksen kautta Tulenkantajien piiriin, missä hänen ansionsaan pidettiin venäläisen modernin runouden tuntemusta. Suoranta käänsi muun muassa

symbolisti Konstantin Balmontia sekä Anna Ahmatovaa ja Olavi Paavolaisen pyynnöstä myös Sergei Jeseniniä.

Osa II: Kansallisuuskysymys ja avantgarde kylmän sodan kulttuuripoliitiikan oloissa

Avantgardistiset taidemuodot olivat tuskin ehtineet tavoittaa suomalaiset taiteilijat 1910-luvulla ja 1920-luvun alussa, kun perinteisen taiteen ja kansallisen kulttuurin määrittelijät astuivat esiin asettaen rajoja ”aidolle ja alkuperäiselle” taiteelle. Kuten on jo todettu, tällaisiksi portinvartijoiksi suomalaisessa kuvataiteessa 1920- ja 1930-luvuilla nousee kritiikki ja kansallisten auktoriteettien painostus. Timo Huuskon artikkeli ”Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde. Piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920- ja 1930-luvuilla” selvittää aatehistoriallisesti niitä perusteita, joilla alkuperäistä suomalaisuutta puolustettiin ajan nationalistisessa taide debatissa. 1920-luvun alun maalaustaiteessa aidosti suomalaiseksi nostettiin Marraskuun ryhmä, jossa suomalaisuus ilmeni ihmisen ja luonnon välittömänä, intuitiivisena yhteytenä, Tyko Sallisella ekspressiivisenä voimana ja jopa raakuutena. Käytännössä kansan alkuperäisen kyvyn uskottiin löytyvän suomenkielisen miespuolisen kansan keskuudesta, kuten Marja-Terttu Kivirinta on esittänyt väitöskirjassaan (Kivirinta 2014).

Alkuperäisyyden kaipuun taustalla oli poliittisia vaikuttimia, sillä kuvataidetta käytettiin sisällissodan jälkeen kansallisen eheyttämisen välineenä. Ajan poliittisia iskulauseita olivat suomenkielisyys, maa-seudun ihannointi ja antikommunismi. Aitosuomalaisuus merkitsi jyrkimmässä muodossaan kaiken vieraan torjuntaa ja puhkesi kiihkokansallisuudeksi Ludvig Wennervirran kirjoituksissa. Wennervirta torjui kaiken kansainväliseen liittyvän – lukuun ottamatta natsi-Saksan taideohjelmaa, johon hän tutustui jo varhain.

1930-luvun kansallismielinen kritiikki ei kuitenkaan sivuuttanut täysin kansainvälistä modernismia. Ekspressionismin ja jossain määrin kubismin katsottiin soveltuvan Suomen taiteeseen. Tähän sisältyi tietenkin se paradoksi, että kansalliseksi ja omaleimaiseksi uskottu marraskuulaisten ekspressionismi oli samalla myös transnationaalinen suuntaus. Tällaisen ideologian vallitessa ei-esittävillä modernis-

tisilla suuntauksilla kuten konstruktivismilla, konkretismilla ja neoplastismilla ei Huuskon mukaan ollut mahdollisuuksia Suomen silloisessa taiteessa. Taiteen tuli kuvata suomalaista ihmistä ja luontoa. Käsitys ”ihmisen ja luonnon lähes primordiaalisesta kohtalon-yhteydestä” on ollut leimaava suomalaiselle taiteelle myöhemminkin.

Kansallinen taideajattelu hämärtää myös käsitystä Suomen kansainvälisimmästä avantgardistista, Alvar Aallost. Kotimaassa Aalto on omittu kansalliseksi suuruudeksi unohtaen, että hänen toimintansa virikkeet tulivat kansainvälisestä arkkitehtuuriavantgardesta. Aleksis Lohtaja arvioi artikkelissaan ”Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka” Alvar ja Aino Aallon työtä kansainvälisen avantgarden kontekstissa. Alvar Aalto ja hänen työkumppaninsa Aino Aalto kiinnostuivat 1920-luvulla venäläisen konstruktivismin ja Bauhausin pyrkimyksistä yhdistää taide ja elämä ja luoda arkkitehtuurin avulla uudenlaista tassa-arvoista elämäntapaa. Aaltojen lähtökohdat Taidehallin vuoden 1930 ”Pienasuntonäyttelyssä” olivat samat kuin Bauhausissa. Erityisesti Aino Aallon tutkimukset naisten työn rationalisoimiseksi olivat juuri sellaista kriittistä feminististä suunnittelua, johon Bauhausissa pyrittiin. ”Hyvä asunto” -kirjoituksessaan (1932) Alvar Aalto uskoo, että asumisongelman ratkaisu edellyttää suunnitelmataloutta, missä Neuvostoliitossa oli otettu merkittäviä edistysaskeleita.

Artikkeli kattaa Aallon koko uran 1920-luvun funktionalismista 1930-luvulla tapahtuneeseen orgaaniseen käänteeseen ja uran päättävään humanistiseen kauteen saakka. Alvar Aallon 1930-luvun lopulla tapahtunut siirtyminen rationalistisesta funktionalismista orgaanisempaan suunnitteluun merkitsi New Yorkin vuoden 1939 maailmannäyttelyssä Aallon kansainvälistä läpimurtoa. Kirjoittajan mukaan Aalto ei kuitenkaan hylännyt modernismin universaalia muotokieltä vaan työsti sitä ”paikallisuuden” konstruktion kautta. Poliittisesti käänne johti hyvinvointivaltion aikakauden arkkitehtuuriin siirtymiseen. Asettaessaan 1950-luvulla arkkitehtuurin tärkeimmäksi tehtäväksi ”inhimillistä rakennusaineiden mekaaninen olemus” Aalto irtaantui lopullisesti bauhauslaisen avantgarden universaalista rationalismista ja formalismista.

Toisen maailmansodan jälkeen kansainvälisestä modernismista tuli arkkitehtuurissa epäpoliittinen, neutraali tyyli, joka kylmän sodan oloissa nostettiin vastakohdaksi sosialistiselle realismille. Myös

Aallon myöhempi suunnittelu voidaan tulkita tästä näkökulmasta, joka kuitenkin hämärtää yhteyttä 1900-luvun alun arkkitehtuuri avantgarden yhteiskunnalliseen radikaaliuteen.

Kylmän sodan kulttuuripolitiikka ja Suomen asema idän ja lännen välillä leimasi myös musiikin modernismia toisen maailmansodan jälkeen. Tanja Tiekson artikkeli ”Musiikin kansainvälinen avantgarde Suomessa 1949–1967” selvittää Suomen ja Länsi-Saksan musiikkielämän kehitystä sodanjälkeisessä ideologisen romahduksen tilanteessa, jota musiikin historiassa on kutsuttu ”nollahetkeksi”. Musiikin modernismi virisi Euroopassa osittain Yhdysvaltain harjoittaman kulttuuripolitiikan tukemana.

Sadat suomalaisen kulttuurielämän vaikuttajat matkustivat orientaatiojaksoille Yhdysvaltoihin, heidän mukanaan säveltäjät Einar Englund ja Einojuhani Rautavaara. Modernistisesta musiikista kiinnostuneet nuoremman polven säveltäjät perustivat Nykymusiikki-Nutidsmusik-yhdistyksen, jonka tilaisuuksissa pidettiin esitelmiä 12-säveljärjestelmästä ja Schönbergistä ja kuultiin äänilevyiltä musiikkia muun muassa Bartókilta ja Kodálylta.

Kokeellinen eli kirjoittajan mukaan varsinaisesti avantgardistinen musiikki saapui Suomeen 1960-luvun alussa Suomen musiikkinuoriso -yhdistyksen toiminnan kautta. Kokeellinen musiikki kritisoi modernismin vaikeatajuisuutta ja musiikin instituutioluonnetta.

Suomen musiikkinuorison piiristä nousi esiin sellaisia nuoria säveltäjiä kuin Kaj Chydenius, Henrik Otto Donner, Kari Rydman, Erkki Salmenhaara ja Erkki Kurenniemi. Suomen musiikkinuorison kokeellisen musiikin konsertit saivat aikaan vastareaktion ja niitä syytettiin kritiikissä ”pelkkien efektien ja sensaation tavoittelusta, kokeilusta, muodin oikuista, bluffista, dadaismista ja nykymusiikin kriisistä ja rappiosta”. Nämä olivat syytöksiä, jotka olivat avantgardisteille mieleen. Tiekso toteaa, että ”– – asettumalla avantgarden ja kokeilujen puolelle korkeaa modernismia vastaan Suomen musiikkinuoriso edusti etenkin amerikkalaista kokeellisuutta ja John Cagen ajattelua.” Suomen musiikkinuorison antagonismia perinteiseen musiikki-instituutioon kuvaa, että Rydman ja Kurenniemi olivat säveltäjinä täysin itseoppineita, Donner tuli jazzin piiristä ja Salmenhaara oli suorittanut merkittävimmät kokeilunsa ilman ohjausta.

Musiikkinuorison toiminta kesti runsaan vuoden, jonka aikana se järjesti konserttien lisäksi happeningeja muun muassa Jyväskylän Kessässä. Innostavimmat virikkeet ryhmä sai yhdysvaltalaiselta esitystaiteilija Kenneth Deweylta ja säveltäjä Terry Rileylta. Deweyn ohjaamissa happeningeissa yleisö oli osa esitystä, mikä oli Suomessa ennenkuulumatonta. Kirjoittajan mukaan ansio siitä, että happening tuli Suomeen samaan aikaan kuin muualle Manner-Eurooppaan, kuuluu musiikin avantgardepiireille.

Marko Homen artikkeli ”24 maalausta sekunnissa. Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus 1960-luvun alussa” esittelee Suomessa vähän tutkitun Ruutsalon innovatiivista toimintaa taiteilijana. Ruutsalo kuuluu sodanjälkeiseen taiteilijapolveen ja hänenkin uransa lähti käyntiin Yhdysvalloissa, New Yorkin Parsons School of Designissa, jossa hän opiskeli 1940-luvun lopussa. Aikaisempaa taidekoulutusta sodan aikana lentäjänä toimineella Ruutsalolla ei ollut. Avantgardelle tyypillisesti Ruutsalo oli perustamassa 1950-luvun lopulla ns. Brondan ryhmää, joka ennakoி informalismin tuloa Suomen taiteeseen 1960-luvulla. Brondan ryhmän Saksassa ja Englannissa pitämät näytelyt saivat hyvän vastaanoton, mutta Suomessa heidän teoksensa hylättiin säännöllisesti Taideakatemian näyttelyistä. 1960-luvun alussa Ruutsalo siirtyi kokeellisen elokuvan kautta kineettiseen taiteeseen. Maalaten suoraan filmille hän yhdisti ei-esittävän maalauksen ja elokuvan keinoja. Eino Ruutsalon teokset saivat paremman vastaanoton ulkomailla kuin kotimaassa, ja hänen kokeellisia elokuviaan on myös ulkomaisten museoiden kokoelmissa.

Osa III: Kulttuurisia murroksia

1960-luvulle oli ominaista suomalaisten naisten laajamittainen yhteiskunnallinen emansipaatio, mitä on pidetty jopa tärkeämpänä kuin aikakauden uusvasemmistolaisista kulttuurikapinasta sinänsä. (Meinander 2019, 194.) Marimekon pyrkimys vapauttaa naisten pukeutuminen ja parantaa elämänlaatua vastasi funktionalistisen arkkitehtuurin pyrkimystä uuteen, tasa-arvoiseen yhteiskuntaan. Kun lähtökohtana pidetään avantgarden pyrkimystä yhdistää taide elämän käytäntöön ja suunnitella hyödyllisiä tuotteita kaikille, Marimekon ja sen perus-

tajan Armi Ratian toiminta vastaa hyvinkin varhaisen avantgarden ideoita. Anna Parviainen kirjoittaa artikkelissaan ”Marimekko muodin edelläkävijänä. 1960- ja 1970-lukujen unisex-muoti”, että Marimekon suunnitteluideologiaan kuului olennaisesti tasa-arvon ajatus, sillä vaatteita suunniteltiin jokapäiväiseen käyttöön kaikenikäisille ja kaikenkokoisille, naisille sekä miehille.

Inspiraatiota haettiin aikakauden abstraktista taiteesta ja populaarteesta, myös Bauhausin ja De Stijlin esikuvallisuus oli tunnistettavissa. Jos Armi Ratian, Annika Rimalan, Maija Isolan ja Vuokko Nurmesniemen päämäärä oli vapauttaa naiset 1950-luvun konservatiivisesta, korsettiin sidotusta muodista, niin Marimekon 1960- ja 1970-lukujen unisex-muoti vastasi nuorison antiautoritaariseen liikehdintään, johon kuului muun muassa perinteisten sukupuoliroolien vastustaminen sekä vapaampi ja tasa-arvoisempi elämäntapa. Marimekosta tuli enemmän kuin pelkkä vaatebrändi, se oli ideologia ja elämäntapa, joka vastasi 1960-luvun hyvinvointivaltio-optimismia.

Kuusikymmentäluvun kulttuuriradikalismien taustalla oli nuorten pyrkimys irtautua yhteiskunnan vallitsevista hierarkioista sekä ulkonaisella tyylillään että koko käyttäytymisellään. Monet johtavista kulttuuriradikaaleista Euroopassa ja Yhdysvalloissa kiinnostuivat Herbert Marcusen *New left* -ideologiasta, jonka mukaan vanha työväenliike ei kyennyt enää johtamaan yhteiskunnallista muutosta. Uusvasemmisto sanoutui Suomessakin irti vanhasta luokka-asemaan perustuvasta ajattelusta, joka ei ottanut huomioon nuorten ihmisten ”maailmantajuntaa” kuten ajan kulttuuriradikaali keskustelija Hannu Taanila asian ilmaisi. (Meinander 2019, 174.) Nuoremmat ihmiset kokivat suomalaisen yhteiskunnan eli ”establismentin” ja sen porvarillisen hegemonian monine vanhentuneine normeineen ja tabuineen ahdistavana. Nuorison tyytymättömyyttä lisäsi myös Yhdysvaltain Vietnamin käymä sota. Näistä aineksista syntyi uusvasemmistolainen antiautoritaarinen liike, joka vaikutti 1960-luvun kulttuurielämässä ja taiteessa.

Markku Valkosen artikkeli ”*Sikamessias* ja possuuntunut systeemi” kuvaa kulttuurista konfrontaatiota Harro Koskisen ikonisen *Sikamessias*-teoksen (1969) kautta. Nuorten näyttelyssä esillä ollut teos johti rikossyytteeseen ja oikeusprosessiin, missä taiteilija sekä näyttelyn juryn jäsenet tuomittiin sakkoihin. Artikkelit taustoittaa

teoksen osallistuvaa poliittista luonnetta ja sen yhdysvaltalaisesta undergroundkulttuurista, erityisesti sarjakuvista, saatuja virikkeitä. Artikkelit dokumentoi suomalaisen kuvataiteen vähittäistä radikalisoitumista ja yhteyksiä kansainväliseen pop-taiteeseen sekä varhaiseen avantgardeen. Turkulainen Ismo Kajander käytti teoksissaan Duchampilta ja dadasta saatuja ideoita. Ateneumissa nähtiin 1960-luvulla Duchampin teoksia Tukholman Moderna Museetin näyttelystä ”Rörelse i konsten”.

Jo ennen *Sikamessiasta* nuorison leikkilinen, ironinen ja rento suhde taiteen ja arkikulttuurin rajankäyntiin näyttäytyi Espoon Dipolissa järjestetyssä taidetapahtumassa. Artikkelissa ”’Et mehän pidettiin vaan hauskaa.’ Kun nuorisoradikalismi kohtasi tekniikan Dipolin taidetapahtumassa maaliskuussa 1968” Riikka Haapalainen tuo esiin avantgardistisen suhtautumisen taiteen ja teknologian yhteyksiin teekkarikylän ytimessä. Taidetapahtumassa korostettiin demokratiaa ja kaikkien osallisuutta ja siitä muodostui viisipäiväinen monitaidehappening, jossa taidenäyttelyiden, leipämaistiaisten, oluenjuonnin ja presidentti Kekkonen vierailun lisäksi hahmoteltiin inhimillistä taidetta tuottavia koneita ja esitettiin tilastomatematiikkaan perustuva elektronimusiikkianalyysi Unto Monosen *Satumaa*-tangosta.

1960-luku oli aktiivista aikaa myös suomalaiselle kokeelliselle kirjallisuudelle (ks. esim. Eskelinen 2016, Haapala 2007, Joensuu 2012 & 2016). Esimerkiksi kollaasiromaani koki tuolloin lyhyen kukoistuskauden, ja uusia poetiikkoja koeteltiin ja käsiteltiin vilkkaasti ajalle tyypillisissä ryhmäantologioissa ja kulttuuri- ja pienlehdissä (Haapala 2007, 281, 290 ja 296). Aikakauden kirjallisuutta luonnehtivat usein poliittinen osallistuvuus ja kokeilevuus (emt., 280), joko yksin tai yhdessä. Juri Joensuu (2016, 5) jakaa Kauko Komulaisenkin esittämän yleisen näkemyksen, jonka mukaan ”1960-luvu voidaan jakaa esteettisesti orientoituneeseen alkupuoleen ja politisoituneeseen jälkipuoleen” (Komulainen 2009, 14). Yksi vilkkaan aikakauden näkyvimmistä kantaaottavista kirjallisista toimijoista niin kirjailijana, toimittajana kuin julkisena keskustelijanakin oli Pentti Saarikoski (1938–1983), jonka runoissa Vesa Haapala tunnistaa yhteyden myös avantgardistiseen mobile-taiteeseen ja ”suomalaisen kuvataiteen avantgardeen” (Haapala 2007, 287). 1960-luvulla sosiaalinen, poliittinen, esteettinen ja poeettinen yhdistyvät, eri tekijöillä erilaisin painotuksin. Tämä dynamiikka

näky esimerkiksi Pentti Saarikoskeen usein henkilöidyssä osallistuvassa runoudessa ja Henrik Alceniuksen Saarikosken *Mitä tapah-tuu todella?* -kokoelman (1962) runoista muokkaamissa kokeellisissa ja kommentoivissa variaatioissa kokoelmassa *Mitä tämä on?* (1964), josta Saarikoski puolestaan kirjoitti arvostelussaan ”runouspoliittisena ja käsitteellisenä tekona”. (Joensuu 2012, 161.) Alceniuksen kaltaisten poeettisten kokeilijoiden voidaankin nähdä asettuvan tuon ajan ”osallistuvaa, yhteiskunnallista – – suuntausta vasten” (emt.).

Juri Joensuun artikkeli ”Surrealismista ja kokeellisuuudesta Kalevi Lappalaisen 1960-luvun tuotannossa” esittelee tutkimuksessa toistaiseksi vaille käsittelyä jääneen Kalevi Lappalaisen tuotantoa erityisesti sen surrealististen piirteiden kautta. Kun tätä aineistoa suhteutetaan aikakauden kirjalliseen ilmapiiriin Suomessa, havaitaan, että se painottuu uuden kuvittelun ja surrealismien alueille selkeän ohjelmallisen poliittisuuden sijaan. Lappalainen oli myös ensimmäisiä suomalaisia kirjailijoita, joiden teksteissä oli 1960-luvun vastakulttuurin ja urbaanin undergroundin aiheita ja ääniä. Lappalaisen tuotannossa ja hahmossa yhdistyvät avantgarden tekniikkojen, estetiikkojen ja tekijöiden tuntemus ja hyödyntäminen samoin kuin monikielisyys ja transnationaalisuus.

Sami Sjöbergin artikkeli ”Halpojen Huvien ja J. O. Mallanderin vaihtoehtoinen radikalismi 1970-luvulla” kuvaa kansainvälisen avantgarden tilanteen vaikeutumista 1970-luvun Suomessa. Fluxus-taiteilija J. O. Mallanderin vuonna 1971 Helsingin Huvilakadulle perustama Halvat Huvit -galleria esitteli Suomessa Fluxuksen lisäksi ajan kansainvälistä avantgardea kuten käsitteellistä taidetta, performanssia sekä valokuvataidetta. Galleria oli Fluxuksen hengen mukaisesti epäkaupallinen ja antitaiteellinen. Ainutkertaisten teosten sijaan suositettiin monistettavia tai aineettomia teoksia ja tapahtumia. Halvat Huvit toi esiin kotimaisen Elonkorjaajat taiteilijaryhmän lisäksi kansainvälistä vaihtoehtotaidetta Japanista, Uruguaysta, Islannista ja Yhdysvalloista.

Halpojen Huvien taide ei kuitenkaan saanut vastak aikua 1970-luvun kulttuuripoliittisessa tilanteessa. 1960-luvun liberaalia uusvasemmistoa seurasi 1970-luvun ”proletaarinen käänne”, jonka myötä intellektuellit eri puolilla Eurooppaa ja myös Suomessa omaksuivat tiukan marxilaisen ideologian. Pohjoismaissa se ilmeni trotskilaisuutena ja

maolaisuutena, mutta suomalaisessa opiskelijaliikkeessä poikkeuksellisesti ortodoksisena neuvostomarxilaisuutena. (Meinander 2019, 189.) Taistolainen kulttuuripolitiikka merkitsi ovien sulkeutumista uudelle kokeelliselle taiteelle. Marxilainen Kulttuurityöntekijäin liitto omaksui linjakseen sosialistisen realismin ja vuosikymmenen kuluessa vastakkainasettelu kansainvälisen uusavangarden ja hegemoniseen asemaan nousseen sosialistisen realismin välillä johti 1970-luvulla siihen, että ”avantgardistit joutuivat taidelaitosten, rahoittajien ja tiedotusvälineiden paitsioon”. Halvat Huvit -galleria ei herättänyt edes kriitikoiden tai museoväen kiinnostusta.

Erkki Kurenniemen toiminta viittaa jo kauas tulevaisuuteen ja sitä on vaikea lokeroida yhteen alaan tai aiheeseen, sillä hän toimi muusikkona, keksijänä, futurologina sekä elektroniikan ja robotiikan pioneerina. Kalev Tiitsin mukaan Kurenniemen persoonalle oli alusta saakka leimallista väsymätön innostus tulevaisuuden pohdintaan, mikä antoi hänelle kauaskantoisen näkökyvyn. Tiits tarkastelee artikkelissaan ”Erkki Kurenniemi ja avantgarde – 30 vuotta myöhemmin” Kurenniemen hämmästyttävää kykyä ennakoida kommunikaatioteknologian kehitystä.

Fyysikon koulutuksen saanut Kurenniemi ei löytänyt henkistä kotia tieteen akateemisesta maailmasta, sen sijaan avantgardemusiikin ja undergroundkulttuurin piirit ottivat hänet vastaan. Elektroninen musiikki, erityisesti sen avantgardistinen laita, perustui uusimpaan teknologiaan. Teknologian kehitys, sen pieneminen ja halpeneminen 1960-luvun vaihteessa avasi väylän elektroniikan maker-kulttuurille ja siihen kuuluvalla DIY eli tee-se-itse-asenteelle, minkä Kurenniemi tunsikin omakseen. Kurenniemi suhtautui musiikkiin avoimesti pitäen musiikin maailmaa enemmän elämästä johtuvina ääninä kuin kuolemattomina taideteoksina. Kurenniemi näki avantgarden ja taideteknologian tulevaisuuden sellaisena teknologiana, joka vie vapaamman taiteellisen ilmaisun, matalamman hierarkian ja huikeasti kasvavan konnektiivisuuden ja yksilöllisyyden suuntaan. Optimistina hän ajatteli, että uusi teknologia voi parantaa elämänlaatua.

Riikka Ala-Hakulan artikkeli ”Aseminen kirjoitus kirjallisuuden avantgardistisena koettelijana” vie avantgardistisen kirjallisuuden uudelle vuosituhannelle tarjoten katsauksen kirjallisuuteen, joka ylittää paitsi kirjallisten konventioiden ja vuosikymmenten, myös kir-

joituksen rajoja. Aseemisella kirjoituksella tarkoitetaan kirjoitusta, joka ei välitä kielen konventionaalisia, sosiaalisesti sovittuja tai symbolisia merkityksiä. Artikkelit tarjoaa kattavan esityksen 2000-luvun aseemisen kirjoituksen ja runouden lajeista mediaalisuuden, materiaalisuuden ja transnationaalisuuden näkökulmasta sekä paneutuu tarkemmin lajien juuriin sekä keskeisiin suomalaisiin tekijöihin. Ala-Hakulan analyysi osoittaa, että aseeminen kirjoitus ja runous ovat moni-ilmeisiä lajeja, jotka mahdollistavat kirjoituksen ja kielen uudelleen kuvittelun lisäten kirjoituksen visuaalisen ulottuvuuden monimuotoisuutta. Keskeistä tässäkin kirjallisessa ilmiössä on uuden ja vaihtoehdoisen kuvittelu. Aseemisen runouden avantgardistisuus liittyykin sen kykyyn kuvitella koko kirjoituksen medium uudelleen ja siten laajentaa käsityksiä sen mahdollisuuksista ja ulottuvuuksista. Se saa lukijan katsomaan myös tuttua tekstiä toisin.

Kokoelman päättävä Anna Helteen ja Laura Piipon artikkeli luo katsauksen suomalaisen kokeellisen kirjallisuuden lähimenneisyyteen ja nykyhetkeen. Artikkelit tarkastelee suomalaista nykykirjallisuutta kokeellisuuden, menetelmällisyyden ja käsitteellisyyden näkökulmasta sekä näiden kirjallisten ilmiöiden suhdetta digitalisaatioon, internetin kehitykseen ja kansainvälisiin ulottuvuuksiin. Keskeistä 2000-luvulla on ollut elävä ja monikanavainen yhteys angloamerikkalaiseen kirjalliseen kulttuuriin. Käsitteellinen taustoitus ja kattava tekstiesimerkkien analyysi osoittaa kokeellisen nykykirjallisuuden nojaavan usein aiemmista kirjallisista avantgardeista tuttuihin keinoihin, jotka päivitetään digitaaliseen aikaan ja joita hyödynnetään ensisijaisesti uuden ilmaisun etsimiseen ja kirjallisuuden lajin tutkimiseen. Tällä tavoin 2000-luvun kokeellinen kirjallisuus asettuu jatkumoon 1960-luvun kirjallisten kokeilujen kanssa: yhteiskunnallinen ote on usein vahvasti läsnä, mutta painopiste nojaa vahvemmin poeettisiin ja esteettisiin kysymyksiin.

Yhteys näkyy myös esimerkiksi siinä, miten Harry Salmenniemen muun muassa hakukonerunoutta ja kollaasia yhdistelevä runoteos *Texas, sakset* (2010) mieltyy ”2010-luvun vastineeksi Pentti Saarikosken *Mitä tapahtuu todella?* -teokselle” (Helle 2019, 93): ” – – molemmat pyrkivät kuvaamaan oman aikansa diskursseja moniäänisesti, ja kumpaakin teosta leimaa yhteiskunnallisuus ja päivänkohtaisten asioiden rekisteröinti” (emt.). Anna Helteen mukaan kokeellinen nyky-

kirjallisuus onkin vahvasti kiinni sitä ympäröivässä maailmassa puhumalla siitä, ottamalla siihen kantaa ja olemalla sen osa (Helle 2019, 205). Kokeellisen nykyrunouden selkeästi yhteiskunnallisiksi ja poliittisiksi aiheiksi Helle nimeää esimerkiksi rahan, kapitalismin, kuoleman, seksin, ylipaino-ongelman, väkivallan ja mielenterveyden ongelmat (emt.) sekä kenties kaikkein polttavimmin ympäristökysymykset (emt., 208).

Suomalaisessa nykykirjallisuudessa kokeilut ovat edenneet usein runoudesta proosaan, mutta samalla lajit myös risteävät ja sekoittuvat. Kokeellinen nykykirjallisuus on onnistunut paitsi uudistamaan kirjallisuutta, myös haastanut ja muokannut kirjallisuuden kentän työ- ja tuotantosuhteita erityisesti omakustanne-, pienpainate- ja kustantamotoiminnan kautta. Tällä tavoin sen vaikutus on esteettistä ja poliittista. Kokeellinen nykykirjallisuus on omaehtoisuutensa kautta hitaasti muokannut myös vastaanottoaan ja tehnyt keinojaan ja traditioitaan tunnetuksi myös valtavirrassa. Siten se on onnistunut luomaan uutta tilaa ja kaappaamaan olemassa olevaa opettamalla lukemaan uutta ilmaisua. Näin sillä on merkityksensä sekä aiemman kyseenalaistamiselle ja toisintunnistamiselle että kaikelle vielä toistaiseksi kirjoittamattomalle ja julkaisemattomalle: tulevalle avantgardelle.

Viitteet

- 1 Ks. esim. <https://www.org.uk/art/-terms/m/modernism>.
- 2 Jotkut amerikkalaisen abstraktin taiteen edustajat kuten Barnett Newman ja Ad Reinhardt olivat tunnetusti poliittisesti erittäin radikaaleja. Reinhardt toi esiin poliittisia kantojaan pilapiirroksissa, joita julkaisi vemmistolaisessa lehdessä.
- 3 Tämä ei tarkoita, etteikö myös totalitaristisissa yhteiskunnissa kuten entisissä sosialistisissa maissa voisi esiintyä maanalaista radikaalia taidetta kuten vaikkapa Kollektiivinen toiminta -ryhmä 1970-luvulla. Myös demokraatiakehityksen kannalta problemaattisella nyky-Venäjällä toimii radikaaleja taiteilijaryhmiä, tunnetuimpana esimerkkinä Pussy Riot.
- 4 Esimerkiksi italialaisen futuristi Marinettin poliittinen kanta oli horjuva. Marinetti oli aluksi anarkisti ja kommunisti, mutta liittoutui myöhemmin Mussolinin fasistisen hallinnon kanssa. (Härmänmaa 2018.)
- 5 Dissensus on yhteiskunnallista häirintää eli ristiriita aistittavissa olevan, havaittavan ilmentymän ja sen välillä, miten se voidaan mieltää.
- 6 Bürger keskustelee dadan merkityksestä taiteen teorian kannalta. Historiallisesti on tärkeää ymmärtää, että dada syntyi välittömänä reaktiona

- ensimmäisen maailmasodan aiheuttamaan shokkiin ja ilmaisi klassisen humanismin kokemaa kriisiä. (Sheppard, 2000.)
- 7 Benjaminin 1930-luvun esseet valokuvasta ja teknisestä reproduktiosta kiteyttivät konstruktivistien käymiä keskusteluja materiaalien ja teknisten menetelmien tärkeystään taiteessa.
 - 8 Yhdysvallat otti vastaan runsain määrin maanpakoon joutuneita avantgardisteja 1930- ja 1940-luvuilla. Nationalismi nosti kuitenkin päätään myös Yhdysvalloissa, missä kansainvälinen avantgarde leimattiin epäamerikkalaiseksi kulttuuribolshevismiksi. (Tashjian, 2006, 45.)
 - 9 On kuitenkin huomattava, että modernistinen taide ei ollut aina poliittisesti edistyksellistä (ks. myös Eskelinen 2016, 326). Suomenruotsalaisen runoilija Örnulf Tigerstedtin tuotanto oli muodoltaan modernistista, mutta sisällöltään jyrkän oikeistolaista. (Waltä 1997)
 - 10 Suomeksi on ilmestynyt muutamia kansainväliseen avantgardeen ja sen teoriaan liittyviä teoksia kuten *Venäläisen avantgarden manifestit* (2014, toim. Tomi Huttunen). Tanja Tiekson *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa* (2014), *Kirjallisuuden kokeellisuus ja avantgarde* (2007, toim. Sakari Katajamäki ja Harri Veivo), *Avantgarde, anarkismi ja terrorismi* (2007, toim. Marja Härmänmaa ja Markku Mattila), Irmeli Hautamäen *Avantgarden alkuperä* (2003), Timo Kaitaron *Runous, raivo, rakkaus. Johdatus surrealismiin* (2001), Irmeli Hautamäen *Marcel Duchamp, identiteetti ja teos tuotteina* (2007) ja Helena Sederholmin *Intellektuaalista terrorismia: Kansainväliset tiluatio-nistit 1957–72* (1994). Avantgarden teorioista Suomessa tunnetaan parhaiten Bürgerin teoria, josta ovat kirjoittaneet mm. Helena Sederholm (1994) ja Jussi Kotkavirta (1991).

Kirjallisuus

- Adorno, Theodor. 2006. *Esteettinen teoria*. Tampere: Vastapaino. Saksankielinen alkuteos 1970.
- Arkio, Tuula. 2015. *Jyviä nokkimassa. Taide-elämää meillä ja muualla*. Helsinki: Siltala.
- Baschmakoff, Natalia. 2012. Avant-garde Encounters on Karelain Bedrock (1890s–1930s). Julkaisussa: Berg, Hubert van den & al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* (A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries vol.1). Amsterdam, New York: Rodopi, 351–370.
- Benson, Timothy O. 2002. Exchange and transformation: The Internationalization of the Avant-Garde[s] in Central Europe. Julkaisussa: *Central-european avant-gardes*, Timothy O. Benson (toim). Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press, 49–54.
- Berg, Hubert van den. 2012. The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries – An Introductory tour d’horizon. Julkaisussa: Berg,

- Hubert van den & al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* vol.1. Amsterdam, New York: Rodopi, 19–63.
- Bru, Sascha. 2009. *Democracy, Law and the Modernist Avant-gardes. Writing in the State of Exception*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bürger, Peter. 1989. *Theory of the Avant-garde. Theory and History of Literature* Vol. 4. Minneapolis: University of Minnesota Press. Saksankielinen alkuteos 1974.
- Eskelinen, Markku. 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Fillin-Yeh, Susan. 2001. Dandies, Marginality, and Modernism: Georgia O’Keeffe, Marcel Duchamp, and Other Cross-Dressers. Julkaisussa: Sewelson-Gorse, Naomi (toim.) *Women in Dada. Essays on Sex, Gender, and Identity*. Cambridge: The MIT Press, 174–205.
- Froster, Sigurd. 2000. Modernista taiteesta. Joitakin näkökohtia (1903). Julkaisussa: *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 43–49.
- Frosterus, Sigurd. 2006. Uusi taistelulaiva. Julkaisussa: *Modernin Januskasvot 1902–1935*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. 56–62.
- Greenberg, Clement. 1989 (1939). Avant-Garde and Kitsch. Julkaisussa: *Art and Culture, Critical Essays*. Boston: Beacon Press, 3–21.
- Haapala, Vesa. 2007. Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteinä 1960-luku. Julkaisussa: Katjamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277–304.
- Hautamäki Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikkaa Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hautamäki, Irmeli. 2014. Kansainvälisyys ja kansallinen projekti suomalaisessa taiteessa. Julkaisussa: Mononen, Sini (toim.) *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into, 21–36.
- Hautamäki, Irmeli. 2018. Johdanto - Avantgarde ja emansipaation politiikka. Julkaisussa: Hautamäki, Irmeli (toim.) *Avantgarde ja politiikka: 4–11*. [verkkoaineisto] Suomen avantgarden ja Saatavissa: <https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2018/11/avantgarde-ja-politiikka-18-11.pdf> [Viitattu 3.11.2020.]
- Helle, Anna. 2019. *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa*. Turku: Eetos.
- Hobsbawm, Eric. 1991. *Äärimmäisyksien aika. Lyhyt 1900-luku (1914–1991)* Tampere: Vastapaino.
- Huusko, Timo. 2012. Finnish Nationalism and the Avant-garde. Julkaisussa: Berg, Hubert van den & al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* (vol.1). Amsterdam, New York: Rodopi, 557–572.
- Härmänmaa, Marja. 2018. Futurismi ja politiikka – Erään avantgardismin kehitys antagonismista konformismiin. [Verkkoaineisto]. [Viitattu

- 3.11.2020]. Julkaisussa: Hautamäki Irmeli (toim.) *Avantgarde ja politiikka*. Suomen avantgarden ja modernismin seura ry, Helsinki, 33–50. Saatavissa: <https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2018/11/avantgarde-ja-politiikka-18-11.pdf>
- Joensuu, Juri. 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia. Saatavissa: http://www.poesia.fi/pdf/Joensuu-Juri_Menetelmat-kokeet-koneet_Poesia-2012.pdf
- Joensuu, Juri. 2016. *Vuoden 1965 mania?* Poesiavihko #6. Helsinki: Poesia.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. 2015. *Provincializing Paris. The Central-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches*. *Artl@s Bulletin, Ecole Normal Supérieur /CNRS*, 2015, *Spatial (Digital) Art History*, 4 (1). Hal-01479104. 40–4.
- Kaitaro, Timo. 2001. *Runous, raivo, rakkaus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kallio Rakel. 1997. Retoriikan ruusuihin kätketty nyrkki – Onni Okkonen tai-dekriittikkona. Julkaisussa: *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataide-kritiikkiä*. Helsinki-Rauma: Valtion taidemuseo, 57–82.
- Kivirinta, Marja-Terttu. 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen – Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910–20-luvulla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Komulainen, Kauko. 2009. *Ihanteiden Ikaros: Markku Lahtelan Se-romaani ja 1960-luvun representaation kriisi*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Koskinen, Maija. 2018. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista*. Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968. Helsinki: Premedia.
- Marx, Karl. 1844. *Taloudelliset-filosofiset käsikirjoitukset 1844*. Moskova: Kustannusliike edistys.
- Meinander, Henrik. 2019. *Samaan aikaan. Suomi ja maailma 1968*. Helsinki: Siltala.
- Mertins Detlef ja Jennings Michael W. 2010. Introduction: The G- Group and the European Avant-garde. Julkaisussa: *G. An Avant-Garde Journal of Art, Architecture, Design, and Film 1923–1928*. Los Angeles: The Getty Research Institute Publications Program. 3–20.
- Ortega y Gasset, José. 1925. *The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature*. [Verkkoaineisto]. [Viitattu 3.11.2020] Saatavissa: http://Ortega_y_Gasset_Jose_1925-1975_The_Dehumanization_of_Art
- Peterson, Thomas E. 2012. Between Two Silences. Renato Poggioli as Retrospective Prophet of Modernity. Julkaisussa: Ludivico, Roberto, Pertoiler, Lino & Riva, Massimo (toim.) *Renato Poggioli an Intellectual Biography*. Firenze: Leo S. Olscki Editore. 163–177.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-garde*. Kääntänyt italiasta Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Rancière, Jacques. 2010. *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. Transl. by Steven Corcoran. London: Continuum.

- Sarje Kimmo. 2000. Valo ja puhdas maalaus – Sigurd Frosterus taidekriitikona ja taideteoreetikkona. Julkaisussa: *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. 7–39.
- Schulte-Sasse, Jochen. 1989. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde. Julkaisussa: *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press. vii–xlvii.
- Sederholm, Helena. 1994. Intellektuaalista terrorismia. Kansainväliset situationistit 1957–72. *Jyväskylä Studies in the Arts*, no. 44.
- Sheppard, Richard. 2000. *Modernism—Dada—Postmodernism*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Smith, Anthony D. 2002. Nationalism and modernity. Julkaisussa: Timothy O. Benson (toim.) *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*. Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press. 68–80.
- Tashjian, Dikran. 2006. A Big Cosmic Force. Katherine S. Dreier and the Russian/Soviet Avant-Garde. Julkaisussa: Gross, Jennifer R. (toim.) *Société Anonyme, Modernism for America*. New Haven and London: Yale University Press. 45–73.
- Valjakka, Timo. 2009. *Modernin kahdet kasvot*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Viljo, Eeva Maija. 2004. Johdanto: Modernius, modernismi ja naiset. Julkaisussa: Palin, Tutta (toim.) *Modernia on moneksi. Kuvataiteen, taideteollisuuden ja arkkitehtuurin piirteitä maailmansotien välisessä Suomessa*. Helsinki: Taidehistorian seura. 6–11.
- Waltä, Göran O:son. 1997. Tigerstedt, Örnulf. [Verkkoaineisto] [Viitattu 27.10.2020]. Julkaisussa: Kansallisbiografia-verkkojulkaisu. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/4987>

I
**Varhainen
avantgarde
Suomessa**

Ellen Thesleff – nainen avantgardistina

Hanna-Reetta Schreck

Kuvataiteilija Ellen Thesleffin (1869–1954) taiteilijanuran alku ajoittuu 1800- ja 1900-lukujen taitteen avantgarden murrokseen: hän toimi taiteilijana 1890-luvun alun symbolistisessa Pariisissa ja sen jälkeen Firenzessä niin ekspressionismin kuin futuristisenkin liikkeen vaikutuspiireissä. Thesleffin toimijuutta ja tekijyyttä kansainvälisen avantgarden kontekstissa ja ytimessä on tutkittu vähän, vaikka hän mitä suurimmassa määrin oli tärkeä osa niin suomalaista kuin kansainvälistäkin avantgardea, erityisesti sen feminististä suuntausta. Avantgarden retoriikka on perinteisesti ollut maskuliinista ja siksi nais-taiteilijoille on harvoin annettu ääni avantgarden tyypillisinä edustajina tai teoreetikoina. (Frost 2003, xviii; Castelao-Gómez 2017, 36.)

Tämä artikkeli pyrkii valottamaan Thesleffin aktiivista roolia avantgarden traditiossa niin naisen elinpiirin ja siihen liittyvän kokemuksen kuin myös taiteellisen työn kokeellisuuden kautta. Tarkoitus on tuoda esiin, miten avantgarden kokeellisuus ja pyrkimys emansipaatioon ilmeni Thesleffin toiminnassa, niin taiteellisessa tuotannossa kuin myös naistaitelijan työn ja elämän strategioina. Tarkastelen Thesleffiä avantgardistina osana laajempaa kulttuurihistoriallista kontekstia, suomalaisena ja kansainvälisenä naisena, joka matkusti uusia vaikutteita etsien ja niitä maalaten. Thesleffin ura näyttäytyy jatkuvana ylijaraisena liikkeelläolona; hän eli elämänsä aikana lukuisia pitkiä ja lyhyitä matkoja, lähtöjä ja saapumisia Suomen rajojen ulkopuolelle erityisesti Pariisiin ja Firenzeen. Hän hakeutui keskeisille taiteellisen toiminnan paikoille ja liikkui ei vain maantieteellisesti kauas kotoa vaan myös kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti kauas perinteisen yläluokkaisen naisen roolista kohti maskuliinia taiteen avantgardea ja sen boheemeja elinpiirejä. (Castelao-Gómez 2017, 49–50.)

Italialainen teoreetikko Renato Poggioli on määritellyt teoksessaan *The Theory of the Avant-Garde* (1968) avantgarden ryhmäideologiana, joka ilmeni taiteessa erilaisina yhteiskuntakriittisinä asenteina ja toimintatapoina.¹ Kuitenkin avantgarden murroskaudella naisen yhteiskunnallisesta asemasta ja roolista kiisteltiin monelta eri kannalta, myös siltä, saiko naisilla olla julkista ja näkyvää roolia taiteilijana. Yleisen käsityksen mukaisesti taiteilija oli mies, luova maskuliini, joka hylkäsi porvarillisen kulttuurin ja feminiinisen. (Jones 2003, 62–65.) Avantgardepiirit karsastivatkin feminiinisiä aihevalintoja, ja esimerkiksi kirjallisuudessa naisia suljettiin ulos muun muassa julkaisuprosesseista. (Castelao-Gómez 2017, 35–36.) Thesleffin eläessä nainen ammattitaiteilijana olikin lähtökohtaisesti marginaalinen ilmiö. *Fin de siècle*n taiteilijanaisten piti sietää kovan työn ja vaikean toimeentulon lisäksi jatkuvaa epäilyä kyvyistään sekä aktiivista ja passiivista ulossulkemista.² Tästä johtuen ja kuten myös Elisabeth Frost tuo esiin, naisavantgardistien suhde miesvaltaisiin avantgarden ryhmittymiin ja niiden esteettisiin ja poliittisiin periaatteisiin olikin ambivalentti ja ristiriitainen. (Frost 2003, i, xii; Castelao-Gómez 2017, 36.) Kirjallisuudentutkija Isabel Castelao-Gómez viittaa Susan Suleimanin esiin nostamaan ”tupla-marginaalin” käsitteeseen naisten avantgarden yhteydessä. Taiteilijanaiset olivat yhteiskunnallisesti marginaalissa ammatinvalintansa takia ja lisäksi vielä marginaalissa avantgardepiireissä sukupuolensa vuoksi. (Castelao-Gómez 2017, 36.) Kaikesta huolimatta avantgarde pitää sisällään myös naisia, Ellen Thesleff yhtenä tärkeänä esimerkkinä.

Thesleffillä oli elävät ja suomalaiselle naistaiteilijalle harvinaisen vahvat yhteydet kansainväliseen avantgardeen varsinkin hänen oleskellessaan Italiassa 1900-luvun alusta vuoteen 1915 saakka. Osana tinkimätöntä taiteellista toimintaansa Thesleff pystyi tuomaan ensimmäisten joukossa suomalaiseen taiteeseen monia kansainvälisen avantgarden taidesuuntauksia, kuten symbolismin ja ekspressionismin. Thesleff ammensi työssään ja elämässään ennakkoluulottomasti avantgarden kansainvälisestä, yllirajaisesta maailmasta. Hän loi niin taiteessaan kuin elämässään jotakin uutta ja omaperäistä, mitä kukaan muu ei ollut Suomessa tehnyt. Taide oli Thesleffille muutoksen ja uudistumisen väline.

Avantgarden alku, symbolistinen Pariisi

Ellen Thesleff matkusti ensimmäisen kerran Pariisiin syksyllä 1891 yhdessä Taideyhdistyksen piirustuskoulun opiskelijatovereiden Väinö Blomstedtin, Anna Bremer-von Bonsdorffin, Magnus Enckellin ja Beda Stjernschantzin kanssa. Thesleff taiteilijatovereineen tarttui nopeasti ja ennakkoluulottomasti 1900-luvun avantgarden taustalla vahvasti vaikuttaneeseen symbolistiseen taidesuuntaukseen. Jo muutamana kuukauden oleilu Pariisissa ja opiskelu naisille avoimessa Colarossin akatemiassa muun muassa Pascal Dagnan-Bouveret'n ja Gustave Courtois'n johdolla muutti Thesleffin ilmaisua ratkaisevasti: hän ryhtyi työskentelemään filosofisemman ja kontemplatiivisemman symbolistisen maalaustavan mukaisesti siihen asti vallalla olleen naturalistisen ilmaisun sijaan.

Symbolismi näyttäytyy Thesleffin ajattelussa käänteinä, jossa hän irtautui naturalismin käytännöistä ja siihen sisältyvästä ajattelusta. Renato Poggiolin (1968, 75) mukaan naturalismista ”selviytymisestä” tulikin tärkeä etappi uudelle ja tiedostavammalle avantgardistien joukolle, joka etsiytyi juuri symbolismin ja dekadenssin pariin.³ Symbolistien parissa tutkittiin intensiivisesti keinoja päästä käsiksi ihmismieleen ja hahmottaa ympäröivää todellisuutta toisin, myös uusien tekniikoiden avulla: hysteria, hypnotismi, somnambulismi, okkultismi ja teosofia olivat eräitä aikakauden kiinnostuksen kohteita.

1890-luvun Pariisi eli kiihkeää modernisaation murroksen aikakautta ja houkutteli paikalle suuria määriä taiteilijoita, tutkijoita ja ajattelijoita eri puolilta maailmaa. Pariisissa oli mahdollista opiskella ja elää uusista lähtökohdista. Aikakausi suosi itsellistä ja yksilöllistä modernia subjektia, kehityksen keskiössä olivat erityisesti taiteilijat. Jokaisen tuli löytää oma uniikki tapansa elää ja maalata. Konventiot olivat este ja perinteet piti osata tulkita uudelleen ja muokata oman näköisekseen. (Sarajas-Korte 1966, 31; Lahelma 2014, 87–88, 98; Schreck 2017, 71–74.)

Pariisissa normit olivat löyhemmät ulkomaisille taiteilijoille, jopa naisille. Uudenlaisessa ilmapiirissä uskaliaat ja päämäärätietoiset naiset, kuten Thesleff, saattoivat ottaa itselleen uusia vapauksia. Samalla naiset törmäsivät kaupungissa myös rajoihin, jotka pakottivat heitä kohtaamaan suojaamattomuuden ja uudenlaisen paljaana olon.

Kuten taidehistorioitsija Griselda Pollock tuo esiin, naispuolinen taiteilija joutui kohtaamaan kaupunkitilassa väkisinkin myös esilläolon epämukavuuden. (Pollock 1992, 247–248, 252.)⁴ Urbaani tila oli keskeinen naisen julkisen kuvan muutosprosesseille, sillä kaupunki tarjosi näkyvyyden naissubjektille, naisten ruumiille. (Castelao-Gómez 2017, 49–50.) Sukupuolittunut ruumiillinen kokemus urbaanissa ympäristössä näytteli Thesleffillekin tärkeää roolia hänen taiteensa muotoutumisessa.

Thesleffin ehkä tunnetuin varhaiskauden teos, symbolistinen *Omakuva*, valmistui vuosina 1894–1895 Suomessa kahden Pariisissa vietetyn lukuvuoden jälkeen. Teos antaa tapahtumapaikan Thesleffin yksilöllisyyden tutkimiselle ja samalla se paljastaa hänen kapinansa viktoriaanista naisihannetta vastaan. Isabel Castelao-Gómez painottaa, että avantgarden naisia yhdisti varsinkin runoudessa antipatia viktoriaanisen ajan sentimentaalisuutta kohtaan. Heidän rohkeutensa nojasi kokemusperäisyyteen ja kokeellisuuteen, ei niinkään tunteeseen. He halusivat ilmaista omaa näkemisen tapaansa. (Emt., 40.)

Omakuvassa Thesleff käänsi ympäri taiteen perinteisen asetelman, jossa miehelle oli suotu katsojan aktiivinen rooli ja naiselle katsottavan passiivinen rooli. *Omakuvassa* taiteilijan katse on samaan aikaan pehmeä ja toisaalta kapinallisen suora ja paljastava. *Omakuvassa* oli, ja on edelleen, potentiaalia, oppineisuutta ja valtaa. (Schreck 2017, 12; Schreck 2019, 61–63.) 1800-luvun käytöskooodeissa aktiivista naisen katsetta pidettiin kuitenkin ongelmallisena. Naisilla ei ollut mitään legitiimiä syytä katsoa, varsinkaan miestä. Katse oli miehen monopolin aluetta.⁵ Tässä kuvassa Thesleffistä kasvoi näkijä, uuden naisen ruumiillistuma, joka oli älykäs, koulutettu, emansipoitunut ja itsenäinen.⁶ Hän alkoi erottautua tietoisesti perinteisestä viktoriaanisesta naisesta sekä elämänsä että taiteensa avulla.

Thesleff otti tai otatti itsestään tässä vaiheessa myös useita omavalokuvia. Valokuvaus oli yksi avantgarden keskeinen taiteellisen työskentelyn metodi, missä näkyi pyrkimys kohti tuntematonta ja uutta. (Poggioli 1968, 215.) Thesleffille, niin kuin monelle muulle, valokuvaus antoi väylän rikkoa esittävyden ja tradition. Thesleff ei käyttänyt valokuvia vain muistamisen välineinä tai dokumentteina, vaan ne olivat osa hänen taiteellista työskentelyään. (Schreck 2019, 63–65.) Thesleffin 1890-luvun alussa otetut omavalokuvat ovat avant-



Kuva 1. Ellen Thesleff noin 1890-luvun alussa. Svenska litteratursällskapet i Finland, SLSA 959 Ellen Thesleffs fotografier.

garden hengessä epäkonventionaalisia ja normeja purkavia. Valokuvillaan Thesleff saattoi tehdä näkyväksi, että sukupuoli oli tehtyä, kulttuurisesti performoitua. Hän leikki sukupuolirooleilla ja muok-

kasi omaa fyysistä olemustaan miehiseksi: hän esiintyi valokuvissa ilman hattua, lyhyt poikamainen tukka hapsottaen, toisinaan myös kravatti kaulassa. Lyhyet hiukset ja maskuliininen olemus yhdistettynä viktoriaanisen tyylin mukaiseen korsettileninkiin, pitkiin hiihoihin ja helmaan, saa aikaan ristiriitaisen ja epäkonventionaalisen vaikutelman. Kuvissa on nainen, joka vikuroi sovinnaisuuden rajoilla.

1800-luvun kulttuurissa miesten ja naisten ulkonäkö ja käyttäytyminen oli normien säätelemää ja sukupuoliero pyrittiin näyttämään. (Krafft-Ebing 1903, 35.) Esimerkiksi lyhyet hiukset olivat naiselle epäkonventionaalinen ele. Kuitenkin naisasialiikkeen naiset niin Suomessa kuin Euroopassakin leikkasivat hiuksiaan kapinallisena eleenä julkisissa naisasiaa ajavissa mielenosoituksissa. Juliet McMasterin mukaan naisten hiukset esittivät tärkeää symbolista osaa taistelussa oikeudesta kontrolloida omaa kehoaan. Kun nainen kajosi hiuksiinsa, oli se ”feminiininen itsenäisyydenjulistus”. (McMaster 2002, 59, 66.)

Vaikka Thesleffin valokuvat eivät tietävästi palvelleet julkisena kuvastona tai itsenäisinä taideteoksina, niihin sisältyi sukupuoli- ja taiteilijaidentiteettiä koskevaa pohdintaa. Sukupuolipiirteitä sotkevan olemuksen voi lukea 1800-luvun lopun asenneilmastossa itsevarmuutena, joka pohjautui oman kyvykkyyden tiedostamiseen ja sen korostamiseen. (Kihlman 2018, 47–48, 170 ja 184; Schreck 2019, 63–65.) Thesleffin valokuvia voisikin lähestyä mikrohistoriallisena avantgarden propagandana, jolla taiteilija halusi vaikuttaa niin itseensä kuin lähellään toimineisiin ihmisiin. (Schreck 2019, 65.) Avantgarden taiteilija oli jatkuvasti eräänlaisessa sosiaalisen protestin tilassa. (Poggioli, 1968, 127.) Protesti ei tarkoittanut välttämättä varsinkaan naisen kohdalla poliittista vallankumouksellisuutta, vaan saattoi ilmetä esimerkiksi juuri sukupuolirooleja ja taiteilijaidentiteettiä koskevana ravisteluna. Elisabeth Frost (2003, xv) tuokin esiin, kuinka naisille avantgarde oli taidetta, joka yhdisti taiteellisen ja poliittisen toiminnan.

Firenzen *milieu artistique*

Vuodesta 1894 eteenpäin Italiasta ja erityisesti Firenzestä tuli Thesleffin elämän ja työn kiintopiste. Kaupunki oli tässä vaiheessa monien säätyläisten, aristokraattien ja taiteilijoiden matkojen ja haaveiden kohde.

Renessanssin taide ja arkkitehtuuri merkitsi monelle kuin uudelleen löydettyä ihannetta, vastakohtaa 1800-luvun teollistumiselle, koneellistumiselle ja massatuotannolle. Kaupunki tasapainoili pitkän historiansa ja kiihtyvän modernisaation välillä ja sen boheemeissa taiteilijapiireissä vallitsi poikkeuksellisen vapaamielinen tunnelma. (Knif 2017, 79–109; Lahelma 2019, 23.) Verrattuna Thesleffin pienten seuraajien maalaiseen ja sovinnaiseen kotikaupunkiin Helsinkiin, Firenze oli boheemi.⁷

Suuri osa Firenzen ulkomaalaisista (monet englantilaisia) oli taiteilijoita, ajattelijoita, kirjailijoita ja heidän varakkaita mesenaattejaan. Monet heistä pakenivat kaupunkiin oman kotimaansa ahdasmielistä tunnelmaa. Thesleff alkoi kiinnittyä erityisesti anglo-amerikkalaisten taiteilijoiden ja ajattelijoiden verkostoon, johon kuului myös monia aktivistitaiteilijanaisia, kuten Gertrud Stein, Mary Berenson, Mina Loy, Violet Paget ja Mabel Dodge Luhan. Kaupunki mahdollisti naisille sellaista vapautta, myös ruumiillista, mikä ei muualla olisi ollut mahdollista. Firenzessä ulkomaalaiset naiset saivat elää taiteilijoina, kirjailijoina ja yhteiskunnallisina ajattelijoina, liikkua vapaasti yksin kaupunkitilassa ja tavata niitä ihmisiä, joita halusivat. Firenzeen lähettiin vapautumaan normeista ja konventioista. (Schreck 2017, 110.)

Italiassa todellisen taiteellisen pätevyitymisen ehdot löytyivät muualta kuin ateljeiden ryhmäopetuksesta. Moderni taiteilija korvasi oman ympäristönsä *milieu artistiquella*, eräänlaisella lahkolla (liikkeellä), joka korvasi perinteiset sosiaaliset yhteenkuuluvuudet, kuten perheen tai säädyn. (Poggioli 1968, 31,39.) Thesleffin liikkui Firenzessä sujuvasti kahdessa täysin vastakkaisessa maailmassa: omassa aristokraattisessa menneisyydessään sekä Firenzen tarjoamassa nykyisyyden bohemiassa. Elämäntavan muutokseen liittyi eristäytyminen ja vieraantuminen tutusta miljööstä, mistä kielii myös Thesleffin kirje kotiin vuodelta 1896: ”– – minä annoin hänen [Wikströmin] myös ymmärtää, että ’emansipaationi’ suomalaisista ei ollut minulle vieras asia. Hän näytti hieman nolostuneelta.”⁸ On selvää, että Thesleff hakeutui Firenzessä aktiivisesti muiden kuin maanmiestensä ja -naisensa seuraan, lukuun ottamatta omaa perhettään.

Avantgarden piirissä muodostettiin yhteisöjä ja liikkeitä, missä yksilöt identifioituivat toisiinsa ja jakoivat samat uskomukset ja ammatinharjoittamisen käytänteet. Ajatukset levisivät museoista, ka-

duilta, kahvihetkistä ja illallisilta kollegoiden kanssa, keskusteluista, kirjallisuudesta sekä yhdessä työskentelystä. Demokraattiset ja keskustelevat pienryhmät tekivät eron akateemisen taiteen koulukuntien konventioita ja pysyvyyttä noudattaviin perinteisiin.⁹ ”Koulusta” tuli ”liike”. (Poggioli 1968, 18–20.) Thesleffkin liikkui kaupungissa kuin ”uusi nainen” ja tutki kaupungin ihmeitä, ohikulkijoita, kahviloiden tanssijattaria, taiteilijoita ja älykköjä. Firenzessä Thesleff saattoi olla näkyvä *flâneuse*¹⁰, joutilas kulkija ja katutilan käyttäjä, joka imi itseensä vaikutteita ja tutki ohikiitäviä ilmiöitä. Yleisesti kirjallisuudessa flanöörin rooli ja asenne on ymmärretty miehille tarkoitetuksi. (Benjamin 1986, 47–52.)

Firenzessä Thesleff alkoi monen aiemman symbolistin tavoin liikkua taiteessaan kohti ekspressionistista ilmaisua. Thesleff eli ja etsi uutta modernia ruumiillisuutta muun muassa kuljeskelemalla yksin ja vapaana niin Firenzessä kuin sitä ympäröivässä luonnossa etsimässä aiheitaan ja maalaamassa niitä. Tämän ajan teoksissa näkyy merkkejä kaupunkikulttuurista irrottautumisesta ja urbaanin ympäristön korvautumisesta kiihkeällä ja kokemuksellisella luontosuhteella. Esimerkiksi teoksessa *Tyttöjä (Tytöt niityllä)* vuodelta 1906 tyttöjen pidäkkeen liike ruumiillistaa sellaista liikkeen vapautta, mikä ei vielä tuossa vaiheessa ollut naiselle itsestäänselvyys.¹¹ Thesleff loi uusia ja moderneja vaihtoehtoja naisen ruumiillisuuden kuvaamisessa. *Italialaisessa maisemassa* vuodelta 1906 taas näkyy uudenlainen urbaanin ja luonnon tilan liikkeellinen kokemuksellisuus, fuusio, jota määrittelevät ennen kaikkea väri ja liike, voisi sanoa värin liike. Marja Lahelma (2019, 22) toteaaakin, kuinka sateenkaaren väreissä hehkuvien maalausten voima ja energia antavat vaikutelman spontaanisuudesta, vaikka samalla Firenzen vuosien taide oli myös tarkkaan harkittua ja älyllisesti haastavaa. Keskeistä siinä olivat tila, liike ja tanssi. (Schreck 2021.)

Nämä Thesleffin vuoden 1906 ympärillä maalatut ensimmäiset ”villit” teokset saivat Suomessa ristiriitaisen vastaanoton. Toiset pitivät niistä varauksetta, toiset epäilivät. Euterpeläinen ja ruotsinkielinen Sigurd Frosterus yhdisti Thesleffin uuden tyylin ekspressionismiin ja mannermaisiin vaikutteisiin – taiteilijan intentiot ja sukupuoli eivät tuntuneet olevan ongelma:

Nuoremmalle polvelle näyttäisi olevan elävää ja selvää, että taiteilijan oikeus ja velvollisuus on itse rakentaa harmoniansa sen sijaan, että lainaisi ne suoraan mielivaltaisesti luonnosta – Ellen Thesleffin säteilevät näyt – ajatus siirtyy etsimättä Kandinskyyn – loistavat kuin lasimosaiikki-ikkuna ympäröivien töiden harmaasta muurista. Taiteilija ei esitä mitään satumaisemia, vaan aivan tavallista arkiluontoa siirrettynä kaikkien aistien alueelle ja sellaisena koettuna – ei vain silmiin kuvastuvana.¹²

Suomenkielisellä puolella vaikutusvaltainen kriitikko Ludvig Wennervirta taas äityi pohtimaan, oliko tällainen sallittua.

Oman omituisen ryhmänsä muodostavat Ellen Thesleffin ja Sigrid Schauermannin – opettajan ja oppilaan – italialaiset maisemakuvat. Sanottakoon niiden taiteellisesta arvosta muuten mitä tahansa, kyllä niiden ja juuri eritoten neiti Thesleffin maalausten metallintunteiset värit vaikuttavat sangen vieroksuttavasti katsojaan. Ja tuntuupa kuin ne läheltä hiipaisivat luvallisen äärimmäistä rajaa.¹³

Tässä vaiheessa Thesleff oli jo itsenäinen ja itseriittävä nainen, joka osoitti epäroimattia taiteellaan, että teki mitä halusi. Joidenkin mielestä hän edusti vain väärää sukupuolta.

Tyylipuhtaan avantgardistisen taiteilijaidentiteetin omaksumisen Thesleffille mahdollisti osaltaan oma perhe. Äiti, Emilia Thesleff, joka vielä 1890-luvulla oli hanakastikin vastustanut tyttärensä symbolistista ilmaisua, nautti 1900-luvulle tultaessa jo itsekkin emansipoituneesta vapaudesta Firenzessä tyttäriensä Ellenin, Thyran ja Gerdan kanssa. Jos aiemmin taideyleisö oli jakautunut niihin, jotka tietävät ja niihin, jotka eivät tiedä, nyt kyse oli niistä, jotka ymmärsivät ja niistä, jotka eivät ymmärtäneet. (Poggioli 1968, 92.) On poikkeuksellista ja Thesleffin kannalta olennaista, että 1840-luvulla syntynyt Emilia Thesleff kuului selvästi niihin, jotka ymmärsivät. Arvoliberaali kasvuympäristö antoi varmasti osaltaan Thesleffille mahdollisuuden valita toisin.

Kannustavan ja ymmärtävän perheen lisäksi Thesleffin lähellä toimi suomenruotsalainen kirjailijoiden ja taiteilijoiden muodostama Euterpé-ryhmä, jonka edustajat samastuivat avantgardelle tyypilliseen porvarillisuuden kritiikkiin nietscheläisessä hengessä. Ryhmän sisäpiiriläisiä 1900-luvun alussa olivat muun muassa Torsten ja Werner Söderhjelm, Gunnar Castrén, Sigurd Frosterus, Rolf Lagerborg ja Emil Zilliacus, sekä Thesleffin veljistä ainakin Rolf, luultavim-

min myös Eynar. Nämä yläluokkaiset kulttuuriradikaalit kannattivat vapaata sukupuolimoraalia ja halusivat avata ikkunat Eurooppaan sekä tuulettaa ”kurjuuden pesää nimeltä Helsinki”, missä vallitsi heidän mielestään ”poroporvarillinen pikkusieluisuus”. Vuonna 1902 Rolf Lagerborg (1874–1959) peräänkuulutti julkisesti uuden naisen tyyppiä, joka olisi valistunut, vapaa ja itsenäinen. (Jalava 1997, 1, 386.) 1900-luvun alussa Thesleffin sisar Thyra oli miehensä Torsten Söderhjelmin kanssa Firenzessä, missä he solmivat tärkeitä suhteita paikallisissa verkostoissa, muun muassa amerikkalaiseen taidehistorioitsijapariskuntaan Bernard ja Mary Berensoniin. Tärkeä perheystävä Firenzessä oli myös Carl Palme, ruotsalainen maalari ja Wassily Kandinskyn työtoveri ja uskottu jo Münchenin ajoilta, jonka välityksellä liikkui myös paljon taiteellisia vaikutteita. (Schreck 2017, 149–151.)

Liike, taiteen ja elämän yhdistäminen sekä naistaiteilijain suhde futurismiin

Peter Bürgerin mukaan avantgarden tavoitteena oli taiteen ja elämän yhdistäminen. Tämän ikkunan avasi Thesleffille erityisesti Edward Gordon Craig (1872–1966), englantilainen teatteritaiteilija ja teatteria uudistanut teoreetikko, jonka Thesleff kohtasi firenzeläisessä kahvilassa ensimmäisen kerran vuonna 1907. Craig yhdisti Thesleffin entistä laajempaan kokemuksiin ja kontaktien verkostoon.¹⁴

Craigille teatteri oli eräänlainen elämän ja taiteen kokeilulaboratorio, missä taiteilijuus ja taiteilijan työ käsitettiin radikaalisti eri tavalla kuin perinteisessä taideinstituutioissa. (Le Boeuf, 2010, 102–115; Schreck 2017, 187.) Craig tavoitteli teatterissa mahdollisuutta näyttää elämää – ei siis faktoja elämästä vaan itse elämän ihmeen ja idean. Näkemisen lisäksi vaatimuksena oli osallistuminen: teatterissa piti tuntea, ajatella, toimia, kärsiä, nauraa, vihata ja ylittää omia rajojaan. Taidetta ei voinut vain katsoa, vaan sen täytyi tulla osaksi elämää, ja näin kyse ei ollut enää vain taiteilijasta tai teoksesta. Craigin teatterityössä tärkeintä oli liike ja liikkuminen: paikasta ja mielentilasta toiseen, niin sisäisesti kuin ulkoisesti. Craigin mukaan ihmiset halusivat mieluummin nähdä kuin kuulla teatteria. Päämäärä oli luoda uusi kineettinen teatteritaide, missä roolityö kaventui ja tärkeämmäksi

tuli liikunta ja liike: paikasta ja tunnetilasta toiseen. (Le Boeuf, 2010, 102–115; Craig, 1968, 189–190, 193; Schreck 2017, 104.) Avantgarden kokeellisuus ja liike ruumiillistuivat juuri teatterissa, jossa tähän aikaan oli myös kyse yleisösuhteen muuttumisesta: yleisöstä osana teosta ja teoksesta osana yleisöä. Teokset ”valuivat” näyttämöiltä yleisön joukkoon, yleisöä provosoitiin ja se otettiin kokonaisvaltaisemmin mukaan teokseen. Poggiolin mukaan avantgardismi olikin kiinnostunut enemmän liikkeestä kuin luomisesta, eleistä kuin teoista. (Poggioli 1968, 29.)

Avantgardeen kuuluivat elimellisesti lukuisat eri ohjelmat ja julistukset, futurismi yhtenä kovaäänisimmistä. Futurismi ei luonnollisesti kuulunut pelkästään futuristeille, vaan sen läsnäolo leimasi koko firenzelaista avantgardea. Ranskalaisessa *Le Figarossa* vuonna 1909 julkaistussa futuristien manifestissa Filippo Tommaso Marinetti vaati, että taiteilijat laskeutuisivat norsunluutornistaan piazzolle. Hän halusi uudistaa taiteet ja onnistuikin lyhyessä ajassa levittämään futuristiset aatteet kirjallisuuteen, kuvataiteisiin, teatteriin, tanssiin, arkkitehtuuriin ja musiikkiin. (Poggioli 1968, 33–34.) Manifestissaan Marinetti puhui nopeuden kauneudesta: ”Me vakuutamme, että maailman kauneus on väkevöitynyt uudella kauneudella: nopeuden kauneudella.”¹⁵

Mina Loy (1882–1966) oli ensimmäisiä ja ainoita futuristiseen liikkeeseen kuuluneita naisia. Thesleff tutustui häneen Craigin englantilaisen taiteilijaystävänsä Stephen Haweissin kautta, jonka vaimo Loy oli. Loy oli tässä vaiheessa jo erityinen toimija avantgarden sisäpiirissä, uuden naisen ruumiillistuma, kirjoittava feministi, joka vastusti kiivaasti myöhäisviktorianaisen ajan kireää sukupuolimoraalia. Futuristit F. T. Marinetti ja Giovanni Papini olivat hänen läheisiä työtovereitaan, molemmat myös hänen rakastajiaan. Loy oli alun perin kouluttautunut maalariksi Englannissa, ja 1900-luvun taitteen Pariisissa hän oli kuulunut modernistien ja avantgardistien joukkoon. Muutettuaan myöhemmin Amerikkaan vuonna 1916, Loy teki näyttävän uran avantgarde- ja futuristikirjailijana muiden muassa Gertrude Steinin ja Mabel Dodgen tuella. (Francini 2001, 30–32; Burke 1997, 323, 349–350; Schreck 2017, 170.)

Firenzen verkostoissa Loylle olivat erityisen tärkeitä juuri Mabel Dodge ja Gertrude Stein, jotka vaikuttivat niin hänen feministiseen

elämäntapaansa kuin myös taiteensa muotoihin. Loy uskoi kokeellisen runouden poliittiseen ja esteettiseen voimaan ja hän kirjoitti tyypografisesti erikoisia ja verbaalisesti dynaamisia tekstejä, joissa kritisoi futuristeille tyyppillistä aggressiivista ja seksististä asennetta. Lisäksi hän kirjoitti satiiria vanhoista normeista ja niiden mukaisesta elämästä. (Burke 1997, 413, 418.) Loy pyrki taiteellisen toiminnan avulla ylittämään tai rikkomaan jäykkiä ja ahtaita sukupuolijaotteluita niin elämässään kuin työssään. Loy oli taiteessaan monialainen ja teki kirjallisen työn ohella muun muassa piirustuksia, kollaaseja sekä suunnitteli vaatteita, hattuja ja lampuja. Loylle kokeellisen luovuuden ehto oli kokemus, elämä ja taide yhdessä, kuten hän kirjoitti: ”Sinkoa itsesi elämään löytääksesi uusia itseilmaisun muotoja”.¹⁶ Isabel Castelao-Gómezin mukaan Loyn kokeellisiin teoksiin materialisoituikin ruumiillinen ja tilallinen kokemus naisen epävakasta asemasta urbaaneissa ympäristöissä ja taiteellisissa yhteisöissä. (Castelao-Gómez 2017, 33.)

Firenzen taiteilijapiireissä futurismia ei voinut välttää, ja vaikutteet tarttuivat myös Thesleffiin. Mutta miten ja kuinka paljon onkin jo monimutkaisempi kysymys. Marja Lahelma (2019, 24) tuo esiin, kuinka 1900-luvun alussa erilaiset taiteelliset liikkeet, kuten futurismi, hahmottuivat paikan päällä epäselvempinä, limittäin ja päällekkäin liukuvina sekä toisiinsa sulautuvina ilmiöinä. Thesleffiä ja futurismia yhdistävä tekijä oli juuri Mina Loy, mutta myös työ ja keskustelut Craigin kanssa sivusivat suuntausta, kuten käy ilmi Thesleffin kirjeestä vuodelta 1913: ”Tietenkin me olemme maailman kaksi futuristia – mutta minun täytyy kertoa teille salaisuus: te olette numero yksi.”¹⁷

Firenzessä futurismi ilmeni profeettallisena, enteellisenä ja utopistisena kiihottuksena ja levottomuutena. Avantgardea määritteli myytti uudesta – jos aiemmin uutuus oli ollut suhteellinen arvo, nyt siitä tuli absoluutti. Renato Poggiolin mukaan avantgardessa tapahtui eräänlainen minän uhraaminen tulevaisuuden taiteelle. Erityisesti italialaisessa avantgardessa antitraditionaalisuus oli vahvempaa kuin muualla – siellä avantgarde katkaisi vuosisatoja vanhan jalon tradition. (Poggioli 1968, 33, 53, 67–69, 178–179.) Tarmo Kunnaksen mukaan E. T. Marinettille futurismi oli jumalallisuuden valtaansa ottamien runoilijoiden, taiteilijoiden ja vaistoihmisten juopuneen intuition vil-

pitön protesti, joka vastusti vanhoja ja kuolleita. (Kunnas 2014, 13.) Mina Loylle futurismi opetti kyvyn halveksia traditiota ja etsiä uskaliaita innovaatioita dynaamisen runollisessa muodonannossaan. (Castelao-Gómez 2017, 42.) Myös Thesleffin taiteessa ja retoriikassa tradition uhittelu oli läsnä:

Ja ihmeellisintä kaikesta on, että minä työskentelen kuin jumala – jätän kangas kankaan jälkeen samalla innolla kuin ne aloittaessani. Vielä jää jotakin valmistakin – oi luoja – olen ymmärtänyt, että maalari on ensin väritaitelija, sitten runoilija ja että jokainen päivän auringon hetki vaatii oman tekniikkansa – nyt olet kenties jo ymmärtänyt, että minä olen ymmärtänyt jotain, mitä kukaan ei ole ennen minua... Otin alas erään Michelangelon seinältäni – minusta se oli huono – kas niin – valmis.¹⁸

Kirjeeseen sisältyi pohdintaa niin traditiosta, avantgarden teoriasta kuin taiteilijan sukupuolestakin. Siinä näkyy futuristien idea taiteilijanerosta, joka toimii intuiotionsa varassa. (Lahelma 2019, 34.) Sävy on kiinni niissä omalakisissa olosuhteissa, missä naisten avantgarde syntyi. Sukupuolensa takia naisilla oli ambivalentti yhteys avantgarden miesyttimeen, sillä esimerkiksi futuristit käsitelivät teoksissaan ja manifesteissaan naista usein epäarvostavalla tavalla. (Kunnas 2014, 15.) Tämä tosiasia synnytti naistaiteilijoissa uudenlaista kokeellisuutta ja lähestymistavan erityisyyttä. Isabel Castelao-Gómezin (2017, 37–38, 50, 54) mukaan sukupuolittunut luovuus syntyi naisten boheemin ja kokeellisen elämäntyylin sekä taiteen ilmaisullisen voiman yhdistyessä. Subjektin muotoutuminen oli prosessi, missä liike, kokemus ja kokeellisuus suhteutuivat ympäristöönsä. Sen seurauksena naisten teoksissa yhdistyi uudella ja erityisellä tavalla feminiini kokemus ja taiteellinen innovaatio. Tämä näkyy Thesleffin teoksien uudenlaisessa ruumiillisuudessa, liikkeellisyydessä, rytmisissä ja tanssissa esimerkiksi teoksissa *Palloveli (Forte dei Marmi)*, *Palloveli rannalla*, *Pallovelin miesfiguuri* ja *Pallovelin naisfiguuri* 1910-luvun molemmin puolin. Ne visualisoivat taiteellista kokeilua ja antoivat paikan etelylle feminiinille kokemukselle.

1900-luvun alussa nimenomaan tanssista tuli ruumiillinen ja visuaalinen vertauskuva vapaudelle ja uudelle, modernille elämälle. Tanssi oli erityisesti naisen vapautumisen vertauskuva, sillä niin iso osa tanssin uudistajista oli naisia. (Wolff 1995, 73–74.) Thesleff ei ol-

lut ainoa avantgardistinainen, jonka tuotantoa leimaa liikkeellisyys, ja esimerkiksi Isabel Castela-Gómez (2017, 44) huomioi Mina Loyn runouden yhteyden liikkeeseen ja puhuu hänen kohdallaan ”sanojen ja aatteiden tanssista”. Hänen mukaansa Loyn runollinen ääni tai kertoja tanssii ja aaltoilee. Liike yhdisti Thesleffiä ja Loyta myös futuristeihin. Kuten Marja Lahelma (2019, 35) tuo esiin, tapa, jolla futuristit selittivät liikettä ja sen kuvaamista taiteessa muistuttaa Thesleffin pyrkimystä liikkeen kokonaisvaltaisuuden ilmaisuun, joka saattaa koko kuvapinnan herkeämättömään värähtelyyn. Liike ei siis ollut Thesleffin taiteessa vain aihe, vaan samoin kuin futuristeille, syvälinen filosofinen kysymys.

Sukupuolen, liikkeen ja ruumiillisuuden korostamisen lisäksi myös kirjoittaminen ja maalaaminen yhdistivät Thesleffiä ja Loyta. Thesleff kirjoitti 1910-luvun molemmin puolin paljon erityisesti runoutta ja aforistiikkaa avantgardelle tyypilliseen absurdiin ja kokeelliseen tapaan.¹⁹ Loyn kirjallisessa avantgardessa taas korostui myös hänen taustansa visuaalisena taiteilijana. (Castela-Gómez 2017, 42.) Molempien taiteilijoiden innovatiivinen ote, kokeellisuus ja kokeuksellisuus purkautuikin näin sekä kirjoittamisena että visuaalisena taiteena.

Ikuinen nuoruus – naisavantgardistin strategiat

Thesleffin matkat ja elämä eurooppalaisena kosmopoliittina ja avantgardistina katkesivat ensimmäiseen maailmansotaan. Suomen itsenäistymisen jälkeen hän ei enää pystynyt asumaan pidempiä aikoja ulkomailla. Avantgarden liike ja liikkeellä oleminen sekä vapaus, irrallisuus ja spontaanius eivät kuitenkaan karisseet vaan olivat Thesleffin taiteellisen työn luovuuden moottori myös tästä eteenpäin. Kun fyysinen ylijäräinen liike pysähtyi, jatkui liike Suomessa Helsingin ja Ruoveden Murolen kesäateljeen välillä. 1920–1940-luvuilla Thesleff myös liikkui henkisesti Suomen ahdasmielisistä kulttuurisesta ilmapiiristä ulos lukemalla kansainvälistä taidekirjoittelua, käymällä kirjeenvaihtoa Craigin kanssa ja katsomalla varsinkin Taidehallin kansainväliset näyttelyt. Vapaudesta ja liikkeellä olosta kielivät myös Thesleffin nopea ja jatkuva taiteellisen ilmaisun muutos.

Thesleffin elämä on avantgarden hengessä mahdollista ymmärtää eräänlaisena kokeilulaboratoriona, missä elämä ja taide olivat aikansa naisellisuuden konventiot ylittäviä kokeita. (Castelao-Gómez 2017, 51.) Thesleffin taide antaa mahdollisuuden paikan ja tilan kokemuksen ja kokeellisuuden tutkimiseen. Se on muistutus hänen elämästään boheemina naistaiteilijana 1900-luvun taitteen urbaaneissa miljöissä, niin Pariisissa kuin Firenzessä. Naisavantgardistit elivät ambivalenttisesti suhteessa julkiseen tilaan, ja tämä teki heidän ruumiillisesta suhteestaan maailmaan ristiriitaista. Thesleffin avantgardistisen taiteen voikin ymmärtää taiteellisen kielen muovaamana kokemuksen ja kokeellisuuden välisenä keskinäisenä vuorovaikutuksena ja riippuvuutena – eletyn feminiinin kokemuksen tapahtumapaikkana.²⁰

Avantgarden ytimeen kuuluva kokemus ja kokeellisuus oli jatkuvaa liikettä ja uusiutumista, se oli eräänlaista ikuista nuoruutta. (Poggioli 1968, 159, 135.) Thesleffin nuoruus konkretisoitui syksyllä 1943, kun hän osallistui kutsuttuna Taidehallin Nuorten näyttelyyn hiukan yli 70-vuotiaana. Häntä tituleerattiin näyttelyn nuorimmaksi, ja hän kirjoitti onnellisena Craigille: ” – – minut kutsuttiin näyttelyyn yhdessä hyvin nuorten ihmisten kanssa. He sanoivat, että olin nuorin, edelläkävijä. Minulla on seuraajia – joten nyt nenäni osoittaa hyvin korkealle ikuisesti. Missä pelaatte šakkia nyt – Café de la Régence? Kahvilani on klassinen paikka tälle pelille. Niin pelaa myös koko maailma. Hyvää yötä! Se kertoo paljon näistä päivistä. E.”²¹

Viitteet

- 1 Poliittinen avantgarde ymmärsi taiteen ja yhteiskunnan keskinäisen riippuvuuden ja taiteen merkityksen yhteiskunnallisen muutoksen ja uudistusten välineenä. Se näki taiteen edistyneimpien sosiaalisten tendenssien ilmaisuna; taide viitoitti tietä tulevaisuuteen. Keskitettyjen ja hierarkkisten organisaatioiden sijaan vaadittiin itseohjautuvuutta eli autonomiaa. (Poggioli 1968, 4, 13; Hautamäki 2018, 4–5; Frost 2003, xv.)
- 2 Ks. muun muassa Konttinen 2010, Kortelainen 2003 ja Schreck 2017.
- 3 Symbolismia ei yleensä lueta avantgarden kuuluvaksi, mutta se on tärkeä raja, joka erottaa modernin taiteen akateemisen taiteen traditioista.
- 4 Nykylukijan on otettava huomioon, ettei hyvämaineinen nainen 1900-luvun vaihteessa voinut käytännössä liikkua yksin kaupungissa tai julkisissa tiloissa.
- 5 Kihlman 2018, 77. Ks. myös Kortelainen 2002, 338 ja Schreck 2019.

- 6 Diniejko Andrzej, URL: www.victorianweb.org/gender/diniejko1.html . Viitattu 15.10.2019.
- 7 Kortelainen 2003, 18–19.
- 8 Ellen Thesleffin kirje äidille 9.4.1896. SLSA 958.
- 9 Castela-Gómez 2017, 35–36.
- 10 Pollock 1992, 255. Ks. myös Janet Wolff, *The invisible “flâneuse”: Women and the Literature of Modernity*, *Theory, Culture and Society*, 2 (1985):3, 37–46.
- 11 Schreck, tulossa 2021.
- 12 Frosterus Sigurd, *Finsk Tidskrift*, Senare halfåret 1906, 429. (Suomennosin Salme Sarajas-Korte 1998, 49.)
- 13 Wennervirta Ludvig, Kotitaide 10, taiteilijoiden 1909 syysnäyttely. Kansallisgalleria, Helsinki, arkistokokoelmat: Leikekokoelmat.
- 14 Craig ja Thesleff tapailivat kahviloissa, ravintoloissa ja Craigin amerikkalaisen mesenaatin Charles Loeserin huvilalla. Erityisen tärkeä työ- ja kohtaamispaikka oli Craigin vuokraama *Arena Goldonin* teatteritila kaupungin keskustassa.
- 15 Käännös kirjoittajan seuraavan englanninnoksen pohjalta: *“We affirm that the beauty of the world has been enriched by a new form of beauty: the beauty of speed.”* F. T. Marinetti, *“Fondazione e Manifesto del Futurismo”*. <http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/manifestos/> [Viitattu 28.10.2020] Marinettin manifestien suomennoksia sisältyy Tuula Hökän toimittamaan teokseen *Oi runous: Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä* (2000/2016).
- 16 Castela-Gómez, 2017, 37–39. Siteeraus alkuperäiskielellä: *“Fling yourself at life in order to discover new ways of self-expression.”* Käännös kirjoittajan.
- 17 Ellen Thesleffin kirje Edvard Gordon Craigille 1913. BNF.
- 18 Kirje Thyra Thesleffille 4.7.1912. SLSA 958.
- 19 Esimerkiksi Gunnar Castrénin toimittamassa *Dikter och tankar* julkaisussa (1954) käy ilmi, että Thesleffin kirjoittaminen ajoittuu erityisesti 1910-luvun molemmin puolin.
- 20 Schreck ilmestyy 2021.
- 21 Ellen Thesleffin kirje Edward Gordon Craigille 31.1.1944. BNF.

Lähteet

Arkistot

Bibliothèque Nationale de France, Archives Edward Gordon Craig, Pariisi (lyhenne BNF)
Kansallisgallerian arkisto, Kuvakokoelmat, Taidehistorialliset asiakirja-arkistot ja Leikekokoelma, Helsinki
Svenska Litteratursällskapet i Finland, Helsinki (lyhenne SLSA)

Kirjallisuus

- Benjamin, Walter. 1986. Pariisi 1800-luvun pääkaupunki. Teoksessa: *Moder-nii/Postmoderni*. Tutkijaliiton julkaisusarja 44, 43–57.
- Le Boeuf, Patrick. 2010. On the Nature of Edward Gordon Craig's Über-Marionette. *New Theatre Quarterly*, Volume 26, Issue 2. Cambridge: University Press, 102–115.
- Burke, Carolyn. 1997. *Becoming Modern: The Life of Mina Loy*. University of California Press.
- Castelao-Gómez, Isabel. 2017. The Art of Life, the Dance of Poetry: Gender, Experiment and Experience in Mina Loy and Diane di Prima. *Miscelánea: a Journal of English and American Studies*, 56, 33–56.
- Craig, Edward. 1968. *Gordon Craig: The Story of his Life*. New York: Knopf.
- Diniejkó, Andrzej. www.victorianweb.org/gender/diniejkó1.html [verkkoaineisto]. Viitattu 15.10.2019.
- Francini, Antonella. 2001. Mina Loy's Days: The Birth of a Poet against the Backdrop of Futurism. Julkaisussa: *Otherness. Anglo-American Women in 19th and 20th Century Florence*. Cadmo: Georgetown University.
- Frost, E. A. 2003. *The Feminist Avant-Garde in American Poetry*. University of Iowa Press.
- Hautamäki, Irmeli. 2018. Johdanto – Avantgarde ja emansipaation politiikka. Julkaisussa: Hautamäki Irmeli (toim.) *Avantgarde ja politiikka*. Suomen avantgarden ja modernismin seura ry, Helsinki, 4–11.
- Jalava, Marja. 1997. *Kokonainen elämä on ihmisen yhyin oikeus – Rolf Lagerborgin seksuaaliradikalismi ja ylempien yhteiskuntaryhmien keskinäiset esiaviolliset suhteet 1900-luvun alun Suomessa*. Pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, historian laitos.
- Jones, Amelia. 1998. The 'Pollockian Performative' and the Revision of the Modernist Subject. Julkaisussa: *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press 2003.
- Kihlman, Asta. 2018. *Kolme tutkielmaa sukupuolesta. Identiteettipoliittika Beda Stjerschantzin, Sigrid af Forsellesin ja Ellen Thesleffin taiteessa*, Turun yliopisto.
- Knif, Henrik. 2017. Florens 1908 – Konsten, Livet Och döden: Thyra Och Tors-ten Söderhjel, Ellen Thesleff Och Gordon Craig. *Historiska Och Litteraturhistoriska Studier* 92 (september), 79–109. 5.
- Kontinen, Riitta. 2010. *Naiset taiteen rajoilla. Naistaiteilijoita Suomessa 1800-luvulla*, Helsinki: Tammi.
- Kortelainen, Anna. 2003. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*, Helsinki: Tammi.
- Krafft-Ebing, Richard von. 1903. *Psychopathia Sexualis* [1886], Stuttgart: Enke.
- Kunnas, Tarmo. 2014. *Fasism in lumous*, Jyväskylä: Atena.
- Lahelma, Marja. 2014. *Ideal and Disintegration. Dynamics of the Self and Art at the Fin-de-Siècle*, Helsingin yliopisto.

- Lahelma, Marja. 2019. Maapallon sydämenlyönnit: Ellen Thesleff ja elämänvoima. Julkaisussa: *Ellen Thesleff-teemanumero* (toim. Roni Grén ja Hanna-Reetta Schreck), *Taidehistoria tieteenä* 3/2019.
- McMaster, Juliet. 2002. Taking Control: Hair Red, Black, Gold, and Nut-Brown. Julkaisussa: Irene Gammel (toim.) *Making Avonlea. L.M. Montgomery and Popular Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 58–71.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-garde*. Kääntänyt italiasta Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Pollock, Griselda. 1992. Modernity and the spaces of femininity. Julkaisussa: Norman Broude and Mary D. Garrard (toim.), *The expanding discourse. Feminism and art history*. Icon Editions, 244–267.
- Sarajas-Korte, Salme. 1966. *Suomen varhaissymbolismi ja sen lähteet. Tutkielma Suomen maalaustaiteesta 1891–1895*. Helsinki: Otava.
- Schreck, Hanna-Reetta. 2017. *Minä maalaan kuin jumala. Ellen Thesleffin elämä ja taide*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Schreck, Hanna-Reetta. 2019. Valokuvan nainen – Ellen Thesleffin eletty ja maalattu ruumiillisuus. Julkaisussa: *Ellen Thesleff-teemanumero* (toim. Roni Grén ja Hanna-Reetta Schreck), *Taidehistoria tieteenä* 3/2019, 53–67.
- Schreck, Hanna-Reetta. Tulossa 2021. Modern Corporeality: Body, Movement and Dance in Ellen Thesleff's Art. Hyväksytty julkaistavaksi julkaisussa: Kerry Greaves (toim.) *Modern Women Artists in the Nordic Countries 1900–1960*. Routledge, New York.
- Thesleff, Ellen. 1954. *Dikter och tankar*, Konstsalogens förlag.
- Wolff, Janet. 1995. *Resident Alien: Feminist Cultural Criticism*. Cambridge: Polity Press.

Elmer Diktonius, mediat, materiaalisuus ja suomenruotsalaisen modernismin pitkä, kuolemanjälkeinen elämä

Kristina Malmio

© <https://orcid.org/0000-0003-2723-5881>

Kirjailija Elmer Diktoniusta (1896–1961) ja hänen tuotantoaan on vuosien varrella kuvailtu monien määritelmien ja adjektiivien avulla: hän on ollut milloin ekspressionisti, milloin modernisti, rabulisti, radikaali ja kumouksellinen. Käsite avantgarde esiintyy Diktoniuksen yhteydessä vasta 2000-luvulla (esim. Berg et al. 2012; Liedtke & Olson 2014; Zilliacus 2014). Tarkoitukseni on tässä artikkelissa pohtia yhtä Diktoniuksen tuotannon keskeistä piirrettä, hänen teoksissaan ilmenevää välineiden (kirja, romaani, kieli, sana) ja niiden materiaalisuuden kuvausta viimeaikaisen avantgardetutkimuksen näkökulmasta ja näin päivittää kuvaa Diktoniuksesta avantgardekirjailijana. Tämä tarkoittaa Diktonius-tutkimuksessa aikaisemmin katveessa olleiden näkökulmien ja käsitteiden nousemista tarkastelun keskiöön sekä jo aikaisemmin tarkastelun kohteena olleiden ilmiöiden uudenlaista ymmärtämistä. (Ks. Hermansson 2015, 282–283.)

Avantgardetutkimus on viime aikoina fokusoinut vahvasti materiaalisuuden ja medioiden tutkimukseen. Johan Gardfors esittää, että avantgardea tulisi tarkastella sen ”toimituksellisen rakenteen” (”redaktionell struktur”) kautta. Ensinnäkin 1900-luvun alun uusiin taidesuuntauksiin liittyi suuri määrä enemmän tai vähemmän lyhytikäisiä taide- ja kulttuurilehtiä, julkaisuprojekteja ja kustantamoita. Avantgardea työstettiin laajasti kustannustoiminnan, lehtien ja muiden julkaisukanavien parissa. Toiseksi avantgardelle oli ominaista taiteen materiaalisuuden perustan työstäminen. Kolmanneksi Gardfors esittää, että ”– avantgardets redaktionella arbete i egentlig mening kan jämföras med ett redaktionellt arbete i överförd bemärkelse, där den moderna stadens restprodukter omsätts inom avantgardets poetik, där text assimileras med ting i ett flöde av material och medier” (Gardfors 2018, 7).

Kantavana ajatuksena on, ettei taide voi olla radikaalia, jos se ei muuta ja uudista myös omia teknis-materiaalisia edellytyksiään, niin genren kuin median tasolla. Gardfors viittaa Walter Benjaminiin, jonka mukaan todellisen vallankumouksellisen tulee muuttaa myös tuotantovälineet, ei ainoastaan taideteosta. Tämä tapahtui niin omia kustantamoita perustamalla kuin medioiden omaa poeettista ja esteettistä potentiaalia tarkastelemalla. (Emt., 7–9.) Avantgarden lukuisat pienet ja lyhytikäiset kustannusprojektit laajentavat ja kritisoivat jo itsessään sekä kulutusyhteiskuntaa että taide- ja kirjallisuusinstituutiota ja muokkaavat osaltaan aikansa mediaekologiaa. Lisäksi ne luovat keskinäisen transnationaalisten liittymien, yhteyksien ja yhteistyön verkoston ja autonomisen estetiikan alueita systeemin sisälle. (Emt.,12.) Gardfors esittääkin, että avantgardeliikehinnässä toimittajan tehtävä, johon liittyy paitsi sisällön tuottamista myös materiaalin keräämistä ja käsittelyä sekä jalostamista, on vastakohta kirjoittajan funktiolle. Lisäksi toimittajaa työllistää tekstien ja kuvien materiaalin alusta, kuten paperin laatu, typografia, muoto, väli-
neen valinta (emt., 13). Hän tiivistää:

Just en sådan uppmärksamhet gentemot medium och material bildar en central linje genom 1900-talets avantgarden, vars historia kan tecknas som en transnationell tradition av att arbeta med konstens utsida, det vill säga ett arbete som prioriterar uttryckets materiella förutsättningar snarare än dess innehåll.¹

Näin ymmärrettynä avantgarde näyttäytyy taiteen tekemisen käytäntönä, jolle ovat ominaisia vahva materiaalin työstämisen traditio ja poeettisen ilmaisun aineelliset edellytykset. Avantgarde käytäntönä liittyy keräämiseen ja toimittamiseen ja toimii keskellä loputonta muunneltavissa olevien objektien virtaa. (Emt., 15)

Materiaalisuus ymmärretään tässä artikkelissa Gardforsin tapaan ”toimituksellisena rakenteena”, jolla tarkoitetaan sekä avantgardeteksteille ilmenevää teosten materiaalistien ja mediaalistien ominaisuuksien korostamista, että niiden tapaa liittää objekteja, materiaa ja medioita tekstin ulkopuolisesta maailmasta osaksi tekstiä. Lisäksi toimituksellinen rakenne sisältää myös avantgarden työskentelyn erilaisten julkaisujen parissa. Toimituksellisen työn näkökulma tarkoittaa mielestäni kuvaa Diktoniuksen runoudesta ja toiminnasta kirjallisuuden

kentällä 1900-luvun alkupuolella. Hän oli mukana useissa kirjoitus- ja julkaisuprojektissa. Hänen teksteihinsä sisältyy toimituksellista tekstien käsittelyä, esimerkiksi esipuheita ja omien tekstien kommentointia. Diktoniukselle tyypillistä on lisäksi hänen käyttämiensä äänneiden, sanojen, genrejen ja medioiden ominaisuuksien pohtiminen, kuvaileminen sekä muovaileminen. Hän ikään kuin löytää sanoja ympäröstöstään, tutkii ja muovailee käyttämäänsä kielellistä ainesta, esimerkiksi sanoja venyttämällä, vääntämällä, maistelemalla ja haistelemalla äänneiden, sanojen sekä medioiden ominaisuuksia. Usein ilmaisukeinojen materiaalistien ominaisuuksien ja mahdollisuuksien tarkasteluun liittyy myös kirjoittamisajankohdan ja -tapahtuman kuvaus. Lisäksi Diktoniuksen teksteihin sisältyy suuri määrä fyysisiä objekteja, esineitä ja olioita, joiden voima ja ominaisuudet osaltaan vaikuttavat runoissa.

Nostan tässä esille joitakin yksittäisiä tekstejä, joiden avulla havainnollistan Diktoniuksen tuotannon materiaalisuutta ja medioita, erityisesti teoksissa *Min dikt*, *Brödet och elden* ja *Mull och moln*. Vaikka materiaalisuus ja kiinnostus medioita kohtaan ovat ilmeisiä Diktoniuksen tuotannossa, hänen teoksiaan ja toimintaansa on tarkasteltu tästä näkökulmasta vain lyhyesti. (Ks. esim. Hermansson 2015; Tidigs 2014.) Avantgardetutkimukseen nykyään keskeisesti liitetty transnationaalisuus on sen sijaan ollut esillä, kun suomenruotsalaisten modernistien ja Diktoniuksen toimintaa on tarkasteltu osana avantgarden ylijajaisia verkostoja. (Ks. esim. Nygård 2012; van den Berg 2012.) Samalla pohdin suomenruotsalaisten modernistien ryhmään kuuluneiden runoilijoiden nauttimaan pitkäkestoista suosiota tutkijoiden keskuudessa. Suomenruotsalaisessa modernismissa poikkeuksellista on ollut ryhmän nousu merkittäväksi kirjallisuuden virtaukseksi Pohjoismaissa 1920- ja 1930-luvuilla huolimatta sen maantieteellisesti perifeerisestä asemasta, eikä sen kanoninen asema ole horjunut myöhemminkään. Suomenruotsalainen modernismi näkyy yhä niin tutkimuksessa, käännöksissä kuin antologioissa ja uusissa painoksissa. Runoilijoiden ydinryhmän, Edith Södergranin, Elmer Diktoniuksen, Henry Parlandin ja Gunnar Björlingin, merkitys pohjoismaiselle runoudelle on ollut suuri ja tutkijoiden kiinnostus ryhmän runoilijoita ja heidän teoksiaan kohtaan on jatkunut vuosikymmeniä teosten ilmestymisen jälkeen niin Suomessa kuin ulko-

maillakin. Yritän vastata siihen, miksi näin on. Pelkästään 2010-luvulla on ilmestynyt useita väitöskirjoja ja muita tutkimuksia, jotka käsittelevät suomenruotsalaisia modernistikirjailijoita ja heidän tuotantoaan.² Suomenruotsalainen modernismi on ylivoimaisesti tunnetuin ja tutkituin kirjallinen virtaus Suomessa julkaistun ruotsinkielisen kirjallisuuden historiassa. Clas Zilliacus onkin kuvannut ilmiötä lempeän ironisesti seuraavin sanoin: ”Modernismen är i finlandssvensk litteraturhistoria en heroisk era: då var vi till vår fördel.” (Zilliacus 1986, 71.)

Avantgarden määrittely antagonismina ja Diktonius

Avantgarde on pitkään määritelty vastustuksen ja negaation kautta; sille tyypillisinä piirteinä on pidetty porvarillisen yhteiskunnan ja sen taiteellisten konventioiden vastustusta. Vaikka uudistaminen ja innovaatio liittyvät keskeisesti avantgardeen, kuvataan sen estetiikkaa usein destruktion käsitteen avulla. (Gardfors 2018, 6-7; Bäckström & Hjartarson 2014, 13; van den Berg 2012: 11; ks. myös Hautamäki 2007.) Fredrik Hertzberg, Janna Kantola ja Vesa Haapala pohtivat *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*-teoksessa ilmestyneessä artikkelissaan, voiko käsitettä avantgarde käyttää Edith Södergranin ja suomenruotsalaisen modernismin yhteydessä. He toteavat, että keskeistä on luonnollisesti se, miten avantgarde määritellään. Jos sillä ensisijaisesti tarkoitetaan poliittisesti radikaalia kirjallisuutta, Södergranin, Diktoniuksen, Olssonin, Enckellin, Björlingin ja Parlandin ryhmästä oikeastaan vain Diktonius ja jossain määrin Olsson täyttävät määritelmän kriteerit. Jos avantgarden painopisteen katsotaan olevan uudessa muotokielessä ja siihen liittyvissä kokeiluissa, erityisesti Parland, Diktonius ja Björling kuuluvat avantgardeen. Näkökulman painottuessa futurismiin ja sen myötä koneisiin, teknologiaan ja kaupunkielämään, voidaan Parlandia, Diktoniusta ja Björlingiä pitää avantgarderunoilijoina. Lisäksi suomenruotsalaisen modernismin kansainvälisyys lisää sen statusta avantgarderyhmänä. ”Ikkunat auki Eurooppaan päin!” Elmer Diktonius julisti kirjallisuus- ja taidelehti *Ultrassa*, joka oli yksi modernistien tärkeistä, lyhytikäisistä julkaisuprojekteista 1920-luvulla

(Diktonius 1922b, 25). Hertzberg, Kantola ja Haapala päättävät tarkastelunsa johtopäätökseen, jossa he sinetöivät Södergranin ja suomenruotsalaisen modernistien aseman avantgardeliikkeenä:

Add to this fact that the Finland-Swedish poets formed a group for a short time in the late 1920s – except for Edith Södergran who died in 1923 – – and they aimed explicitly to break new artistic and literary ground and to *épater les bourgeois*, and that they faced strong resistance from the Finland-Swedish cultural establishment, and there you have it – a Finland-Swedish avant-garde.³

Näin kirjoittajat lyövät lukkoon Diktoniuksen aseman avantgardeen kuuluvana kirjailija. Elmer Diktonius on epäsuorasti määritelty avantgarde-kirjailijaksi myös muutamassa muussa kontekstissa (esim. Liedtke & Olsson 2014). Tässä yhteydessä on kuitenkin vielä syytä hiukan yksityiskohtaisemmin esitellä Diktoniuksen tuotannon ja toiminnan niitä piirteitä, joissa näkyvät avantgardeen liitetyt ominaisuudet sekä hänen moninaiset kytköksensä vuosisadan alun erilaisiin modernistisiin virtauksiin.

Avantgardeen traditionaalisesti liitetty antagonistinen asenne on keskeinen piirre jo Diktoniuksen esikoisteoksessa *Min dikt* (1921). Se sisältää pienen joukon runoja sekä kokoelman aggressiivisia ja kulttuurikriittisiä aforismeja, joissa yhteiskunnan ja taiteen perinteiset arvot ja valtaapitävät luokat ovat vastustuksen ja kritiikin kohteita (ks. esim. Olsson 2006, 222, 225). Teos pyrki aktiivisesti muuttamaan valitsevaa yhteiskunnallista järjestystä sekä taide- ja kirjallisuusinstituutiota ja suomii armotta kaikkia taiteen kanssa tekemisissä olevia, niin yleisöä, markkinamiehiä, taiteentuntijoita, kritikoita kuin traditionaalisia taiteilijoitakin. Kirjailija muun muassa vertaa esteetikkoja ja kirjallisuuskritikoita parasiitteihin, aaseihin, huoriin ja luteisiin ja valottaa myös uusien taidevirtausten suhdetta yleisöön:

De extrema konstriktningarna äro alltid en – medveten eller omedveten – reaktion mot den alltför närgångna konstförståelsen. Ty konsten vill icke bli förstådd av alla. När publiken börjar intressera sig för en konstnär, är han antingen kroppsligen eller själsligen död.⁴



Kuva 2. Diktonius, *Min dikt*, 1921 (kansi).

Ekspressionistinen elämänasenne ja suhtautuminen taiteeseen ovat leimaa-antavia Diktoniuksen käsitykselle taiteen tehtävistä ja sen luonteesta. Aforismikokoelman väliotsikko, ”All stor konst - liv./ Allt stort liv - konst”, on jokseenkin suoraan ekspressionistien ohjelmasta (Diktonius 1921, 81; katso myös Romefors 1978, 14). Diktonius katsoi olevansa osa suurta eurooppalaista kehityskulkua, uuden ajan ihmisen ja taiteen syntymää. Samalla hän teoksissaan kuitenkin korosti individualismia ja antoi runoissa ja aforismeissa esiintyvälle minälle

vahvan aseman. Torsten Petterssonin (2001, 63–65) mukaan Diktoniuksen tuotannon ilmeisin ristiriita syntyykin juuri yksilön ja kollektiivin välille. Yhtäältä runot ilmaisevat yksilön vahvoja tunteita, toisaalta kirjailija julistaa paikkaansa kansainvälisen vasemmistoliikkeen riveissä. Molemmissa tapauksissa suuntana on dynaaminen liike kohti tulevaisuutta. Kaikenlaisten vakiintuneiden taideinstituutioiden ja taiteen kentällä valtaa pitävien lisäksi Diktonius kyseenalaistaa valmiit vastaanotto- ja tulkintakehykset, esimerkiksi kirjallisuushistoriankirjoittajien tavan tulkita kirjailijoiden elämää ja teoksia: ”En fingerisning för mina biografer: / *Jag är fyrkantig.*” (Diktonius 1921, 108.)

Ekspressionismiin liittyy myös aforismien ruumiillisuus, seksuaalisuus ja maskuliinisuus, jotka ovat olennaisia osia Diktoniuksen tavassa kuvata ja julistaa uuden ajan taiteen olemusta ja sen tehtäviä. Usein hän käyttää retoriikkaa, joka liittyy vallankäyttöön, brutaaliuteen, tuhoamiseen ja hävittämiseen. Luominen ja tuhoaminen, toistensa vastakohtat, yhdistyvät teksteissä paradoksaalisella tavalla. (Hermansson 2015, 134.) Romantiikasta muistuttaa Diktoniuksen tapa kohottaa taiteilija erityisasemaan ja nähdä tämä visionäärinä, jonka paikka on yhteiskunnan ulkopuolella. Hänen runoutensa yhteydessä on viitattu myös imaginismiin (Laitinen 1988, 229) ja vitalismiin (Olsson 2015, 148). Ja kuten moni muu modernistisen taidesuuntauksen edustaja (ks. Huysen 1986), myös Diktonius kritisoi kulutusyhteiskuntaa ja asemoi massakulttuurin ja taiteen toistensa vastakohtiksi:

Det nuvarande sättet att allmängöra konsten, att försimpla och neddraga den till en oförstående massas låga nivå – biograf, operett, populära konsttillställningar – är att flirta med en sköka. Se till att konsten icke får könssjukdomar.⁵

Diktonius nostaa teksteissään esiin käyttämiensä medioiden (taide, kirjallisuus, runous, kieli, ääni) lisäksi myös muita medioita.⁶ Samalla media ei kuitenkaan koskaan ole neutraali, vaan sen materiaaliset ominaisuudet – esimerkiksi paperi, painomuste, kirjasintyyppi, ääni, kirjoituskone tai levysoitin – vaikuttavat sen välittämiin viesteihin.

Mediahistorian tutkimuksen yhteydessä on esitetty, että uusien medioiden ilmestyminen kulttuurin kentälle kriisiyttää vanhat me-

diat ja saa ne tarkastelemaan tunnusomaisia piirteitään aikaisempaa selkeämmin. Samalla myös kirjallisuuden ja kirjoituksen asema muuttuu mikä saa kirjallisuuden refleктоimaan omaa suhdettaan uusiin medioihin. (Ks. esim. Hayles 2008.)

Yllä olevaa Diktoniuksen aforismia voikin lukea – paitsi laajenevan massakulttuurin kritiikkinä – myös kommenttina vuosisadan vaihteessa käynnissä olevaan mediakentän muutokseen ja murrokseen. *Min dikt* -teos viittaa toistuvasti erilaisiin tiedonvälittämisen ja taiteen medioihin ja avantgardelle tyypillinen antagonistinen asenne ulottuu myös uuden ajan kommunikaatiovälineisiin. Elokuvat, operetit, populaarit taidenäyttelyt sekä niissä tapahtuva taiteen ”alentaminen” vertautuu ostettuun seksiin ja sukupuolitauteihin, taiteen ja rahan välinen suhde on toistuvasti esillä. Diktoniuksen aforismeissa uudet mediat haastavat vanhan taiteen aseman ja aitouden, mutta tuottavat samalla myös uudenlaisia aitouden määritelmiä ja vertailukohtia:

Wedekinds konst är grammfonens: parodierande skorrande falsk (en apkonst).

Men äkta äkta: denna människornas äkta konst (parodierande skorrande falsk [en apkonst]. Men äkta äkta äkta.⁷

Saksalainen näytelmäkirjailija Frank Wedekind oli ekspressionisti ja yksi vuosisadan alun taiteen uudistajia. Hänen taiteensa on Diktoniuksen näkökulmasta samanlaista kuin levysoittimen tuottama musiikki, äänen vääristynyttä, epäaitoa imitointia. Samalla se kuitenkin on paradoksaalisesti aidompaa kuin aikaisempi aitona pidetty taide juuri siksi, että se on epäaitoa, tuotettu teknisen reproduktion avulla. Huomionarvoista on myös se, että Diktonius käyttää vanhaa mediaa, kirjaa/tekstiä Wedekindin uuden taiteen ominaislaadun kuvaamiseen.

Min dikt ja *Brödet och elden* -teoksissa Diktonius kirjoittaa esiin omaa taidenäkemystään ja suhdettaan avantgarden ismeihin, esittelee taiteenkentän ja uusien, eurooppalaisten taidevirtausten tuntemustaan laajasti ja rakentaa samalla omaa asemaansa taiteen kentällä. *Brödet och elden* -teoksen aforismeissa kirjoittaja vaeltelee taidenäyttelyssä Pariisissa vuonna 1921, tarkastelee eri taidesuuntausten edustajien teoksia ja arvottaa niitä tylyin ja karkein sanoin: dadaistit (”O hur jag föraktar revolutionärer som saknar hjärna!”), kubistit (”avigvända, postkortsklassiker – uäh!”), futuristit (”stinkbomber”),

kaikki ovat katsojalle yhtä epätydyttäviä. (Diktonius 1923, 13–14.) Teoksen loppupuolella hän palaa käsittelemiinsä ja hylkäämiinsä suuntauksiin, lisää niihin muutaman, ja arvioi niitä tällä kertaa verbien avulla:

Impressionism: stirra.

Futurism: krossa.

Dadaism: krossas.

Kubism: krympa.

Expressionism: skapa.

En ism älskar jag: revolutionismen.⁸

Siinä missä muut taidesuuntauokset saavat osakseen tuhoamiseen ja kutistumiseen liittyviä määreitä, liittää hän ekspressionismin ja valankumouksellisuuden luomiseen ja voimakkaisiin positiivisiin tunteisiin. Diktoniuksen avantgardeidentiteetti ja siihen liittyvät radikaalit eleet näyttäytyvät selvästi myös hänen tavassaan kommentoida *Min diktin* vastaanottoa kirjeessä Erkki Melartinille seuraavasti:

– – min första bok ("Min Dikt" aforismer om konst och liv + ett dussin andra dikter)* utkom tidigt i höst i Stockholm, succés, men min vanliga skandal-dito. Hade till o.m. äran att komma i Aftonbladets små noticer som grottmänska och modern herre med omedveten humor – – fann mig (naturligtvis) vara dadaisternas överstepräst i Skandinavien m.m. – allt detta **mycket bra**: är nu en känd idiot (tänker de), skall **utnyttja epitetens förmåner**. [Lihavointi alkuperäisessä tekstissä]⁹

Diktonius oli tietoinen huomion merkityksestä aikansa mediamaailmassa sekä skandaalien luomisen tärkeydestä. Porvarillisen kulttuurin, yhteiskunnan ja traditioiden vastustaminen ja tuhoaminen näkyvät suomenruotsalaisten modernistien toiminnassa myös kirjallisuuden kentällä. Lyhytikäisen, kaksikielisen kirjallisuustaiteellisen aikakauslehdien *Ultran* ensimmäinen numero sisältää kirjoituksen nimeltä "Vår uppgift", jossa (ilmeisesti) lehden toimittajat (Hagar Olsson, Lauri Haarla ja Raoul af Hällström) julistavat taiteen tehtävää ja omaa ohjelmaansa seuraavasti: "Det gäller bara att med friskt mod gå lös på allt det gamla och fallfärdiga, det svaga och anfrätta, som likt en stelnad skorpa lagrat sig över kulturens formationer."¹⁰ Vaikka manifestin alta ei löydy Diktoniuksen nimeä, sen asenne ja tuhoamisen

retoriikka muistuttavat paljon *Min diktiä*. Lisäksi Diktonius vaikutti lehden taustalla, vaikka ei suoraan kuulunutkaan sen toimittajiin eikä hänen nimellään varustettuja tekstejä löydy lehdestä erityisen paljon. *Ultralla* oli suuri merkitys modernistien ryhmytymisen ja identiteetin kannalta, lehti julisti avantgardelle tunnusomaista kansainväli-
syyttä, taiteidenvälisyyttä ja radikaaliutta sekä loi tunteen murroksesta, uudesta alusta ja selkeän pesäeron tekemisestä vanhaan taiteeseen. (Hertzberg, Haapala, Kantola 2012, 448; ks. myös Berg 2012, 253–254.) Diktonius julkaisi lehdessä runoja sekä esseitä, joissa hän käsiteli esimerkiksi juuri ekspressionismia taidesuuntauksena (*Ultra* 7–8, 1922, 127–128).

Sekä Diktonius että *Ultra* kuuluivat avantgarden transnationaaliin verkostoihin. Diktonius muodosti Edith Södergranin ja Hagar Olssonin kanssa ryhmän edistääkseen nuorten, kosmopoliittisten kirjailijoiden asemaa (esim. Wrede 1986, 50). Huolimatta ainaisesta rahapulastaan ja puutteellisesta kielitaidostaan Diktonius matkusti Pariisiin ja Lontooseen 1920–1921 päästäkseen kosketukseen eurooppalaisen taiteen ja ilmapiirin kanssa. Hän oli yhteydessä ranskalais-saksalaiseen ekspressionistikirjailija Ivan Gollin ja Diktoniuksen runo ”Jaguaren” julkaistiin Gollin toimittamassa antologiassa *Les cinq continents* 1923 (ks. esim. Tidigs 2014, 575). Sekä Diktonius että Södergran tekivät monia suunnitelmia ja aloitteita päästäkseen mukaan Manner-Euroopan avantgardeverkostoihin.

A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925-teoksen esipuheessa Hubert van den Berg käyttää käsitettä avantgarde nimityksenä, joka kattaa joukon keskenään hyvinkin erilaisia tekijöitä ja toimintatapoja. Van den Bergin mukaan (2012, 11) avantgarde on moninainen liikkeiden, virtausten, ryhmien, koulukuntien, yksittäisten taiteilijoiden ja kirjailijoiden, esteettisten aktiviteettien, lehtien, gallerioiden ynnä muiden sellaisten ilmiöiden joukko, joka syntyi 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä. Tätä heterogeenistä, alati liikkeessä olevaa taiteen uudistajien joukkoa yhdisti oikeastaan vain tunne yhteenkuuluvuudesta, transnationaalisuus ja halu uudistaa taidetta.

Määritelmä sopii hyvin suomenruotsalaisiin modernisteihin. Ryhmän jäsenten teokset ovat keskenään hyvin erilaista, jos vertaa esimerkiksi Södergranin jälkiromanttista tuotantoa tai Diktoniuksen

ekspressionismia Henry Parlandin uusasiallisuuteen. He hakeutuivat kuitenkin aktiivisesti toistensa seuraan, pyrkivät kaikki osaltaan uudistamaan kirjallisuutta, etsivät pohjoismaista ja Euroopasta kaltaisiaan taiteilijoita ja vannoivat transnationaalisuuden nimeen. Van den Berg (2012, 49–51) esittää, että itse käsite *avantgarde* otettiin yleisemmin käyttöön vasta toisen maailmansodan jälkeen, ja Suomessa se esiintyi ensimmäisen kerran taiteen yhteydessä vasta 1986. Kuitenkin *Ultran* ensimmäisessä numerossa, otsakkeessa ”En slags prenumerationensanmälan”, toimittajat kuvaavat kuinka nuoren, uuden sukupolven ääni jo värisee ilmassa ja kuuluttaa nuorille taiteilijoille viestiä ”framåt marsch!” (*Ultra* 1922, 16). Näin tekstissä viitataan *avantgarde*-sanana alkuperäiseen sotilaalliseen merkitykseen, jossa se tarkoitti armeijan etujoukkoja. (Van den Berg 2012; ks. myös Gardfors 2018, 7.)

Ajatukset, sanat, esineet – kielen aineellisuus

Aforismin genre tarjosi Diktoniukselle välineet asettua auktoriteetin asemaan, kun hän esitti taidekriittisiä näkemyksiään *Min dikt*-teoksessa, vaikka hän tässä vaiheessa vielä oli kotimaisen taiteen ja kirjallisuuden kentällä tuiki tuntematon (ks. Malmio 2008). Mutta aforismi on ihanteellinen genre myös siksi, että se paljastaa kielen materiaalisuuden, Anders Olsson (2006, 228) huomauttaa. ”Tankar är ting”, Diktonius kirjoittaa teoksessa *Brödet och elden* (1923, 25), joka samoin kuin *Min dikt* koostuu aforismeista. Ajatukset eivät ole kuin esineitä – ne ovat esineitä. *Min dikt*-teoksesta löytyy osio, joka on ristitty tiiliskiveksi ja Diktoniuksen teosten nimet fokusoivat toistuvasti materiaan, esineisiin, objekteihin ja niiden ominaisuuksiin kuten esimerkiksi *Brödet och elden*, *Stark men mörk* (1930) tai *Gräs och granit* (1936). Bill Romefors, joka on tutkinut ekspressionistisia piirteitä Diktoniuksen tuotannossa, on todennut (1978, 78), että esimerkiksi *Gräs och granit* on dialektinen kirjan nimi, joka leikkii pehmeiden ja kovuuden vastakohtaisuudella. Sama jännite löytyy myös teoksen rakentumisesta yhtäältä kaiken rakastamisen ja toisaalta kamppailumielen välille.

Diktoniuksen teoksissa on runsaasti taiteilijan työvälineiden kuvausta ja kommentteja, jotka samalla myös käsittelevät hänen käyt-

tämiään medioita. Diktonius kirjoittaa kirjaimista, sanoista, äänistä, ”runoilijansuusta”, työkaluista ja tekniikasta. *Min dikt* -teoksessa hän esimerkiksi kuvaa sanoihin liittyvää vaaraa, joka liittyy niiden kykyyn erottaa sellaista mikä kuuluu välttämättä yhteen: ”Farliga dessa ord som skiljer skarpt: liv och konst, kropp och själ./ Farligt att skilja de siamesiska tvillingarna.” (Diktonius 1921, 114.) Hän julistaa kaiken erottamattomuutta ja yhteenkuuluvuutta ja varoittaa sanoista, jotka muokkaavat todellisuutta pakottamalla sen osat erillisiin lokeroihin. *Hårda sånger* -kokoelmassa, osiossa ”Stora och lilla jag”, Diktonius pohtii ekspressionistisella, mutta myös näkyvästi metalyyrisellä tavalla omien tekstiensä ontologista asemaa samalla kun hän valottaa taiteensa kumouksellista luonnetta:

Var det dikt jag skrev? –
jag tyckte jag exploderade
och slungade min järnsplint
i världen.
Visst *ville* jag även:
så oro
avla missnöje
bita trögt till vrålsprång –
men det mesta var nog ett „*måste*”. [sic: saksankieliset lainausmerkit]
Min helighet:
att jag var brännbar.¹¹

George C. Schoolfield tulkitsee runon julistavan Diktoniuksen asemaa nykyaikaisena, vallankumouksellisena runoilijana, joka pyrki ärsyttämään porvaristoa sekä halusi miellyttää Otto Wille Kuusista, suomalaista sosialistijohtajaa, joka oli Diktoniuksen ystävä, musiikin-teorian oppilas, mentori ja ateljeekriitikko. Riveissä tiivistyy kokoelman teema ja tunnelma, voitokkaan egon kamppailu kärsimyksen ja äärimmäisen dynaamisuuden välissä, ja yli-ihmisen voitto. Schoolfieldin mukaan runon kuvaamaan dynamiikkaan vaikuttivat näkyvästi Diktoniuksen lukemat saksalaiset ekspressionistit, Alfred Mombert ja Johannes R. Becher, sekä Friedrich Nietzsche. (Schoolfield 1985, 59–60.) Useat muutkin tutkijat, erityisesti Romefors (1978), ovat vakuuttavasti osoittaneet ekspressionismin merkityksen Diktoniuksen tuotannolle ja taidekäsitteelle. Ekspressionismiin liittyvä

elämän ja taiteen rinnastaminen, runojen kuvaamien esineiden ja tapahtumien konkreettisuus ja sanojen performatiivisuus tarjoavat kuitenkin myös toisenlaisia tulkinnan mahdollisuuksia.

Diktoniukselle tyypillinen ekspressionismista kumpuava tapa asettaa koko olemassaolo samalle viivalle, samanarvoiseen toimijan asemaan kannustaa tarkastelemaan hänen tekstejään materiaalisesta näkökulmasta. Tähän liittyy myös avantgarden kiinnostus ilmaisuvälinettä ja teknologiaa kohtaan, sekä tekstin ja sen alustan koettelu. Avantgardelle on Gardforsin (2018, 16) mukaan leimallista ekstaasi, kohonnut elämäntunne, joka liittyy materiaan ja materian detaljeihin. Tältä materiaan liittyvältä ja materian yksityiskohtiin paneutuvalta ekstaasilta ei kukaan Diktoniusta lukeva vältty, ja se on vahvasti läsnä yllä siteeratussa runossa. Siinä myös käsitys runon minästä asetuu kiinnostavalla, ristiriitaisella tavalla: minä on kirjoittaja, mutta myös materiaa ja ainetta, jotain mikä kirjoittaa, mutta myös räjähtää ja palaa. Runossa ilmenee ekspressionismille keskeinen minän hajoamisen topos.¹² Huomioni kiinnittyy kuitenkin siihen, miten kirjoittamisen tapahtuma vertautuu fyysisen materian väkivaltaiseen hajoamiseen. Runoa voi ehkä tulkita niin, että siinä materia korvaa ihmisen runon keskeisenä subjektina, toimijana tai puhujana.

Tästä näkökulmasta on mahdollista ajatella, että yllä siteeratun runon viimeiset rivit viittaavat kirjan materiaaliin, paperiin. Pyhyys, joka on poltettavissa, ei välttämättä olekaan ego, joka kirjoittaa, vaan voi myös olla materiaali, joka välittää egon räjähtävän voiman. Näin nähtynä sanat, joista teksti koostuu, runo ja viime kädessä paperi ovat se räjähtävä ase, joka levittää ja kylvää levottomuutta ja tyytymättömyyttä maailmaan. Runo, teksti, sanat ja paperi ovat yhtä ja osallistuvat samaan tekoon. Toisaalta, Diktonius on ambivalentti; ego kilpailee koko ajan runon ja sen sisältämän materian kanssa asemasta tekstin tärkeimpänä toimijana ja päähenkilönä. Hän kiistää kirjoittavansa runoutta – sanaan ”dikt” sisältyy vanhanaikainen käsitys taiteesta – sen sijaan hän räjähtää ja sinkoaa sisältämänsä raudan kaikkiin suuntiin. Hän ei ole runo, vaan pommi. ”Måste” ja ”ville” ovat samanaikaisia, toisiaan tukevia voimia ja suuntia runossa, tahto ja pakko liikkuttavat runoa, runon toimijaa ja sen materiaalia molemmat osaltaan omaan suuntaan. Runo tiivistyy toteamukseen minän pyhydestä, joka liittyy siihen, että se on poltettavissa. Hengen pyhyys ja merkitys

löytyvät näin nimenomaan minän materiaalisuudesta, se koostuu objekteista ja materiasta, jotka ovat räjähtäviä ja palavia.

Min diktin päätösrunossa Diktoniuksen materialistinen ontologia näyttäytyy erityisen selvästi, kun minä julistaa, miten kaikki on kaikessa ja miten kaikki olemassa olevat olomuodot ovat samanarvoisia:

Evigt lever jag.
Om människa eller fixstjärna,
solsystem eller en martall
på en öde klippa vid havet,
är detsamma.
Samma kraft genomgår mig,
samma lust får mig att blomma,
samma stormar dödar mig,
kläder nya kläder på mitt innersta.
För mig finns ingen flugsmuts
eller Chimborazzo –
allt är i allt.
På toppen av ett ögonblick
står jag och skriker:
det är en fröjd att leva och förvandlas!¹³

Sanat, ääni, huutaminen, suu ovat ekspressionistien suosimia välineitä, joiden konkreettisuus Diktoniuksen runoissa on usein lähes käsin kosketeltavaa. Runoissa esiintyvät voiman kuvaukset ovat nekin osaltaan median esityksiä, koska ne välittävät kirjoittajan ja esineiden energian lukijalle. Gardfors kuvailee artikkelissaan löydettyjen esineiden merkitystä avantgardelle ja sitä, miten löytäminen ja valinta rinnastuvat avantgarden käytännöissä toimittajan työhön. Avantgarden intohimoisesta kiinnostuksesta materian yksityiskohtiin seuraa, että ”distintionen mellan medialt och icke-medialt innehåll sammanfaller” (Gardfors 2018, 16), napeista ja typografiasta tulee saman systemin osia, kierrätyksestä ja taiteen ulkoisen puolen toimituksellisesta työstämisestä uuden taiteen tyyppillisiä piirteitä. Representaation rinnalle nousee transformaatio, joka tapahtuu konkreetilla ja materiaalisella tasolla, esimerkiksi joukkotiedotusvälineiden kuva- ja tekstimateriaalin käyttämisellä uusissa yhteyksissä. (Emt., 16–17.) Diktonius hakee usein löytämänsä esineet luonnosta, mikä on tyyppillistä pohjoismaiselle modernismille (ks. Berg 2012). Mutta jos tarkastelee

runon sisältämiä objekteja, huomaa, että ne on valikoitu Gardforsin kuvaaman keräilyn ja toimittamisen periaatetta noudattaen. Runoilija on koostanut ne ympäristöstään, joka koostuu kielestä, sanoista ja ilmiöistä, tähdistä ja männyistä, voimasta ja vaatteista, karpäsenliasta ja vuorista, huudosta ja elämästä huipulla. Runossa tapahtuu transformaatio – keskenään eripariset, yhteismitattomat, tavallisessa ympäristössään eriarvoiset asiat muuttuvat samanarvoisiksi ja yhtä arvokkaiksi.

Materiaalisuus liittyy Diktoniuksella myös niihin medioihin, joita teoksissa ilmenee ja/tai joiden varassa teksti välittyy lukijalle. *Janne Kubik. Ett träsnitt i ord* -romaanin (1932) alaotsikko, puupiiirros, nostaa keskiöön romaanin suhteen mediaan ja median materiaaliseen olemukseen, jonka kirjailija sanoo muokkaavan tekstin ominaisuuksia. Gunilla Hermansson (2015, 134–135) nostaa esiin, miten romaani sisältää lukuisia, intermediaalisia ja intermateriaalisia, viitteitä ja kommentteja. Puupiiirroksiin viittaaminen liittyy paitsi genren keskeiseen asemaan 1900-luvun alun avantgardessa (esim. Käthe Kollwitz), Diktoniuksen mukaan myös primitivismiin ja ”modernin kovuuteen” (Hermansson 2015, 135–136). Romaani tuo esille myös kielen ja vallankumouksen välisen suhteen, kun Janne maistelee sanan vallankumous äänteitä ja yrittää ymmärtää sanaa samaistamalla sen märkään koiraan ja sen häntään. (Emt., 136.) Julia Tidigs, joka on tutkinut Diktoniuksen tekstien monikielisyttä, tarkastelee hänkin romaanin tapaa käsitellä sanaa vallankumous, sen äänteitä ja rakentumista Jannen mielessä ja romaanin kerronnassa. *Janne Kubikissa* vieraat sanat ovat ihmeitä ja kummallisuuksia, joiden outoja ominaisuuksia päähenkilö toistuvasti hämmästelee. (Tidigs 2014, 278.) Tidigs näyttää miten monikielisyyden kautta tekstiin rakentuu kosmopoliittinen tila, joka artikuloi perustavanlaatuisia vierauden tunnetta sekä uuden kansallisen identiteetin etsimistä samalla kun se etsii radikaalisti uutta, kirjallista ilmaisua. Hän nostaa esiin Diktoniuksen sanojen työstämisen materiaalisen puolen, mutta kytkee sen ruumiillisuuteen ja kieleen liittyviin aspekteihin, kieli-ideologiaan ja kansallisuusaatteeseen.

Kuitenkin Diktoniuksen tapaa työskennellä kielen äänteiden kanssa sekä teoksen metafiktiivisiä ja intermediaalisia kommentteja voisi myös tarkastella Gardforsin tarjoamasta avantgardetoimittajan näkö-

kulmasta. Tällöin Diktoniuksen teoksista löytyvät, hänen omia tekstejään käsittelevät kommentit ovat ikään kuin olemassa olevan, maailmasta kerätyn materiaalin aineellisuuden näkyväksi tekemistä, sen jäsentämistä ja kommentointia. Samalla teksti sisältää myös omien rakentumisen periaatteidensa näkyväksi tekemistä. Puupiiirrosta kirjallisuuden mallina kommentoidaan, valitun median vaikutusta viestiin pohditaan.

Diktonius ja toimittajan tapa jäsentää maailmaa

Aforismien, runokokoelmien ja proosan lisäksi Diktonius kirjoitti aktiivisesti kritiikkiä, matkakirjeitä ja kolumneja 1920- ja 1930-luvuilla. Hän toimitti useita teoksia sekä editoi ja toimitti omia tekstejään useaan otteeseen ja moniin eri kokoelmiin, kierrätti tekstejään ja palasi samaan materiaaliin ja samoihin aiheisiin useaan otteeseen. Diktonius oli ainakin epäsuorasti mukana myös kaksikielisen kirjallisuus- ja kulttuurilehti *Ultran* toimittamisessa, hän koosti käännöskokoelman *Ungt hav. Ny dikt i översättning* (1923), joka sisältää amerikkalaista, tanskalaista, suomalaista ja saksalaista nykylyriikkaa sekä kirjoitti esipuheita omiin kokoelmiinsa. Vuonna 1925 hän toimitti kokoelman Södergranin jälkeenjääneitä runoja, *Landet som icke är*.

Gardforsin mukaan toimittamiseen liittyvät työtavat vaikuttivat monin tavoin avantgardetekstien muotoutumiseen ja ominaisuuksiin. Olisi kiinnostavaa tutkia Diktoniuksen toimintaa omien tai muiden tekstien toimittajana lähemmin, mutta se ei ole mahdollista tämän artikkelin puitteissa kuin lyhyesti. Muutamia esimerkkejä tästä voi kuitenkin antaa. Kirjoittamisessaan esipuheissa Diktonius esiintyy avoimesti toimittajan roolissa. Esipuheiden tyyli on usein pakinoiva ja poleeminen ja hän puhuttelee yleisöään suoraan, esittelee omia näkemyksiään teoksen ominaisuuksista, sen syntyprosessista sekä mahdollisesta yleisöstä ja vastaanotosta. Esimerkiksi *Brödet och elden* (1923) on osoitettu ”kriitikoille ja muille”. Siinä Diktonius toteaa aforismeistaan, että ne tuskin ovat taidetta, mutta ehkä taiteen siemeniä, tuskin valmiita pilvenpiirtäjiä, mutta ehkä rakennusmateriaalia, joka tippui kuormasta, kun runon minä kiipesi telineillä. Taide rinnastuu luonnon prosesseihin ja ihmisen työhön. Se on orgaanista, kasva-

vaa, osista koostuvaa, prosessuaalista. Esipuhe on muotoiltu käynnissä olevan suullisen vuoropuhelun tavoin ja kun Diktonius on selvittänyt käyttämänsä materiaalin luonteen, hän esittää kokoelmalle seuraavia otsikoita ja rakennetta: ”Föreslår rubrikerna: I. Det (konsten). / II. Korkskruvar (paradoxa). / III. Osedlighet (filosofi – konstkritik – dagskonst). / IV. Flora et fauna sexualica. / V. Strösand (varia).” (Diktonius 1923, 5.) Hän kokoaa yhteen luonnon, taiteen, elämän ja ihmisen toiminnan alueita. Siveettömyys, filosofia, kasvit ja eläimet, taide ja irtohiekka ovat kaikki yhtä olennaisia teoksen osia. Näin teos vertautuu avantgardetaiteeseen, joka koostaa ja toimittaa maailmasta peräisin olevaa materiaalia ja jolle mitkä tahansa objektit ovat mahdollisia.

Teoksen *Mull och moln. Nöjd prosa, enkla dikter* (1934) avaus, ”6–12–21” on havainnollinen esimerkki Diktoniuksen tavasta kirjoittaa käyttämänsä kommunikaatiovälineet sekä tekstin kirjoittamistapa ja toimitustyö näkyviin. Tekstissä hän kuvaa yhtä päivää maaseudulla, vanhan ajan agraarin elämän ja uuden ajan koneiden samanaikaista läsnäoloa ihmisten työssä. Aiheen agraarisuus on kuitenkin näennäistä; kuvaaja on ulkopuolinen aiheeseensa nähden, hän edustaa uutta aikaa, kaupunkia, moderniuutta. (Ks. myös Ekman 2011, 249–265.) Diktoniuksen kuvailu on hyvin materiaalista ja impressionistista: äänet, esineet, ruumiit, havainnot seuraavat toisiaan nopeassa tahdissa, sekoittuvat ja vaihtelevat.

Lyhyessä tuokiokuvassa Diktonius kuvailee miten hän, jos hänellä olisi ”leveää” aikaa, kirjoittaisi paksun romaanin päivästä tässä ja nyt, tuokiosta maalla ja hetkestä luonnossa, miten hän liittäisi yksityiskohdan yksityiskohtaan, tunnelman tunnelmaan, huumorin tragediaan jne. Hän uhraisi vuoden, ehkä useita, ”till att petigt utreda alla de saftstinna korn en enda dag här kan bära i sitt sköte” (Diktonius 1934, 9). Uusi aika vaatii kuitenkin uudet genret: koska nykyajalla on ”motorsus i blodet och rekordpress i bulsarna”, täytyy hänen ottaa aseeseen ”stämningsskiss”, tuokiokuva romaanin sijaan, jotta ajan ahne karhu ei söisi ”klassista eukkoa” (ilmeisesti hän tässä viittaa santonan tai kansansatuun). Sitten hän jatkaa kommentoimalla käyttämänsä yksittäistä sanaa ”gumman”. Sanan kirjoittaminen johtaa sanan kommentointiin ja havainnollistaa sitä, miten toimittaja vaikuttaa tekstin konkreettiseen muotoon ja sisältöön: ”(Vilket praktigt ord det där ’gumman’ egentligen!)” (Diktonius 1934, 10.)

Tuokiokuva jakautuu kellonaikojen mukaan kolmeen osaan. ”Klockan 6” alkaa kuvauksella siitä, miten minä herää kovaan huu-
toon, havainnoi ja kuulostelee ympäristöönsä: ”Nya ljud, färska låtar,
ett väldigt skvatter – vad, vem – vilka – vad?” (Diktonius 1934, 11).
Aamutuokio lupaa hyvää, puutarhassa vilistävät ruskean mustien ras-
taiden alati liikkuvat ruumiit, ”dagens fräcka kil i mig”, antavat aiheen
odottaa runsaasti uusia vaikutelmia:

– – jag anar genast att jag i dag skall skriva en god dikt eller två, att de re-
dan ligger i maskinens tangenter väntande på mina fingrar – och likaså ett
lagom sturskt kravbrev till redaktören, den kanaljen, så att jag äntligen får
mitt efterlängtrade honorar.¹⁴

Diktonius kommentoi valitsemaansa genreä, sanavalintojaan, mutta
myös kirjoittamishetkeä, tulossa olevaa kirjoittamistapahtumaa se-
kä kirjoituskonetta, jota hän käyttää runonsa tuottamiseen. Kiinnos-
tavaa on se, miten hän sanoo runon odottavan koneen näppäimillä
hänen sormiaan. Runon alkuperä on kirjoituskoneessa, jota kirjailija
käyttää eikä toisinpäin, että kirjailija käyttäisi konetta runon kirjoitta-
miseen. Kone tuottaa runon, kirjailija – hänen sormensa – ovat vain
välittäjä. Runo on olemassa kirjailijan egosta riippumatta. Aamuku-
vauksen päättää suluissa oleva lyhyt, ekspressionistinen runo, joka
mitä ilmeisimmin on edellä kuvatun tuokion tuote, teksti, joka odotti
näppäimistössä kirjailijan sormia. Tekstin prosessuaalisuus on ilmei-
nen, kuvaus johtaa kuvattuun, odotettavissa olevaan lopputulokseen.
Samoin Diktonius valottaa muitakin kirjoittamiseen liittyviä proses-
seja: karhukirjettä toimittajalle ja palkkion saamista kirjoittamastaan
tekstistä. Hän kirjoittaa näin näkyviin paitsi kirjailijan myös toimitta-
jan.

”Klockan 12” talonväki tulee pelloilta talolle syömään. Kirjailija ei
ole tuokiokuvan ainoa koneeseen liitetty olio: tilan emäntää kuvataan
”pienena koneena”, jonka tehtävä on ruokkia lapset ja hoitaa talo ja
navetta. Syöjätkin vertautuvat koneisiin, mutta myös eläimiin, kun
he täyttävät tyhjiä vatsojaan. ”Detta är ett fåaktigt ätande, ett nästan
automatiskt fyllande av något tomt” (Diktonius 1934, 14), kirjoittaja
kuvaa, ja ihmisten äänekkäästä, mutta sanattomasta syömisestä in-
nostuneina kissa ja koirakin lähestyvät ruokakuppia. Toiminta johtaa
toiseen, ihmisten ahminta vaikuttaa suoraan eläimiin. Ruokalevon ai-

kana kertoja kuuntelee renkipoikien hiljaista sananvaihtoa, josta hän erottaa yksittäisiä sanoja, hiljaisuus laskeutuu unen tullessa, ”Tyst, st-” (Emt., 15.) Sana rikkoutuu yksittäisiksi ääniksi, jotka katoavat.

Tuokiokuvan päättävä ”Klockan 21” kuvaa rauhallista iltahetkeä, jonka täyttävät eri välineet ja mediat; piika käyttää separaattoria, ajattelee renkiä ja edellisellä viikolla tapaamaansa kulkukauppiasta, rengin haitaria ja kulkukauppiiaan käyttämiä läskipohjakenkiä. Hänen ajatuksensa harhailevat ihmisestä ja objektista toiseen. Isäntä lepää ja tavaa uutisotsikoita: ”ETT G-IFT-MORD I MÄNTSÄLÄ”, samaan aikaan kun minä vetää viimeisen liuskan kirjoituskoneesta ja valmistautuu nukkumaan tehtyään pitkän päivän. Mutta uni ei tule, koska sanat eivät suostu rauhoittumaan: ” – – orden har ingen lust till ro: via ’velociped’, ’gunga’ och ’dans’ som på något sätt under dagens lopp etsat sig i minnet, tar de form mot de slutna ögonlocken; svart på gult.” (Emt., 17.) Sanat ovat itsenäisiä toimijoita, niillä on oma tahto, niiden muoto ja väri kummittelee suljettuja silmäluomia vasten ja sekoittuu hytтын ininään. ”Eno-eno sjunger den, eno-eno. Är jag din morbror, gråsugga? Eno-eno.” (Emt., 17–18.) Äänen synnyttämät assosiaatiot johtavat kirjoittajan ajatukset suomen kieleen. Lopulta minä antaa periksi ja nousee uudelleen sängystä: ”Upp att stuka den ena och skriva sig fri från den andra.” (Emt., 18.) Tuokion päättää teksti, jonka kirjoittaja tuottaa noustuaan sängystä, runollinen tuokiokuva, jossa minä istuu rannalla ja katselee kesäistä yötä ja hämärtyvää horisonttia: ”Men det blev så här: Strandhorisont.” Minä kuvaa kesäyötä, nukkuvia rakastavaisia ja kilpailijoita, villieläimiä, purjevenettä ja sitä, miten halut hetkeksi väistyvät unen tieltä. Jälleen tekstin kirjoittamisen hetki ja sen lopputulos ovat läsnä saman tekstin rajoissa.

Tuokiokuvassa ”6–12–21” esiintyvä Diktoniukselle tyypillinen kaiken olevan samanaikaisuutta ja saman tasoisuutta korostava kuvaus on usein liitetty panteismin ja ekspressionismin. Diktoniuksen teosten yhteydessä on puhuttu runojen vallankumouksellisuudesta ja radikaalista poetiikasta, primitivismistä, panteismista ja vitalismista. (Esim. Zilliacus 1986.) Primitivismi oli yksi avantgardetaiteen laajasti käyttämä keino uudistaa taidetta (Berg, 2012, 23), sanaa panteismi Diktonius käyttää itse. Esimerkiksi *Stark men mörk* (1930) sisältää kirjailijan esipuheen, jossa hän reflektoi läpikäymiään taiteellisia virtauksia ja suuntauksia seuraavasti: ”Panteist sedan min tidigaste barn-

dom och socialist och modernist sedan cirka 15 åren tillbaka i tiden har jag älskat all-livet i naturen, trott på världsrevolutionen och kämpat för ismerna mer än de flesta av er.” (Diktonius 1930, 5.)

Van den Bergin (2012) mukaan luontokeskeisyys on yksi pohjoismaisen avantgarden tyypillinen piirre. Silti Diktoniuksen teosten piirteitä, joissa materia, ihmiset, eläimet, esineet ja kieli ovat samanarvoisia ja samalla tasolla, ei ole välttämätöntä tulkita ainoastaan pohjoismaisen ”perifeerisen” avantgarden tyypilliseksi ominaisuudeksi, idyllin tai nostalgian, menetetyt paratiisit kuvauksiksi tai ilmaisuuksiksi. Gardfors (2018, 7) nostaa esiin, miten avantgarden poetiikassa teksti yhdistyy objekteihin materiaalin ja medioiden virrassa. Kaiken samanaikainen läsnäolo on esimerkki materiaalisuuden ja medioiden näkyvästä läsnäolosta Diktoniuksen teksteissä ja osa avantgarden liittyvää ”toimituksellista” otetta. Tarkastelemalla Diktoniuksen toimintaa osana avantgarden toimituksellista työtä kaiken olemassa olevan yhteensulautumisen voi nähdä tapana nostaa näkyville kirjallisuuden aineellinen ulottuvuus. Maailman esineet ja materiaalit tulevat osaksi teosta, ilmaisuvälinettä, jonka fyysiset ominaisuudet sulautuvat osaksi tekstiä. Diktoniuksen teksteissään toistuvasti kuvaaman voiman voi senkin ajatella liittyvän mediaan; media on sekä tapa välittää viesti, että tapa vaikuttaa muihin toimijoihin.

Kasvava suosio, avantgarden sosiaalisuus ja toimituksellinen rakenne

Tutkimuksessa on saanut paljon huomiota suomenruotsalaisten modernistien asema väärin ymmärrettyinä, kirjailijoiden kohtaama vastustus ja teosten marginaalinen asema oman aikansa kirjallisuuden kentällä. Kirjallisuushistoriassa vastustus on näytellyt keskeistä osaa ja suomenruotsalaista modernismia on kuvattu toistuvasti ”vaikeuksien kautta voittoon”-narratiivin avulla. Vähemmälle huomiolle on jäänyt ryhmän saama suuri huomio. Modernistien ydinryhmään kuuluneet kirjailijat olivat alusta asti *popular* sanan englanninkielisessä merkityksessä ’laajalti tunnettu’, mikä ei tarkoita samaa kuin ’pidetty’ tai ’hyväksyty’. Alusta asti suomenruotsalaiset modernistit ja heidän teoksensa kiinnittivät kriitikoiden, tutkijoiden, lukijoiden ja

kääntäjien huomion. Huomio oli vuoroin negatiivista ja kauhistunutta, vuoroin positiivista ja kiinnostunutta. Yhtä kaikki, tekstit herättivät reaktioita, kummastelua, repliikkejä, kommentteja. Näin niitä voi tarkastella aktiivisina toimijoina, jotka kykenivät ja kykenevät muuttamaan ympäristöään. Muutama Diktoniuksen aikalaisen reaktio hänen teksteihinsä havainnollistaa tätä hyvin. Esimerkiksi nimimerkki O.E. [Olof Enckell], kuvasi *Taggiga lågor* -teosta *Hufvudstadsbladet* -sa 14.2.1924 seuraavasti:

Diktonius måste avgjort tillerkännas en märklig plats i vår nya lyrik, men – fulheten och plumpheten tyckas ej ens de taggigaste lågor kunna bränna bort från hans diktarsinne. Snusk frossar han i allt ännu, inte ens barnen bemöter han alltid vackert.¹⁵

Nimimerkki O. [L. Onerva] puolestaan arvioi Diktoniuksen proosa-teosta *Onnela. Finsk idyll* (1925) *Helsingin Sanomissa*:

Diktonius on ruotsinkielisen runoutemme ”enfant terrible”. Hänen suurin ilonsa on olla yllättävä, nolata, suututtaa, hämmästyttää häveliäitä porvareita riipovilla vastakohdilla, hävyttömillä aforismeilla, paradoksaalisella runoilijafilosofialla, spirituelleilla sopimattomuuksilla ja katupoikamaisilla sisunpurkauksilla.¹⁶

Erityisesti Johan Wrede (1986) ja Torsten Pettersson (2001) ovat pohjineet sitä, miten ja miksi suomenruotsalaiset modernistit saavuttivat kanonisen aseman, vaikka olosuhteet monin tavoin olivat heitä vastaan. Wrede hakee syitä aikakauden historiallisista ja filosofisista suuntauksista, Pettersson nostaa esiin useita syitä sille, miksi pohjoismaisittain urauurtava modernismi syntyi suomenruotsalaisen vähemmistön piirissä, maassa, jossa ruotsinkielisen väestön kulttuurinen asema oli heikentynyt jo pitkään. Oliko kyseessä vain hyvä onni ja sattuma, että niin monta lahjakasta, kansainvälisestä taiteesta perillä olevaa ihmistä osui samaan aikaan samaan paikkaan? Miksi läpimurto tapahtui juuri Suomessa, vaikka muistakin pohjoismaista löytyi uranuurtajia? Ruotsissa aktiivisia olivat Vilhelm Ekelund ja Ivar Conradsson ennen ensimmäistä maailmansotaa, sekä Pär Lagerkvist, joka 1916 julkaisi teoksen *Ångest*. Tanskassa Tom Kristensen ja Emil Bönne-lycke eksperimentoivat uuden kirjallisuuden saralla vuoden 1920 paikkeilla, mutta jo 1906 oli Johannes V. Jensen julkaissut teoksen

Digte, kokoelman vapaita runoja Walt Whitmanin esimerkin innoittamana. (Pettersson 2001, 9–17.)

Petterssonin näkemys lähenee nykyisen avantgardetutkimuksen näkökulmia. Hän painottaa (2001, 16) suomenruotsalaisten kirjailijoiden kykyä korostaa ominaislaatuun kirjallisuuden kentällä julkaisemalla teoksia, joka herättivät reaktioita ja tunteita. He muodostivat ryhmän, ja kirjoittamalla kritiikkiä he tekivät innovatiiviset taideihanteensa tunnetuiksi. Lisäksi he onnistuivat houkuttelemaan mukaan muita toimijoita. 1923 Olof Enckellistä, joka oli modernistirunoilija Rabbe Enckellin veli, tuli kirjallisuuskriitikko *Hufvudstadsbladet*issa. Alkuun hänen näkemyksensä kirjallisuudesta olivat traditionaalisia, mutta melko nopeasti hän muuttui modernisteille suopeaksi ja antoi heille tukensa. (Rahikainen 2014a, 96.) Näihin aikoihin Hagar Olsson oli jo toiminut muutaman vuoden modernismin hyväksi kirjallisuuskriittikkona *Dagens Press* -lehdessä, ja Diktonius kirjoitti säännöllisesti *Arbetarbladet*issa (Rahikainen 2014a). Myös suomenruotsalainen porvaristo sekä modernisteja vastustaneet traditionaaliset runoilijat osallistuivat modernismin maineen kasvatamiseen. Kuuluisin näistä on niin kutsuttu ”Åke Erikson -skandaali”. Åke Erikson, alias runoilija Bertel Gripenberg, julkaisi 1925 modernistisen runokokoelman parodian nimeltä *Den hemliga glöden*. Sekä Hagar Olsson että Elmer Diktonius julistivat Gripenbergin modernistisen runokokoelman lämpimästi tervetulleeksi tietämättä, että sen oli kirjoittanut traditionaalisen runouden keskeisin nimi ja modernistien tärkein vastustaja. (Haapala, Hertzberg, Kantola 2012.) Yhtä oleellisia suomenruotsalaisen modernismin eloonjäämisen kannalta olivat muut toimijat, kuten kirjallisuus- ja taidelehdet, esimerkiksi *Ultra*, jotka yhtä lailla tekivät kaikkensa herättääkseen voimakkaita tunteita.

Uusmaterialistisen *actor-network*- eli toimijaverkkoteorian soveltaminen avantgardekirjallisuuteen voisi tarjota uudenlaisen tavan selittää suomenruotsalaisen modernismin hämmästyttävää elinvoimaisuutta, sen kykyä herättää kiinnostusta lukijoiden ja tutkijoiden parissa sukupolvesta toiseen. Rita Felski, joka on soveltanut edellä mainittua teoriaa kirjallisuuden tutkimuksessa, esittää, että taideiteosten täytyy olla ”sociable” – seurallisia ja ulospäinsuuntauneita – pysyäkseen lukijoiden ja tutkijoiden kiinnostuksen kohteena. Taide-

teoksen kyky kestää aikaa riippuu sen kyvystä luoda ja ylläpitää kontakteja. (Felski 2011, 584.) Runoteos ei ole ainoastaan kommunikatiivväline, vaan myös media, joka on riippuvainen muista toimijoista. Vain hankkimalla ystäviä, puolustajia, tukijoita ja kääntäjiä sekä herättämällä tunteita ja reaktioita voi taideteos jäädä eloon. Tätä teksti eivät tee yksin, vaan yhdessä lukuisien muiden, ennalta-arvaamattomienkin toimijoiden kanssa, jotka voivat olla niin ihmisiä, tekstejä kuin instituutiotakin (emt., 588). “Mediation is, then, a necessary precondition for being known, and a text’s sociability about it embedding in numerous networks and relying on multiple mediators”, Felski esittää (emt.,589).

Tekstien välittyminen on ehdoton edellytys tunnettuisuudelle ja tekstin sosiaalisuudessa on kyse sen kyvystä liittyä lukuisiin verkostoihin ja tukeutua moniin välittäjiin. Avantgarden tunnusomaisiin piirteisiin – materiaalisuuteen ja mediaalisuuteen – sisältyvä aktiivinen pyrkimys luoda suhteita, puhutella ja ärsyttää, herättää tunteita ja kiinnostusta sekä taito solmia liitoksia (*attachments*), voisikin olla kiinnostava tapa selittää Diktoniuksen ja yleisemminkin suomenruotsalaisen modernistien pitkä ”kuolemanjälkeistä” elämää. Herättämällä huomiota sekä luomalla erilaisia liitoksia, liittäneisiä ja reaktioita, avantgardeteokset myös saivat aikaan muutoksia vallitsevissa olosuhteissa. Materiaalisuuden korostuminen tekee Diktoniuksen teksteistä vahvasti maailmaan, ympäristöön ja fyysiseen materiaan ankkuroituneita. Runojen vahva ja suora lukijan puhuttelu puolestaan korostaa niiden pyrkimystä kommunikoida ja niiden mediaalisuutta. Tekstien toimituksellisen rakenteen voi ehkä ajatella olevan olennainen osa niiden sosiaalisuutta, kykyä liittyä erilaisiin verkostoihin.

Suomenruotsalaisia modernisteja on viimeisten sadan vuoden aikana ehditty kutsua muun muassa ekspressionisteiksi (Södergran, Diktonius), futuristeiksi (Södergran), kubisteiksi (Henry Parlandin käyttämä termi), dadaisteiksi (Björling) ja symbolisteiksi (Södergran). Myös uusasiallisuuden käsite on esiintynyt keskusteluissa ja tutkimuksessa (Parland, Björling). Edith Södergrania tutkineen Agneta Rahikaisen mukaan käytetyin käsite vuoden 1923 jälkeen on ollut modernisti (Rahikainen 2014, 76). Nimityksien suuri määrä kertoo osaltaan ydinryhmään kuuluneiden runoilijoiden ja teos-

ten kyvystä kytkeytyä monenlaisiin transnationaalsiin verkostoihin ja virtauksiin. Samalla tavoin suomenruotsalaiset modernistit loivat moninaisia kytköksiä herättämällä kiinnostusta, debatteja ja tunteita, kommentteja ja kritiikkiä, ystäviä ja liittolaisia. Ja aivan yhtä tärkeää oli teosten ja kirjailijoiden kyky hankkia vihollisia, vastustajia, vihamielisiä reaktioita, sysätä liikkeelle pilkkakirjoituksia ja parodioita. Suomenruotsalainen avantgarde ei jäänyt henkiin herättämästään vastustuksesta huolimatta vaan osittain herättämiensä reaktioiden ja vastustajiensa vuoksi, Elmer Diktoniuksen teokset ovat tästä oiva esimerkki.

Viitteet

- 1 Gardfors 2018, 13.
- 2 Esim. Rahikainen 2014 a, 2014 b; Tidigs 2014; Zilliacus 2011; Meurer-Bongardt 2011; Toftegaard Pedersen 2011; Haux 2013; Nygård 2012; Haapala, Hertzberg, Kantola 2012; Welanders 2013; Ekman 2011; Kuhlefeldt 2018; Hermansson 2015; Hertzberg 2018; Wikström 2020. Vuonna 2014 ilmestyi mittava, viisiosainen saksankielinen teos *Finnlandschwedische Literatur der Avantgarde in 5 Bänden*, joka sisältää Klaus-Jürgen Liedtken käännöksiä ja kirjallisuudentutkija Anders Olssonin kirjoittamat lyhyet esittelyt Edith Södergranista, Elmer Diktoniukselta, Rabbe Enckellistä, Gunnar Björlingistä ja Henry Parlandista.
- 3 Hertzberg, Haapala, Kantola 2012, 447.
- 4 (Diktonius 1921, 63.)
- 5 Diktonius 1921, 44.
- 6 Yksinkertaisesti määriteltynä media on mikä tahansa väline, joka välittää viestin tai tietoa ihmisten tai ihmisten ja maailman välillä. Mediat auttavat osaltaan suhteiden luomista ja niiden ylläpitoa ja ne muodostuvat erilaisista fyysisistä objekteista ja materiaaleista, jotka varastoivat ja välittävät tietoa. Usein medioilla tarkoitetaan erilaisia tiedon välittämisen ja kommunikaation teknologioita, teknisiä apuvälineitä, joihin tietoa varastoidaan ja joiden avulla sitä muokataan ja levitetään. Media voi olla mikä tahansa ihminen tai asia, joka toimii välikätenä, esimerkiksi radiokanava, joka välittää massakommunikaatiota, materiaali, jota käytetään taiteellisessa ilmaisussa tai datan, kuvan tai äänen reproduktiossa, aine, jonka avulla jokin voima vaikuttaa etäisyydestä huolimatta tai jonka avulla vaikutelma välitetään aisteille. (Olsson, 2015.)
- 7 Diktonius 1921, 68.
- 8 Diktonius 1923, 56.
- 9 Donner & Lindqvist 1995, 43–44; ks. myös Donner 2007, 132.
- 10 *Ultra* n:o 1, Syyskuu/September 1922, 12.
- 11 Diktonius 1922, 97.

- 12 Tästä huomiosta kiitän artikkelini toista lukijaa.
- 13 Diktonius 1921, 157.
- 14 Diktonius 1934, 12.
- 15 O.E. "Vår poetiska rabulist." *Hufvudstadsbladet*, 14.2.1924.
- 16 O., *Helsingin Sanomat* 13.12.1925.

Lähteet

- Diktonius, Elmer. 1921. *Min dikt*. Stockholm: Bokförlaget Lyrik.
- Diktonius, Elmer. 1922a. *Hårda sånger*. Helsingfors: Daimon.
- Diktonius, Elmer. 1922b. "Muualla ja meillä", *Ultra* N:o 2, 1922
- Diktonius, Elmer. 1923. *Brödet och elden*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.
- Diktonius, Elmer. 1930. *Stark men mörk*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.
- Diktonius, Elmer. 1934. *Mull och moln. Nöjd prosa, enkla dikter*. Helsingfors: Holger Schildts förlagsaktiebolag.

Kirjallisuus

- Berg, Hubert van den. 2012. The Early Twentieth Century Avant-Garde and the Nordic Countries – An Introductory TOUR D' HORIZON. Julkaisussa: Berg, Hubert van den & al. (eds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* (A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries vol.1). Amsterdam, New York: Rodopi, 19–63.
- Bäckström, Per & Hjartarson, Benedikt. 2014. Rethinking the Topography of the International Avant-Garde. Julkaisussa: Bäckström, Per & Hjartarson, Benedikt (eds.), *Decentering the Avant-Garde*. Rodopi: Amsterdam, New York, 7–32.
- Donner, Jörn & Marit Lindqvist (red.). 1995. *Elmer Diktonius. Brev*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Donner, Jörn. 2007. *Diktonius. Ett liv*. Helsingfors: Schildts.
- Ekman, Michel. 2011. *Må vi blicka tillbaka mot det förflutna. Svenskt och finskt hos åtta finlandssvenska författare 1899–1944*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Felski, Rita. 2011. "Context stinks!" *New Literary History* 42: 573–591.
- Gardfors, Johan. 2018. Redaktörens blick och samlarens hand. Avantgardets redaktionella praktiker. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 2018: 4, 6–20.
- Haapala, Vesa & Hertzberg, Fredrik & Kantola, Janna. 2012. The Finland-Swedish Avant-Garde Moments. Julkaisussa: Berg, Hubert van den & al. (eds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* (A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries vol.1). Amsterdam, New York: Rodopi, 445–462.

- Hautamäki, Irmeli. 2007. Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. Julkaisussa: Veivo, Harri & Katajamäki, Sakari (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, Helsinki University Press, 21–41.
- Haux, Caroline. 2013. *Framkallning. Skrift, konsumtion och sexualitet i Karin Boyes Astarte och Henry Parlands Sönder*. Göteborg, Stockholm: Makadam.
- Hayles, Katherine N. 2008. *Electronic Literature. New Horizons for the Literary*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- Henrikson, Tomas. 2012. Art as a revolutionary Dionysian jaguar – Otto Ville Kuusinen, Elmer Diktonius and the emergence of avant-garde poetry in Finland. Julkaisussa: Berg, Hubert van den, Hautamäki, Irmeli, Hjartanson, Benedikt, Jelsbak, Torben, Schönström, Rikard, Stounbjerg, Per, Örum, Tania & Aagesen, Dorthe (eds.). *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925*. (A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries vol.1)
- Hermansson, Gunilla. 2015. *Modernisternas prosa och expressionismen. Studier i nordisk modernism 1910–1930*. Göteborg: Makadam.
- Hertzberg, Fredrik. 2018. "Mitt språk är ej i orden". *Gunnar Björlings liv och verk*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Huysen, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana UP.
- Kuhlefeldt, Eva. 2018. *Dekadens och queer i Hagar Olssons tidiga prosa*. Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Laitinen, Kai. 1988. *Finlands litteratur*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Liedtke, Klaus-Jürgen & Olsson, Anders. 2014. *Finnlandschwedische Literatur der Avantgarde in 5 Bänden*. Käännökset Klaus-Jürgen Liedtke, jalkisanat Anders Olsson. Münster: Kleinheinrich.
- Malmio, Kristina. 2008. Rebelliskhet och skapandet av auktoritet i Elmer Diktonius' *Min dikt*. Julkaisussa Bukowski, Piotr, Pietrzak-Porwicz, Grażyna & Kowal, Iwona (red.) *Perspektiv på svenska språket och litteraturen*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Meurer-Bongardt, Judith. 2011. *Wo Atlantis am Horizont leuchtet oder eine Reise zum Mittelpunkt des Menschen. Utopisches Denken in den Schriften Hagar Olssons*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Nygård, Stefan. 2012. The National and the International in *Ultra* (1922) and *Quosego* (1928). Julkaisussa: Berg, Hubert van den & al. (eds.), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900–1925* (A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries vol.1). Amsterdam, New York: Rodopi, 337–350.
- O. [L. Onerva]. 1925. *Helsingin Sanomat* 13.12.1925.
- O.E. [Olof Enckell]. 1924. "Vår poetiska rabulist." *Hufvudstadsbladet*, 14.2.1924.
- Olsson, Anders. 2006. *Skillnadens konst. Sex kapitel om moderna fragment*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

- Olsson, Jesper. 2015. Medier. Julkaisussa: Franzén, Carin (red.), *Grundbok i litteraturvetenskap. Historia, praktik, teori*. Lund: Studentlitteratur, 101–144.
- Pettersson, Torsten. 2001. *Gåtans namn. Tankens och känslans mönster hos nio finlandssvenska modernister*. Helsingfors, Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis.
- Pettersson, Torsten. 2011. Modernismens mångkulturella förutsättningar 1910–1925. Det finlandssvenska genombrottet i ett europeiskt perspektiv. Julkaisussa: Toftegaard-Pedersen, Arne (red.), *På fria villkor. Edith Södergran-studier*. Helsingfors, Stockholm: Svenska litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis, 20–31.
- Rahikainen, Agneta. 2014a. *Poeten och hennes apostlar. En biomytografisk analys av Edith Södergran-bilden*. Helsingfors: Helsingfors universitet.
- Rahikainen, Agneta. 2014b. *Kampen om Edith. Biografi och myt om Edith Södergran*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Romefors, Bill. 1978. *Expressionisten Elmer Diktonius. En studie i hans lyrik 1921–30*. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Schoolfield, George. 1985. *Elmer Diktonius*. Contributions to the Study of World Literature 10. Westport: Greenwood Press.
- Tidigs, Julia. 2014. *Att skriva sig över språkgränserna. Flerspråkighet i Jac. Ahrenbergs och Elmer Diktonius prosa*. Åbo: Åbo Akademi förlag.
- Toftegaard Pedersen, Arne (red.). 2011. *På fria villkor. Edith Södergran-studier*. Helsingfors, Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland, Bokförlaget Atlantis.
- Welander, Martin. 2013. *Grå verklighet, gyllne fantasi – Skapandets problematik i R.R. Eklunds aforistiska författarskap*. Helsingfors.
- Wikström, Jenny Jarlsdotter. 2020. *Materiella vändningar. Läsningar av Parland, Lispector, Berg och Byggmästar*. Umeå: Umeå universitet.
- Wrede, Johan. 1986. Den finlandssvenska modernismens genombrott. En studie i idéernas sociala dynamik. Julkaisussa: Linnér, Sven (red.), *Från dagdrivare till modernister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* (Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland nr 537). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 41–70.
- Zilliacus, Clas. 1986. "Erhållit Europa/vilket härmed erkännes". Modernism i finlandssvensk och östeuropeisk 20-talslyrik. Julkaisussa: Linnér, Sven (red.), *Från dagdrivare till modernister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur* (Skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland nr 537). Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland, 71–118.
- Zilliacus, Clas (red.). 2011. *Erhållit Europa vilket härmed erkännes. Henry Parland-studier*. skrifter utgivna av Svenska Litteratursällskapet i Finland nr 750. Helsingfors: Svenska Litteratursällskapet i Finland.
- Zilliacus, Clas. 2014. Världsherraväldets lokalvisor. *Ultra, Quosego och andra handlingar från modernismens 1920-tal, IX–XXVII. Ultra och Quosego. Faksimilutgåva*. Helsingfors, Stockholm: Svenska Litteratursällskapet i Finland, bokförlaget Atlantis.

Gunnar Björling – Euroopan viimeinen dadaisti

Fredrik Hertzberg

<https://orcid.org/0000-0003-3621-2577>

Ruotsin kielestä suomentaneet Hannimari Heino ja Juhani Ihanus

Gunnar Björling (1887–1960) aloitti kirjoittamisen jo varhain, kymmenvuotiaana, ja pyrki 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana hallitsemaan myös vaikeimpiin runomittoihin kuuluvan sonetin. Vuonna 1916 hän luopui sidotuista mitoista ja alkoi suuntautua kohti modernimpaa ilmaisua. Hän keskittyi kirjoittamaan aforismeja, proosarunoja ja uniproosaa.

Björlingin esikoisteos *Vilande dag* (Lepäävä päivä) ilmestyi Daimonkustantamolta joulukuun alussa vuonna 1922. Se koostuu proosarunoista, aforismeista sekä kokoelman päättävästä pidemmästä runosta. Proosaruno oli se muoto, johon Björling oli mieltynyt: runoon, jossa ei ollut säejakoa eikä riimejä ja joka oli rytmiltään selkeä, mutta vapaamittainen sekä verrattain lyhyt ja tiivis.

Björlingistä tuli yleinen pilkan kohde useammaksi vuosikymmeneksi, mikä johtui ennen kaikkea *Vilande dag* -kokoelman loppurunosta, joka alkaa ”Abrakadabra!” Runon alku oli Björlingin mukaan ”kirjoitettu sen saatua ohimenevästi ja jotensakin luulotellusti vaikutusta” Elmer Diktoniukselta, joka kannusti häntä ”mittelemään radikalismissa”. Runoa kirjoittaessaan Björling ei omien sanojensa mukaan ollut lukenut Diktoniusta vaan ainoastaan tätä käsittelevän Hagar Olssonin artikkelin *Nya Argus* -lehdestä.¹ Mutta vaikutteita tuntuu tulleen myös August Strindbergin äänteellisyydellä leikkivistä runoista, kuten ”Näktergalens sång” (Satakielen laulu), jossa on sellaisia aineksia kuin ”Hvit, vit, vit, vit, vit, vit, sir’u lillan? / Tut, tut, tut, tut, tut, tut.” (Strindberg, 1984, 44.) Seuraavassa on alku Björlingin runosta, jonka säännönmukaisia daktyylejä ja trokeita voi helposti skandeerata:

Abrakadabra
 potta ja puteli, jyske ja pauke, hah-hah-ha!
 täit tuhkallesi, tut-tut-tu!
 tämä on elämän laulu.
 Riemu ja itku, abrakadabra, abrakadabra! –
 ja minkä vuoksi!
 Rauha on taivaassa kaikella
 tut-tut-tu, tral-lal-la!² –

Alun jälkeen runon tempo ja rytmi muuttuvat jyrkästi:

Lepää hiljaisuus, kantaa
 kaipuuta päivässä kukkien.³

Runo jatkuu vuoroin mahtipontisesti, vuoroin hienovaraisemmin ja vapaamittaisesti. Sellaiset ilmaisut kuin ”potta ja puteli” sekä hohotus ja luurin tuuttaus olivat täysin vastakkaisia ajan runouskäsitteelle, aivan kuten Strindbergin äänteellisyydellä leikkivät runot jo kauan sitä ennen. ”Abrakadabra” sekä ”potta ja puteli” liitettiin Björlingiin vielä pitkään, mikä on hivenen ironista, sillä niillä häneen otettiin etäisyyttä, kun hän puolestaan oli ottanut niillä etäisyyttä aikansa materialismiin ja ”mammonan palvontaan”.⁴ Siinä iän kaiken väärinymmärretyissä potassa ja putelissa hyökkäsin avoimesti tosiasioita vastaan sillä seurauksella, että niin sanotut tannaidealitit kävivät kimppuuni”, Björling kirjoittaa Bengt Holmqvistille.⁵

Björlingin seuraavassa teoksessa *Korset och Löftet* (1925, Risti ja lupaus) korkealentoinen paatos yhdistyy groteskiin, rumaan, karkeaan ja ”rienaavaan”. Groteski oli ajan henkeä, sitä esiintyi saksalaisessa ekspressionismissa ja lähempänä Elmer Diktoniuksen runoissa ja aforismeissa. Mutta groteskilla on myös pidempi historia eräänlaisena vapaana vyöhykkeenä kaikelle sille, minkä klassinen estetiikka sulki ulkopuolelleen: rumalle, hirviömäiselle, vääristyneelle ja luotaantyöntävälle, ruumiille, jonka osat olivat epäsuhtaiset, keskittymiselle ruumiin ulkonemiin ja aukkoihin.⁶ Mutta myös ”queerille” (Hertzberg 2018, 207 ja passim).

Groteskiudet valtaavat suurelta osin *Korset och löftet* -kokoelman:

Haluan kulkea vailla tarkoitusta, haluan kömpiä ikuisuussänkyyn. Minä tulen kuin ammuksilla poikki pihan. En ole kylvävä kaalia puutarhaan enkä sulava siunattuna mahassa. Minulla on raidalliset housut ja kuljen tulipunaisessa manttelissa. Syyllisyyteni on sielussa. Olen antava selvän arvoitukseni: kieppuvan kieleni ja loputtoman retiisin.⁷

Groteskista kehkeytyi Björlingille tyyllinen ansio, joka säilyi hänen runoudessaan ”pienä shokeeraavana tyyli-rikkona keskellä vapahtavaa luontonäkyä”, kuten Walter Dickson (1956, 72) muotoilee tai yhtä hyvin keskellä rakkauslyriikkaa, ruumiinkieltä, jonka keskipisteessä voi olla ”nenäsi”, ”veriset peukalosi” ja ”haavasi”.

Jo kokoelmassa *Korset och löftet* Björling poikkesi siitä modernismista, jota Hagar Olsson ja Elmer Diktonius edustivat. Björlingin muistiin kirjaamat unet saivat nyt liittyä proosarunojen joukkoon, ja ”niiden voima oli aivan toista luokkaa kuin aiemmissa valjuissa mietetunnelmoinneissa”, kuten Björling totesi artikkelissaan ”Min skrift – lyrik?” [Kirjoitukseni – runouttako?] (Björling 1947, 32). Tässä valaiseva esimerkki:

Olen kuninkaallisen vartion päällikkö. Olen kuningas: haluan koukistaa polveni.
Haluan nähdä sinut, loppuun saakka! Haluan ryömiä kuin yö aamun syliin.⁸

”Modernistisista kollegoista” vaikuttajiin kuului muun muassa Edith Södergran, jolta Björlingin omien sanojen mukaan on ottanut vaikutteita seuraavassa runossa:

Jumala on hilpeitä
lettuja;
hauta, ja nielaistuja
tähtiä jotka kasvavat.⁹

Hagar Olsson arvioi *Korset och löftet* -kokoelman *Svenska Pressen*issä:

Björling ei kirjoita ruotsia, ei sinne päinkään, hän kirjoittaa aivan yksinkertaisesti björlingiä. Vääristyneillä lauserakenteilla hän tavoittelee rytmistä omintakeisuutta, mutta saa aikaan pelkkää kielellistä outoutta. Kun hän jonkin kerran lipsahtaa messuavasta rytmistään, hänestä tulee nau-

tittava. Tämä ”tyyli” on tyypillisen dadaistista – sama ilmiö tulee vastaan ranskalaisten ja saksalaisten dadaistien tuotannossa.¹⁰

Björlingin mielestä Olssonin viittaus dadaismiin oli ”tahallaan heitetty solvaus”, mutta siitä huolimatta arvio johti siihen, että Björling alkoi tutustua dadaismiin lähemmin.¹¹ Björling oli – kuten hän myöhemmin kirjoitti – luullut Olssonin sanovan, että kirja ”ei ollut modernismia”.¹²

Björling itse ei leimoista pitänyt. ”-ismit, ne riistävät elämän – elä-mältä. Niin kuin kaikenlaiset varmuudet ja – hallinta”, hän arveli (Björ-ling 1944, 54). Dadaismista voitaisiin toki Gunnar Ekelöfin tavoin sanoa, että se oli ”vastalause kaikille ismeille” (Ekelöf 1934, 35). Björ-ling selitti runoilijakollegalleen Folke Isakssonille *Korset och löftet*in tiimoilta, että ”kummallista oli se, etten edes pyrkinyt modernismiin, vaan ainoastaan siihen, että oma sanani olisi mahdollisimman voi-mallinen ja tosi”.¹³ Eräässä toisessakin yhteydessä hän sanoo suunnil-leen samaa, mutta myöntää että ”Södergran ja ismit olivat toki ajassa. Nuoret ystäväni matkustelivat Saksassa”.¹⁴

Viimeksi mainittuihin kuului Torger Enckell, joka kävi 1920-luvul-la Berliinissä tapaamassa Herwarth Waldenia, ekspressionistisen leh-den *Der Sturm*in keulahahmoa. ”[Torger] oli tuonut lehden useita numeroita sekä muuta ekspressionistista kirjallisuutta mukanaan Suo-meen”, Olof Enckell raportoi (Friberg 2004, 261). Björling suhtautui *Der Sturm*iin skeptisesti. Leif Friberg osoittaa, että Björling on kai-kesta huolimatta saattanut ottaa siitä vaikutteita, eikä suinkaan vähi-ten rohkealta saksalaiselta taiteilijalta ja runoilijalta, ensin ekspressio-nistilta, sittemmin dadaistilta Kurt Schwittersiltä. Schwittersin runossa ”An Anna Blume” sanotaan esimerkiksi näin:

Weiß du es Anna, weiß Du es schon?
Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du
Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von
vorne: ”a-n-n-a”.¹⁵

(Tiedätkö sen Anna, tiedätkö sinä sen jo?
Sinua voidaan lukea myös takaapäin, ja sinä, sinä
suloisin kaikista, sinä olet niin takaapäin kuin
edestäpäin: ”a-n-n-a”.)

Eräässä kirjeessään Björling muistelee Schwittersin runoa, mutta pitää tavanomaiseen tapaansa siihen etäisyyttä:

Niin, näinhän minä toki Sturmin Anna Bluhme -juttuineen jne., ja silloin kaksikymmentäluvulla se tuntui meistä täyskahelilta. Vasta kun Diktonius lainasi minulle *En avant dadan*, huomasin että siinä saksalaisessa modernismissa oli jotakin. En tajunnut, minkä takia Äiti piti painattaa kymmenen krt yhdelle sivulle enkä liioin sitä, miten kaunis Anna oli ”taakaapäin”. Voi olla, että nykyisin tajuaisin vähän enemmän. Mutta huomattava osa oli pelkkää typografiaa. Enkä minä ollut lainkaan modernisti tai esteetikko.¹⁶

Vaikka Björling ei kaikkea tajunnutkaan, se ei estä sitä, etteikö hän olisi voinut omaksua koko joukon taiteellisia ilmaisukeinoja, kuten Friberg arvelee ja osoittaa Björlingin saattaneen saada vaikutteita Schwittersin parodisista ja groteskeista piirteistä sekä tämän oksymoroneista – ”Blau ist die Farbe seines gelben Haares”, kirjoittaa Schwitters, ja Björling ”olen valkoinen niin kuin musta / kissa” – sekä tämän tavasta käyttää sanoissa yhdysviivoja. ”Hä-ärchen” ja ”ho-holen” kirjoittaa Schwitters eräässä runossaan, ja Björling ”tan-tanssia” ja ”tuomiopäivänpa-suu-na!” Luultavasti Björling oli ottanut ”siitä saksalaisesta modernismista” jo *Korset och löftet* -kokoelmaa kirjoittaessaan vahvempia vaikutteita kuin halusi myöntää. Hän oli myös selvästi myötämielinen ekspressionismille ja sen kritiikille materialismia ja mekanisoitumista kohtaan sekä sen kytkeytymiselle dynaamisen ilmaisuvoimaiseen, henkilökohtaiseen ja välittömään kieleen: ”Haluumme ekspressionistien tavoin ilmaisun kaikelle, mikä on liikuttanut meitä”, Björling kirjoitti *Quosegossa*.¹⁷

Kiinnostavaa kyllä saksalainen dadaisti Richard Huelsenbeck¹⁸, *En avant dadan* (1920) kirjoittaja (johon palataan tuonnempana), reagoi yhtä kielteisesti kuin Björling Schwittersin ”Anna Blumeen”, jota hän ei pitänyt sen enempää pyhänä kuin maallisenakaan, vaan pelkästään yksinkertaisena ja sievistelevän banaalina, pikkuporvarillisena. Huelsenbeckillä oli Björlingin tavoin vakavamielisempiä tarkoituksiperiä, kun Schwitters puolestaan oli esteettisemmin suuntautunut. Pinta-puolinen modernistisuus oli Björlingille vierasta:

Minun puolestani painukoot hiiteen ne monen monituiset modernistiset runot, nekin jotka eivät ole täysin epäonnistuneita mutta tarpeettoman (perustelemattoman) mutkikkaita. Huomaan, ettei niiden takana ole todella koettelevaa näkemystä, ei todellisuusmystiikkaa, seitsemän [penin-kulman] saappaiden realismia eikä elävää piikkiä sydämessä.¹⁹

Björling hyödyntää myös tietynlaista kollaasimaisuutta tai luettelorunoa, joka on rakenteeltaan rinnasteinen ja yhteensovittava ja jota saksalaisessa ekspressionismissä kutsuttiin nimellä ”Reihungsstil”.

Elämämme on autoa ja junaa ja jyskettä ja pankkikonttoria, ja kahvia, kakkua, makkaraa, ja radiokonserttia.

Elämämme on sanomalehtiä ja kylpyhuoneita ja käymälöitä, ja koulua tai virastoa.

Elämämme on Jumalaa sotilasmusiikissa ja Kristusta kaupankäynnissä. Ja suuria harmaita koettelemuspäiviä, eikä ainuttakaan kärpäspaperia killumassa alas armon todistuskappaleena.

Ja suureksi ja kirjavaksi me piirrämme taivaan lyhdyn pienen kuvan.²⁰

Korset och löftet -kokoelman dynaaminen kuvakieli ja vallattomat eleet tuovat mieleen ekspressionistisen runouden. Saksalainen ekspressionismi oli saavuttanut huippunsa ensimmäisen maailmansodan kynnyksellä, mutta suomalaisen kirjallisuuskeskusteluun se tuli vasta 1920-luvulla lähinnä Hagar Olssonin ja Elmer Diktoniuksen toimesta. Se rantautui tänne myös ensimmäisen maailmansodan aikana yleisen kulttuurisen uudelleen suuntautumisen seurauksena. Mutta kulttuurinen maaperä ei ollut saksalaiselle ekspressionismille otollinen sen enempää suomen- kuin ruotsinkieliselläkään puolella. Jopa Rolf Lagerborg (1924, 153), joka ylisti taidetta päihtymyksenä, oli sitä mieltä, että modernistit ampuivat ohi maalin valmistaessaan juoman, joka oli ”mahdollisimman vahva ja pyrki kiihottamaan meidät ekstaasiin”.

Björlingin vaikutteet eivät ensisijaisesti tulleet saksalaisesta ekspressionismista vaan pikemminkin sen suomenruotsalaisesta muunnelmasta, Karl Bruhnin sanoin ”kotoekspressionismista” (*hemma-expressionism*) (Wrede 1986, 47). Selkeitä esikuvia olivat Edith Södergran ja etenkin Elmer Diktonius. Muistettakoon, että Diktonius oli kehitellyt tyyliinsä verrattain riippumattomasti saksalaisista eks-

pressionisteista. Vaikka hän olikin tutustunut ekspressionistisiin manifesteihin, hän alkoi vasta esikoisteoksensa jälkeen kehittää ekspressionistista runoutta. Ystävyysuhde kymmenisen vuotta vanhempaan Otto Wille Kuusiseen, jolle Diktonius antoi vuonna 1915 musiikin-teorian yksityistunteja, oli sen sijaan Diktoniuksen estetiikalle merkityksellinen, eritoten runon tiivistämisen ja kiteyttämisen kannalta. Kuusinen oli itsekin kirjoittanut runon ”Torpedo”, joka enteili Diktoniuksen tiivistä tyyliä (Kuusinen 1920, Henrikson 1971). Monisanaisen ja sentimentaalisen ilmaisun Kuusinen yhdisti Eino Leinoon ja tämän symbolistisiin säkeisiin, jotka hän oli julistanut pannaan. Futurismin oli samainen Kuusinen niin ikään kironnut, hänen mielestään siltä puuttui suunta (Henrikson 1971, 155).

Kuusinen oli osaltaan johdattamassa Diktoniusta kohti ”kubistisesti tyyllittelevää ekspressionismia”, kuten Henry Parland suomenruotsalaista modernismia luonnehti (Parland 1970, 137). Björling otti vaikutteita sen konkretiasta, havainnollisuudesta ja aforistisesta tyyllittelystä, mutta vei sen askeleen pidemmälle. Diktonius oli purrut ja raastanut, sillä ”puraisu herättää eloon” ja ”mätä löyhkää”. Ja Björling vastaa: ”Aion murtaa sydämen kahleet ja kulkea ylösnousseena kuin mainen päivä ja purra sieluja.” (Björling 1925, 139.) Ja edelleen: ”Voisinpä repiä rikki verkoston ja viskata mereen!” (Emt., 62.)

Toisin kuin Diktoniuksella, Björlingillä ei ollut poliittista agenda. Lisäksi Björlingin esittämään kritiikkiin sisältyy aina myös itsekritiikkiä, hän tekee oman asemansa naurunalaiseksi. ”Olen kuvitelun lunastuksen kenraali, olen täynnä – moraaliala: piipitän onttona kuin kukkopilli. Ja jos kannankin merkitystä, en mahda sille mitään.” (Emt., 135.)

Björling vei siis tyyllillisen uudistumisen askeleen pidemmälle. Hän kirjoittaa Olof Enckellille: ”Joka tapauksessa olin vuonna 1925 yksin, en kuulunut modernisteihin enkä ollut täysin samoilla linjoilla (kirjallisessa radikaaliudessa) kanssanne vaan askeleen edellä. Edes Rabbe ei tukenut minua. Pyrkimyksiäni arvosti silloin Erik Therman.”²¹ Kirjailija Erik Therman oli Björlingin hyvä ystävä.

Diktonius, dada, jazz

Vuonna 1927 Björlingin elämässä tapahtui jotakin, oli kuin hän olisi lähtenyt käymään eri vaihteella. Björlingin omaelämäkerrallisista merkinnöistä käy ilmi, että hänen taloudellinen tilanteensa helpottui vuoden 1927 tammikuusta vuoteen 1929.²² Vekseleitä otettiin, vallitsi korkeasuhdanne, ja Björling oli tehnyt tuttavuutta dadan kanssa: ”Dada on aurinko, dada on kaikki kaikki, kaikki!”²³

Toisin kuin monet muut aikakauden ismit, kuten kubismi, futurisismi ja ekspressionismi, dadaismi ei assosioitunut mihinkään erityiseen suuntaukseen. Sanan alkuosa dada- ei tarkoittanut mitään tiettyä vaan lukemattomia asioita eri kielillä, kuten ranskaksi keinuhevosta ja romaniaksi ”kyllä kyllä”. ”Dada ei ole kirjallinen koulukunta”, julisti Tristan Tzara (1985, 163). Näin ollen dada voitiin liittää mitä erilaisimpiin suuntauksiin, esteettisistä uskonnollisiin ja poliittis-vallankumouksellisiin.

Elmer Diktonius oli hankkinut saksalaisen dadaistin Richard Huelsenbeckin kirjan *En avant dada*, ja Björling lainasi sen häneltä keväällä 1927. Kirjan alaotsikkona on *Eine Geschichte des Dadaismus*. Kirja on ennen kaikkea dadaismin historiikki, eritoten Zürichissä alkunsa saaneen sekä saksalaisen dadan, jonka asemaa Huelsenbeck oli vakiinnuttamassa Berliinissä ensimmäisen maailmansodan jälkeen. Björling luki todennäköisesti myös Huelsenbeckin teoksen *Dada Almanach* (1920), mihin viittaa hänen *Quosegon* kakkosnumeroon laatimansa modernistisen ohjelmanjulistuksen ”Blixtanalys” (Salama-analyysi) lopussa oleva lainaus, jossa sanotaan esimerkiksi, että dada on ”buddhismin amerikkalainen puoli” (Björling 1982b, 119).

Björling innostui *Der Querschnitt* -lehdessä olleista Huelsenbeckin kirjoituksista, kuten tämän äännerunosta ”Phantastische Gebete”, joka oli alkujaan esitetty zürichiläisessä dadaistien kapakassa Cabaret Voltairessa vuonna 1916. Richard Huelsenbeck oli Hugo Ballin vanha ystävä, ja jälkimmäinen oli vuonna 1916 perustanut tulevan vaimonsa Emmy Henningsin kanssa Zürichiin Cabaret Voltairen, josta tuli dadaistien kokoontumispaikka. Kaupunkiin suuntasi myös Huelsenbeck, varsinaisena syynään opiskella siellä lääketiedettä. ”Huelsenbeck on tullut tänne”, kirjasi Ball Zürichissä päiväkirjaansa. ”Hän puhuu

rytmin (neekerirytmien) vahvistamisen puolesta. Mieluiten hän kaataisi kumoon koko kirjallisuuden.” (Ball 2000, 50.)

Syynä ”kirjallisuuden kumoon kaatamiselle” oli, että sen katsottiin olevan kytköksissä ideologioihin, jotka olivat syösseet Euroopan turmioon (Rasula 2015, 66). Niiden vastavoimaksi miellettiin afrikkalaiset rytmit, rummut ja naamiot, joita käytettiin Cabaret Voltaireissa. Ballille ne edustivat kielen vapauttamista ja puhdistamista: ”Pyrimme antamaan irralliselle tavulle loitsumaisen runsauden, tähden hehkun.” (Ball 2000, 63.)

”Mit dem Revolver in der Tasche Literatur machen”, oli nuoren Huelsenbeckin ihanteena. ”Me luomme kirjallisuutta revolveri taskussa, kuten dadaisti Huelzenbeck on tähdentänyt”, kirjoitti Björling *Quosegossa* (Björling 1928. 119). Vanhemmiten Huelsenbeck (1991, xlii) totesi, että ”dada lähentyi elämän uskonnollista vastausta” (”Dada was close to the religious solution in life”). Jotakin samankaltaista väikkyi myös Björlingin mielessä, hänelle dadaismi oli ”kaiken olevaisen ääntä omalla paikallaan, rajoittamattomassa järjestyksessä. Kaikkeuden ristiä ja kaipuuta, kristillistä henkeä. Elämää, todellisuutta – kaikilla kielillä ja kaikkialla”.

Björling osoitti yhden *Quosegossa* ilmestyneen runonsa Huelsenbeckille:

Dadan tarkoitus (Richard Huelzenbeckille) –
vahva käsi: valhe ja rauha. Kaiken luonnollisuus ja taiteen käsityöteollisuus, sinun satumaiset aivosi. Löytää nerous, nauru, rauha, ja ennen-
sanomaton.²⁴

Kirjallisuutta ja taidetta dadaistit eivät kohottaneet yhtä korkeaksi luomiseksi kuin ”käsityöteollisuutta”, lisäksi yhtä tärkeitä olivat nauru sekä ”ennensanomaton”. ”Seurata enemmän vaistoa kuin aikomusta”, kuten Hugo Ball (2000, 14) asian ilmaisi. Tai kuten Björling kiteyttää runo- ja aforismisarjassa ”4711”: ”Vaisto ja tosiasia! Liiottelematta. Kaikessa rauhassa.” Siihen Björling nivoo *Quosegon* ”Blixtanalys”-esseessään Huelsenbeckin kirjassa mainitun tärkeän saksalaisen filosofin ja kirjailijan Salomo Friedländerin ajatuksen ja monien dadaistien vaaliman käsitteen luovasta välinpitämättömydestä, ”schöpferische Indifferenz”. Sillä hän viittaa eräänlaiseen luovaan viattomuudentäyteiseen anonyymiyteen, joka on kaiken laillisesti ja moraalisesti

säädetyin järjestyksen tuolla puolen. Dada oli Björlingille jonkinlaista toipumista: ”Dada – eikö se olekin me: tolkkua ja omantunnon sairaita toukokuita jotka ovat tervehtyneet?”

Kuten kaikkien muidenkin innoittajien kohdalla, kyse ei ollut täysimittaisesta sulautumisesta dadaismiin tai Richard Huelsenbeckiin, väliin tuli aina yksilö Gunnar Björling, jonka oma yksilöllisyys oli niin vahvaa, että ”ennen kuin hän hyväksyi mitään, hän palasi aina itseensä” (Enckell 1962,136). Kyse oli siis pikemminkin luovasta ja eklektisestä dadaismin omaksumisesta, joka sitä paitsi tapahtui myöhään, toisin sanoen kymmenkunta vuotta dadaismin synnyn jälkeen ja riittävän kaukana sen keskuksista Zürichistä, Berliinistä, Pariisista ja New Yorkista (Veivo 2015, 684 ja useat seuraavat sivut).

Huelsenbeck on myös saattanut innoittaa Björlingiä astumaan ulos kammiostaan ja syleilemään elämää. Noihin aikoihin Björlingin seuraelämä laajeni merkittävästi. Aiemman, enimmäkseen akateemisen tuttavapiirin sijaan hän nyt tapasi kapakassa kaikenlaista väkeä: ”nuoria, ikätovereita, vanhoja, vanhimpia, kaikista ammattikunnista ja ikäluokista, muun muassa taiteilijoita, muusikkoja, näyttelijöitä. Juristien, toimittajien, insinöörien ja joka sortin lääkärien ohella.”²⁵ Lisäksi jazz oli saapunut Helsinkiin. Jo vuonna 1921 King of Jazz -niminen kokoonpano esiintyi Fenniassa sekä Björlingin kotikulmilla Kaivohuoneella.²⁶ Sitä hän tuskin kävi kuuntelemassa. Kirjeessään Stig Carlsonille hän kertoo: ”Vannoutuneena erakkona ennen kuin K.o.l. ilmestyi [1925] olin kuullut jotain jazz-musiikin tapaista vain yhden ainoan kerran.”²⁷

Björling ja hänen uusi ystävänsä Henry Parland, jonka hän oli tavannut marraskuussa 1927, pitivät jazzia ennen kaikkea rytmikkäänä musiikkina. ”ylikorostettu rytmisyys ja melodia vain eräänlaisena melun oikeutuksena”, kirjoitti Parland (1970, 39). Björling, joka ei ollut musikaalinen, samaistui rumpaliin: ”Piccadillyllä se on rumpu. Se on ainut instrumenttini, en ole vielä uskoutunut rumpalille, että olemme kollegoita.” Mutta saksofoni täydensi rytmistä pohjaa melodisin värein. ”Saksofoni antoi jazz-musiikille värin”, kirjoittaa Parland (1970, 39). ”Kun emme tiedä – niin kuin saksofonin / väriääni”, kirjoittaa Björling kokoelmassa *Auringonvihreä (Solgrönt, Björling 1933, 48)*. Mutta saksofonin ääni on myös kova, läpätunkeva: ”saksofoneja, haaveilla / ja töräyttää luihin ja ytimiin.” (Emt., 94.)

Tauolla Björling seisoskeli mieluusti tupakalla muusikoiden kanssa: ”minulla on varsinkin tämä hiljainen sielunsukulaisuus mikroskoop-pisen pienen viulistin kanssa. Hän on lapsi, joka seisoo kaiket päivät teepuodissa. Pianisti kysyi minulta tässä yhtenä päivänä, miten ih-meessä viihdyn niin surkean musiikin parissa. Pang, enhän minä sitä voinut sanoa: te rummutatte niin hyvin – minulle!”²⁸ Eräässä kirjees-sään keväältä 1928 Björling kirjoittaa:

Pörssin saksofonistit vierailivat luonani kaksi yötä sitten. Meistä tuli vel-jiä. Kaikki ilman omaa ansiotani tai syytäni, mutta tietyn oman kiinnos-tukseni myötä.²⁹

Jazznerous maailmanlehdistö puhelin kahvilaensemble – tarvitsemme ympärillemme vieraita kasvoja tuntemattoman houkutusta: löysimme kahvikupistamme suolaa ja käännymme kotiinpäin kaukomat-koilla.³⁰

Jazz oli siis ilmaisua ”tuntemattoman houkutukselle”. Jazz sopi yh-teen Björlingin oman mielentilan kanssa: ”Löysin sen metelistä ja ajanhengestä, tänne tulleesta sodanjälkihuimauksesta jonkinlaisen il-mauksen levottomuudelleni, kamppailulleni ja epätoivolleni.”³¹ Jazz innoitti myös Björlingin muutokieltä:

Niin jazzahtavaa? velvollisuuteni muoto sisältö raivokkuutta lattia tanssii kädet päällä alhaalla sisällä ylhäällä läpi kuka pitelee pommeja räjähtäviä taivaan irstaita kaaria auringonsäteiden uria?³²

Björling oli tuotteliaimmillaan: ”Minun työni? – Se, joka olisi saanut sen valmiiksi, sormet, kädet, ja ne monet paperit ja saisi sen loppu-maan! Siitä tulee kootut kirjoitukset, kymmenen nidettä.”³³ Vuonna 1927 Björling myös tutustui lähemmin Elmer Diktoniukseen. Björ-ling näytti ”dada-tekeleitään” Diktoniukselle, joka piti niitä arvossa. ”Sillä kertaa hän oli oikein mukava”, kirjoittaa Björling Rabbelle.³⁴ Björling puolestaan piti Diktoniuksen kokoelmasta *Stenkol* (Kivihil-ltä). Siinä on runosarja ”Blixtporträtt” (Salamamuotokuvia) kirjaili-joista ja muusikoista, mukana myös Björling:

Jumalan kärppä saalistaa.
 Ja löytää koppakuoriaisen porkkanan
 peruukin jazzin.
 Ja pudottelee pippurinmarjoja
 namnam ketunmyrkyä.
 Enkelit ulvoivat:
 hän pureskelee vihellysvirttä
 elämän porttikongissa!³⁵

Diktoniuksella oli tärkeä rooli uusien ajatusten ja ismien välittäjänä. Dadaismiin hän suhtautui kuitenkin varauksellisesti, kuten esimerkiksi tästä *Finsk Tidskriftin* artikkelista ilmenee:

Dadaismi – idiotismitaide, anarkistitaidete, sekopäätaide; ei-mikääntaide, kaikkitaide. Ja varsinkin mikä tahansa taidete. Jumala soittaa gramofonia – se on taidetta, ja puhelinluettelo – sekin kelpaa yhtä lailla. Etsit siitä merkitystä – se on merkityksetöntä – näin ollen kiistattomasti taidetta, nimittäin dadaismia. Aivojen absoluuttinen vaje nirhasi dadaismin kehtoonsa, mutta reaktiona rikkiviisaalle kubismille se oli oikeutettua. Ja sen halu tehdä kaikista ja kaikesta taidetta ja taiteilijoita sekä sen tylysti improvisoiva luonne ennakoivat tulevaa paljon pidemmälle kuin viisaat uskovatkaan. (Diktonius 1925, 129 ja passim.)

Björlingin dadaismi oli toista maata, tai kuten hän Diktoniukselle kirjoittamassaan kirjeessä sanoo:

Rabbe ja minä luimme kirjoituksesi ekspressionismista, vanhasta kunnan F.T.:stä. Selvä, mutta se dadaismi, jota minä tuon esiin, on jotakin tyystin erilaista kuin se, jolle sinä tunnut antavan potkut. Minun dadaismini on – kaiken olevaisen ääntä omalla paikallaan, rajoittamattomassa järjestyksessä. Kaikkeuden ristiä ja kaipuuta, kristillistä henkeä. Elämää, todellisuutta – kaikilla kielillä ja kaikkialla. – Pirullista tässä on, että kaiken maailman pässinpäät ovat alkaneet tulkita modernismia ja näyttää, kuinka siitä tehdään hienoa – ja ymmärrettävää. Kirjoittavat idioottimaisia konventtivuodatuksia ja sanovat: katso, kuinka kaunista. Olisivat mieluummin kirjoittaneet – vanhanaikaista runoa, jossa on riimit.

Niin, mitä se modernismi nyt sitten on. Siinä asiassa olen valmis joutumaan sivuutetuksi. Vaikka kirjoitinkin pätkän ”Uusasiallisuuteni”, jossa ei ole ainuttakaan järkevää sanaa. Mutta syteen tai saveen – siinä sen suuri merkitys – kaksi tyhjää kättä (jälkimmäisten sanojen olen antanut

tulla tässä yhteydessä esiin kerran aiemminkin, siksi ne tulivat tähän mekaanisesti).³⁶

Edellä mainittu runo ”Uusasiallisuuteni” (”Min nya saklighet”) julkaistiin muutama vuosi myöhemmin *Quosegossa*, mutta oli kirjoitettu siis jo keväällä 1927.

Tschili tschili-tschau!
tschili tschili tschau-tschau!
tschili tschili tschili-tschil!
tschili-tschau!
tschili tschiliman dja-dja-dja!
tschili tschili tschau-
tschil!
tschiliman tschiliman tschiliman tschiliman-
dja!
tschil-tschil-tschil! tschil-li-li-li!
tschil tschil tschil
tschiliman tschiliman-
dja-
ro!³⁷

Tässä näkyy selvästi, että Björling oli lukenut Huelsenbeckin äännerunoja. Runo herätti huomiota jopa Englannissa asti. *Daily Expressin* pakinoitsija ”Beachcomber” oli saanut eteensä *Quosegon* kyseisen numeron ja piti Björlingin runoa merkkinä siitä, että modernistinen runous oli jälleen herännyt eloon. (*Hufvudstadsbladet*, 13.11.1928) Se vuorostaan sai kotimaisen toimittajan toteamaan ironisesti: ”Maamme ei tee tunnetuksi vain Nurmi jalkoineen. Tätä nykyä voimme päteä myös henkisillä sankareilla.”

Varsinainen ”uusasiallisuus” ei ole runolle leimallista, vaikka kyseinen suuntaus kiinnostikin Björlingiä tietysti määrin. Uusasiallisuus, *Die Neue Sachlichkeit*, oli syntynyt kirjailijoiden ja taiteilijoiden keskuudessa 1920-luvun Saksassa reaktiona erityisesti ekspressionismille, jonka vastineeksi tavoiteltiin ympäröivän maailman asiapitoista, käytännönläheistä dokumentointia: välittömyyttä, selvyyttä, etäisyyttä, asioiden viileää tarkastelua, yksityiskohtien terävyyttä. Björling suhtautui skeptisesti realismiin tavoitteluun, jonka hän arveli erottamattomasti kuuluvan uusasiallisuuteen, ja piti sitä porvarillisen

sovinnaisena. Kirjeessään Rabbe Enckellille hän mainitsee, että tanskalainen taidehistorioitsija Carl Petersen ”kritisoi” (moittien) uusasiallisuutta siitä, että se oli samanlaista kuin realismi, niin kuin minäkin epäilin.³⁸ Björling piti nämä kaksi tarkasti erillään: ”Uusasiallisuutta – eikä realismia – mutta ulkoisen ja sisäisen rikkautta”, kuten hän esseessään ”Råhet” (Raakalaismaisuus) sanoo. ”4711”:ssä hän kirjoittaa:

Uusasiallisuus – liki realismia, poroporvarielämän viisi kertaa viisi? – Ei, nämä iloiset värit, juopuneet, ukkosennypläyspitsit, sanojeni rivit murtuneet kaipuunsairaati!³⁹

Mieleen tulevat George Groszin iloiset värit ja groteski satiiri, jotka olivat tietyllä tapaa sukua Björlingin *Quosegossa* esittelemälle ”uusasiallisuudelle”. Mutta asiallisuus ilmentää samalla eräänlaista pinta-iloa, yleisempää elämänilon ja välittömyyden yhdistelmää. Luodessaan katseensa menneeseen *Ord och att ej annat* -kokoelmassa Björling kirjoitti: ”Se oli kerran ja me halusimme päästä käsiksi sekä selkeyteen että ’syvyyteen’ alias laahaavuuteen ikävyyteen näennäisjuhlallisuuteen, halusimme välittömyyttä ja – asiallisuutta. ’Uus’asiallisuus, sehän se oli nimeltään, kyllä vain, havainnollisuutta eikä kerontaa, kuvailua ja selittelyä! Se oli sitä aikaa ja me halusimme mukaan iloa, emme synkistelyä.” (Björling 1945, 128.)

Quosego

Björling sai runsaasti tilaa *Quosegon* ensimmäisessä numerossa (1928): kaikkiaan 36 sivua numeron 102 sivusta runoilla, ohjelmanjulistuksella ”Universalismi” ja sarjalla ”4711”. Universalistinen ”dada-individualismi” oli saanut nimensä ”4711” *eau de colognen* mukaan. Universalismin voi nähdä kytkeytyvän kolmeen nimeen, joiden kunniaksi ”4711” on kirjoitettu: Jean-Marie Guyau, Georg Brandes ja Edvard Westermarck. Brandes oli kuollut vuotta aiemmin, ja oikeistomieliset olivat nostaneet tapetille hänen tukensa Alfred Dreyfusille ja kritisoineet sitä, mikä oli kaikua Ranskan oikeistosuuntauksista. ”Pidin tarpeellisena, ettei asiaa ohitettu vaan että (oman piirini sisällä) tunnustettiin väriä”, Björling muistelee vuonna 1950.⁴⁰ ”Oma piiri”

tarkoitti todennäköisesti ainakin Olof Enckelliä tämän liputettua joi-tain vuosia aiemmin taantumukselliselle tanskalaiselle kirjailijalle Harald Nielsenille, joka oli hyökännyt kiivaasti Brandesia vastaan. Mutta ehkä myös taidehistorioitsija Bertel Hintzeä, joka siihen aikaan oli Enckellin tavoin vahvasti kallellaan oikealle. Molemmilta oli lisäksi tiedusteltu, haluaisivatko he ottaa vastuulleen *Quosegon*, mutta he kieltäytyivät kunniaista. Guyau taas oli vuosisadanvaihteen kulttuuri-debatissa ollut universalismin kannalla suhteessa Nietzscheen, jonka osaksi tuli edustaa individualismia.

Björlingin universalismissa arvatenkin Hagar Olssonilla on ollut keskeinen rooli. Olsson oli tuonut universalismia esiin sen eri muodoissa niiden saatua innoituksensa ensimmäisen maailmansodan aikoihin alkaneesta uudesta inhimillisyysvimmasta, joka ei koskenut vain kulttuuria vaan myös politiikkaa. Björling luki koko 1920-luvun Olssonin artikkeleita. Olssonin universalismin tavoin Björlingin universalismi on ensisijaisesti yhteiskunnallista, sukua ”unanismille” ja ”totalismille”, jotka hän mainitsee esseessään ”Raakilemaisuus”. Jules Romains oli käynyt Helsingissä syksyllä 1925, ja Olsson raportoi *Svenska Pressenissä* kahdesta Romainsin pitämästä esitelmästä. Romainsin lanseeraamasta suuntauksesta, unanismista, Olsson kirjoitti: ”Se tähtää kiistattomasti yksilön pelastukseen, mutta armon tila ei kumpua mistään ylimaallisesta Jumalasta vaan sen luo ihmisten yhteenkuuluvuus.” (Olsson, 1925a.) Ludvig Nordströmin ”totalismi” oli kristillisesti väritynyt kokonaisnäkemys ihmisyydestä, eräänlainen ”me-ismi” vastakohtana ”minä-ismille”, utopistinen vastalause hajaannukselle, joka oli johtanut maailmansotaan, samalla kun totalismi sisälsi myös vision maailmanmarkkinoista. (Lindeberg 1933, 144, 150.)

Samansuuntaisia olivat aikalaisen Nathan Söderblomin ekumeeniset pyrkimykset, kun hän vuonna 1925 kutsui eri kirkkokunnat yhteiseen tapaamiseen Uppsalaan. Kymmenen vuotta *Quosegon* jälkeen kirjoittamassaan kirjeessä Björling huudahtaa: ” – vielä kaksikymmentäluku kantoi universalismin tuhansia signaaleita elämässä, taiteessa”.⁴¹ Vuonna 1937 hän tekee Ebbe Lindelle kirjoittamassaan kirjeessä selkoa ilmaisustaan ”universaali dada-individualismi” seuraavasti: ”Hetkessä elävän ja ymmällään olevan yksilön eteneminen kohti universaalia. Sellaisen laajentumisen täytyy väistämättä suuntautua sisäänpäin, ylöspäin.”⁴²

Björlingin optimismi oli pidättyväisempää kuin esimerkiksi Hagar Olssonin, tai kuten ”4711” sen sanoo:

Meidän suvaitsevainen universalismimme.
Pois liivit pois hame sukkanauhat! me raivaamme tieltämme sen joka ei sovi joukkoomme.⁴³

Myöhemmin Björling kirjoitti: ” – universalismilla on monia teitä. Nähtäväksi jää, osoittautuvatko ne yhteisiksi, mutta enpä usko. Ja sillä välin me kaikki saamme kantaa omaa pientä hiekanjyväämme hiljaisuudessa. Sekä vaikenemisessa, voisin lisätä.”⁴⁴ Hän tekee universalismista selkoa perusteellisemmin vuonna 1948 Bengt Holmqvistille kirjoittamassaan kirjeessä:

Lähdin toki varhain ”universalismiin” kyytiin, mutta vauhdissa mukaan pääsi yksilöllinen hetkellisyys irrationaalisuus ja suhteellisuus. ”Dada” (jolla Hagar minua heitti) sai tulla sanoiksi. Myöhemmin, Quosegossa, mukaan pääsi myös ’Kollektiivisuus’, mutta sen ”suhteelliselle” paikalle. Persoonallisuudella oli sekä leveytensä että – korkeutensa. Ehkä juuri Bergson ja pragmatismi sekä Westermarckin relativismi arvoarvostelmis- ja lisäksi irrationalismi ylipäätään saivat minut jättämään sekä Goethen että koko älyllisesti rajoittuneen näkemistävän. *Mutta tekemättä vähäisintäkään väkivaltaa totuuskriteereille.* Jo kaksikymmentäluvun alussa ajoin Hagarin raivon partaalle ”luutuneella älyllisyydelläni”, kun en tajunnut hänen tunnussanaansa ”illuusio”. En ymmärtänyt edes sitä, miksi Södergranin piti kaivata maahan ”jota ei ole” – minä tarkoitin, että tuli kaivata ihannetta (joka periaatteessa on saavuttamaton, mutta silti). Saatoin olla vähän tyhmä Södergranin tapauksessa. Mutta hämäriä ”illuusioitaan” Hagar tässä kyllä jälleen istuttaa. Niin, miksei meidän, ja kaikkien, nuorten vastarinta mammonan palvonnalle egoismille tämänmaailmansokeudelle, siinä Hagar on oikeilla jäljillä. Mutta – onko hänen edelleenkin perustettava tuhatvuotinen valtakunta tiettyyn *ajanjaksoon*? Se olisi perustettava *tietoisuuksiin*, tässä ja nyt, *ja kaikkina aikoina*, menneinä ja tulevina. Ja hän vaikuttaa etsivän sitä yksinkertaisista ja hölmöistä. ”Hyvästä villi-ihmisestä”, jälleen kerran. – Kerran, 30-luvulla, hän intoili Saksan ”nuorisosta”. Sehän oli Hitlerjugend, ja miksipä ei?! Heissä oli intomieltä eivätkä he olleet ihan yhtä hölmöjä kuin ne, joita hän nyt kutsuu ja pyytää avukseen, kaiken nykypäivän mystiikan nimissä. Mutta Hagar taitaa korulauseet, ja individualismin vanha keppihevonen menee täydestä. Totta että porvarillisuus kaikissa, yksilöllisissä ja bolshevistisissä, muodoissaan, tämä *silkkarajoittamismieli*, on maailman vihollinen ja paholainen. Hagar

juuttuu itse näihin rajoittaviin kaavoihin ja unohtaa rajoittamattomuuden. Mystiikka ei ole samaa kuin mystisismi. Mutta me relativistit hyväksymme maailman rujouden. Juuri siksi emme vaivu epätoivoon, sillä me näemme jumalan – natsismissa. Kaikessa ihmisyypuden rujoudessa. Me olemme saaneet tuta ihmisen.⁴⁵

Individualismi liitti Björlingin Goethen persoonallisuushanteeseen.⁴⁶ Saksalainen dadaismi oli myös osaltaan ”yksilöllisyyttä puolustava yhteisö”, kuten Peter Luthersson kirjoittaa teoksessaan *Modernism och individualitet*.⁴⁷ Kärjistäen voisi sanoa, että se tähtäsi myös minuuden laajentamiseen tai muuttamiseen joustavammaksi.

Jos Björlingin *Quosegossa* esittämälle ohjelmalle haluaa antaa yleiset tunnusmerkit, minkä hän itsekin teki, kyse on tästä universalismin ja individualismin yhdistelmästä, ”lainkaan unohtamatta korkeuksia, mutta huomioon ottaen, ettei elämä ole mikään sellainen jähmettynyt persoonallisuusrakennelma, joka on peräisin ’saksalaisesta’ tajunnansyvyydestä kaikkine älyllisine rajoituksineen”.⁴⁸

Joitakin Björlingin lauseita ”4711”-stä alettiin tavan takaa siteerata, eikä sitä harrastanut vähiten Björling itse. Niitä olivat esimerkiksi ”Kieleni ei ole sanoissa”, ”Kasvan yli sen mitä sanon”, ”Elämä on banaani johon apinat eivät ylety”, ”Emme voi antaa totuutta niille, jotka haluavat päättää, millainen sen tulee olla” ja ”Nero – että kärsit oikealla paikkakunnalla”. (Björling 1928a, 91, 94, 95.) Usein siteerataan myös seuraavaa runoa, jossa kiteytyy Björlingin dadaistisesti väritynyt näkemys kirjoittamisesta:

Emme me kirjoita kirjallisuushistoriaa varten, kuin lentävä
hanhi tai pääsky
kulkevat sanat näpäyttävät herrojen rouvien hatun
kallelleen
aiheuttavat pientä uutta tuhinaa käteisvaroissa.
Annamme kepin jonka kanssa kävellä kesässä
tai uuden kylpyppyhkeen ja puhdistetun veden
ja desinfiointiainetta pisuaariin juuriharjan
tai hyytelöä kasvohierontaan pari punakeltaista laastaria.⁴⁹

Kirjassaan *En avant dada* Huelsenbeck kirjoitti, että ekspressionismi oli rappeutunut, koska sen kirjailijat olivat alkaneet kirjoittaa ennemminkin kirjallisuushistoriaa kuin nykypäivää varten (Huelsenbeck

1920, 28), mitä Björling ehkä oli kirjaa lukiessaan jäänyt miettimään. Dadaisti ei tähyile kaukaisuuteen vaan haluaa tarjota jotakin kouriintuntuvaa ja käytännöllistä: ”Kepin jonka kanssa kävellä kesässä.”

Yksi tunnetuimmista ”4711”-n runoista on runo Chaplinista, josta *Vilande dag* -teoksen ”Abrakadabran” ohella tuli se, jonka suuri yleisö yhdisti Björlingiin:

Charlie Chaplin

Ei-kenenkään

nauru suusta,

suuri suru.

Katso rouva ja poliisi makkarakoju penska,

hulluja silmiä sinä maalaat

jaloillasi.

Suljetaan kolminkertaiseen pakkauslaatikkoon lähetetään

viimeisessä vaunussa

seudulle sitä varten mitä meistä tulee.⁵⁰

Arvoituksellisilla viimeisillä kolmella säkeellä, jotka voi tulkita Walter Dicksonin tavoin jonkin Chaplin-elokuvan ”tragikoomiseksi loppuvinjetiksi”, oli myös konkreettinen todellisuus pohja, kuten Björling kertoo Dicksonille osoitetussa kirjeessään: ”Kommenttisi viimeisestä vaunusta oli kyllä hyvä. Asia ei muutu miksikään, vaikka mainitsenkin että saatoin kerran erään ystävän kanssa hänen veljensä ruumisarkun rautatieasemalle. Ystäväni, joka oli rautatievirkailija, laushti: ’Niin M. lähtee viimeisessä vaunussa!’ (Meillä se on ruumiisvaunu). Sana oli syöpynyt mieleeni. Siinä oli pääpiirteissään eräs nuoruustragiikka.” (Dickson 1956, 2–3.)

Björling painottaa ohjelmallisissa artikkeleissaan kirjoittamisen olevan loputonta kamppailua, ”ajatuksen painia”. Ensimmäisessä *Quosegon* ohjelmajulistuksessaan ”Universalismi” hän sanoo kirjoittamisesta: ”Se ei ole ajatusta, viimeisteltyä ja täydellistä, joka etsii ilmaisuaan kauniissa muodossa. Se on itse ajatuksen painia, sitä mikä on ajatusten sisällä ja niiden alla, asioita ja kaikkia asioita niiden takana, elämänmateriaalia, joka ilmenee aistimuksissamme, ja sitä meidän tulisi kuvata esteettisessä luomistyössä.” (Björling 1928a, 69.) Tässä Björling sivuaa käsitteitä, jotka ovat saaneet vahvoja vaikutteita vitalistisesta perinteestä, etenkin Henri Bergsonilta. Kirjoittamisessa

on kyse muodon antamisesta, moninaisuuden hallinnasta, ”ei hukkimisesta kaaokseen”. (Emt.)

Björling ottaa toki etäisyyttä itsestään selviin muotoihin ja konventioihin ja puhuu henkilökohtaisesta ja vaistonvaraisesta muodosta. ”Täydellistä taidetta (objektiivisesti katsoen) ei ole olemassa, kaunis (harmoninen) taide on useimmiten arveluttava käsite.” (Björling 1928a, 71.) Samankaltaisia ajatuksia esiintyy kolmessa muussakin ohjelmanjulistuksessa, jotka ilmestyivät *Quosegon* myöhemmissä numeroissa, kuten ”Blixanalys”, ”Randanmärkning I–II” ja ”Råhet”. Jälkimmäinen viittaa nimellään Agnes Langenskjöldin *Finsk Tidskrift*issä esittämään *Quosego*-kritiikkiin, jossa hän syyttää Björlingiä ”hämäryydestä” ja ”raakalaismaisuudesta”: ”Sitä yrittää lukea, pyrkiä ymmärtämään, löytämään punaisen langan; – ainoa punainen lanka, joka löytyy, on tämä: maailma on hullujenhuone – puhukaamme kuin hullut.” (Langenskjöld 1928, 185.) Langenskjöld kuului kaikesta päätellen niihin ”tantaidealisteihin”, joiden ahdaskatseisuutta Björling useammassakin yhteydessä ivasi.

Runo haluaa aukaista elämän portit

Björlingin ohjelmanjulistukset *Quosegossa* eivät juurikaan muistuta lähes kaksikymmentä vuotta aiemmin esitettyä italialaisen Filippo Tommaso Marinettin kumouksellista futuristista manifestia, jonka ”vimmaisesti ja osuvasti” laaditut numeroidut iskulauseet oli suunnattu massoille. Björlingin ohjelmanjulistuksissa ei määrätä mitään vaan pikemminkin tutkiskellaan sitä, mitä uusi aika ja uudenlainen tietoisuus pitävät sisällään, koulitaan aisteja: ”Runo haluaa aukaista elämän portit, näyttää tien yli rajoitusten, näyttää rajoittamattomat elämänyhteydet, vapauttaa silmämme.” Jos futurismin ja Björlingin väliltä haluaa löytää yhteisen nimittäjän, se on siinä tapauksessa vauhdin korostaminen. Mutta Björling ei halua niinkään hyökätä vanhempia esteettisiä konventioita vastaan vaan tähdentää periaatteessa kaikkien konventioiden avoimuutta. Kyse ei siis ole niinkään vanhojen dogmien korvaamisesta uusilla dogmeilla kuin kaikkien dogmien suhteellisuuden osoittamisesta: ”Juuri tällainen äärimmilleen viety vaativuus teilaa kaikki takuuvarmat muodot ja periaatteelliset vaati-

mukset, jotka eivät ole lopullisia suhteessa ihmisen tahtoon tai esteettiseen luomiseen.”

Björlingin asiaproosa on yleensä vähintäänkin yhtä punnittua kuin hänen runoutensa. Hän operoi yksittäisellä lauseella niin kuin hänen runonsa operoivat yksittäisellä sanalla tai ilmaisulla. Hän saa usein aikaan parataktisen kokonaisuuden, jossa merkitykset harvemmin liittyvät selkeään loogisesti toisiinsa ja säilyvät sen sijaan verrattain itsenäisinä siten, että lopputuloksena on eräänlainen aforistinen kokonaisuus.

Diktonius kehui Björlingin ”4711”:tä, mutta oli sitä mieltä, että jotkut sen lauseista olivat ”latteita ja banaaleja”. Björling pyysi Diktoniusta mainitsemaan numeroin ne lauseet, jotka olivat erityisen latteita ja banaaleja.⁵¹ Banaali kuului niihin asioihin, jotka dadaistit kuten Huelsenbeck nostivat esiin, mutta Björlingille banaalius ei ollut absoluuttinen arvo, vaan ennemminkin tapa saada mukaan elämä koko laveudessaan. Vaarana laveudessa oli aina se, että se johti latteuksiin ja hengettömyyteen, joita Björling tiukasti vastusti. Olihan Björling itse reagoinut Kurt Schwittersin runossa juuri sen banaaliuuteen, sen kaikkinaiseen päätöksen puuttumiseen.

Ruotsissa nuorempi kirjailijapolvi oli hivenen kateellinen sille, että suomenruotsalaiset olivat edelläkävijöitä. Josef Kjellgren, joka kuului Viisi nuorta (*de Fem unga*) -ryhmittymään, kirjoitti sosialistisessa päivälehdessä *Folkets Dagblad Politiken*, että suomenruotsalaiset olivat autuaan tietämättömiä siitä, miten myöhään he olivat liikkeellä, ”viisitoista, kaksikymmentä vuotta ajastaan jäljessä”, mikä tosin johtui suomalaisen ”kulttuurin eristyneisyydestä”. (Kjellgren 1928.) Kjellgren hyökkäsi *Quosegoa* vastaan, sillä ”sen esteettinen koketeeraus oli täysin vailla voimaa, miehistä tahtoa ja vaikuttavaa näkökantaa ajan ongelmiin”. Björlingin runot ja aforismit olivat ”kaikessa sekavassa käsittämättömyydessään – huolestuttavan lähellä mielenvikaisuuden rajaa”, arveli Kjellgren. Ruotsalaisessa lehdistössä dadaismista oli tehty pilkkaa aina vuodesta 1920 lähtien, joten ei ollut niinkään kummallista, että Björlingiä kutsuttiin ”Euroopan viimeiseksi dadaistiksi”. (Kjellgren 1928.)

Viitteet

- 1 GB kirjeessään Bengt Holmqvistille, 22.10.1949, Acc.2004 / 55:1, KB.
- 2 "AbraKadabra!/potta ja flaska, dunder och knall, hah-hah-ha!/lus på din aska, tut-tut-tu!/detta är livets sång./Jubel och gråt, abrakadabra, abrakadabra! ?/för ingenting!/Frid är i himlen all,/tut-tut-tu, tral-lal-la!" (Björling 1922, 93.)
- 3 "Vilar en tystnad, bär/ längtan i dagen blom."
- 4 GB tuntemattomalle, päiväämätön katkelma kirjeestä ("vilka ej fattar ickebegränsningen" [jotka eivät tajua rajoittamattomuutta]), Gunnar Björlingin kokoelma, nide 17, ÅAB.
- 5 GB Bengt Holmqvistille, 22.10.1949, Acc. 2004/55:1, KB.
- 6 Björlingistä ja groteskista kirjoittaa Ingemar Haag luvussa "Gunnar Björling: Vår tungas tal är karneval'" [Kielemme puhe on karnevaalia], teoksessa *Det groteska*, 189–216. Toisen huomionarvoisen näkemyksen esittää Leif Friberg: *Från sonett till drömtext*, 261–271. Ks. myös Olsson, *Att skriva dagen*, 132–137.
- 7 "Jag vill gå utan mening, jag vill krypa i evighetssängen. Jag kommer, som råmarsill, över gården. Jag skall ej så kål i trädgård och sitta i mage välsignad. Jag bär randiga byxor och går i eldröd syrtut. Min skuld är i själen. Jag skall giva min klara gåta: virvlande tunga och ändlös rädsla." (Björling 1925, 11.)
- 8 "Jag är chef för kungliga gardet. Jag är konung: jag vill böja mitt knä. Jag vill se dig, all ände! Jag vill krypa som natten i morgonens famn." (Björling 1925, 31.)
- 9 "Gud är glada/plättar;/grav, och svalda/stjärnor som växer." (Emt., 75.)
- 10 Olsson 1925.
- 11 GB, päiväämätön katkelma kirjeestä tuntemattomalle ("Det icke-intellektualistiska" [Epä-älyllinen]), Gunnar Björlingin kokoelma, nide 17, ÅAB.
- 12 GB, päiväämätön katkelma kirjeestä tuntemattomalle ("Först obegripan-de" [Ensin käsittämättä]), Gunnar Björlingin kokoelma, nide 17, ÅAB.
- 13 Isaksson, *Brev till Gunnar Björling*, 200.
- 14 GB Fritz Mayerille, 29.1.1957, SLSA 872.
- 15 Schwitters 1919.
- 16 GB Fritz Mayerille, 21.6.1952, SLSA 872.
- 17 Björling, "'Råhet'", 192.
- 18 Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, 1991, 64.
- 19 GB Rabbe ja Heidi Enckellille, 22.–23.10.1927, SLSA 748.
- 20 "Vårt liv är automobil och järnvägståg och stamp och bankkontor, och kaffe, kaka, korv,/och radiokonsert./Vårt liv är tidningar och badrum och klosetter, och skola eller ämbetsverk. Vårt liv är Gud/ i fältmusik, och Kristus i köpenskapen. Och stora gråa provningsdagar, och inget flugpapper dinglar ned som nådens dokument./ Och stor och brokig ritar vi en liten bild i himlens lykta." (Björling 1925, 53.)
- 21 GB Olof Enckellille, päiväämätön, Gunnar Björlingin kokoelma, nide 5, ÅAB.
- 22 Gunnar Björlingin kokoelma, nide 71, ÅAB.

- 23 GB Rabbe Enckellille, 17.8.1927, SLSA 748. Vrt. Richard Huelsenbeckin kirjoitukseen "Dada ist die Sonne, Dada ist das Ei" [Dada on aurinko, Dada on muna], *En avant dada*, 44. Vrt. myös Tristan Tzaran tyypilliseen ilmaisuun "Dada on kaikki!", minkä niminen on myös ruotsinkielinen Tzaravaliikoima (Lund: Bakhåll 2015).
- 24 "Dadas mening (Till Richard Huelzenbeck) –/stark hand: lögn och frid. Allts naturlighet och konstens hantverksindustri, din fabulösa/hjärna. Uppdraga genialitet, skratt, ro, och det ej förutsagda." (Björling 1929, 191.)
- 25 GB Fritz Mayerille, 29–30.5.1959, Gunnar Björlingin kokoelma, nide 16, ÅAB.
- 26 Tiedot jazzin tulosta Suomeen: Haavisto, *Puuvillapelloita kaskimaille*, Häme, *Rytmin voittokulku* ja Veivo, "Jazzing Up Modernism".
- 27 GB Stig Carlsonille, 22.1.1946, Stig Carlsonin kokoelma, Ep C9, KB.
- 28 GB Rabbe ja Heidi Enckellille, 2.10.1927, SLSA 748.
- 29 GB Rabbe ja Heidi Enckellille, 21.5.1928, SLSA 748.
- 30 "Jazzfinurlighet världspress telefon kaféensemblen ?/ vi behöver främmande ansikten kring oss det okändas lockelse:/ vi fann saltet i vår kaffekopp/ och vände hemåt på långfärderna." (Björling 1928a, 77.)
- 31 GB Walter Dicksonille, 2–3.8.1950, Walter Dicksonin arkisto, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet.
- 32 "Så jazzig? min plikts form innehållet raserier golv dansar med händerna lagda på under i över genom vem håller bomber kvererande himlens lössläppta valv solstrålars banor?" (Björling 1929, 191.)
- 33 GB Rabbe Enckellille, 13.9.1927, SLSA 748.
- 34 Emt.
- 35 "Guds vessla går på jakt./ Och hittar skalbaggs morot/ peruk jazz./ Och fäller pepparkorn/ namnam rävgift./ Änglarna tjöt:/ han tuggar visselsalm/ i livets portgång!" (Diktonius 1927, 21.)
- 36 GB Elmer Diktoniukselle, 25.4.1927, SLSA 568.
- 37 Björling, 1928a, 73.
- 38 GB Rabbe Enckellille, 13.9.1927, SLSA 748.
- 39 "En ny saklighet ? nästan realism, filisterlivs fem gånger fem? –/ Nej, dessa glada färger, rusiga, tordönsknypppladspetsar, mina ords rader / brutna längtanssjuka!" (Björling 1928a, 92.)
- 40 GB Fritz Mayerille, 30.3.1950, SLSA 872.
- 41 GB Katherine ja Tage Aurellille, 16.8.1948, Tage Aurellin kokoelma, acc. H 2003:12, GUB.
- 42 GB Ebbe Lindelle, 12.6.1937, Ebbe Linden kokoelma, H 1992:11, GUB.
- 43 "V å r t o l e r a n t a u n i v e r s a l i s m ./ Bort väst bort kjortel strumpebanden! vi dräper den som inte kan sitta i vårt lag." (Björling 1928a, 100.)
- 44 GB Kathrine ja Tage Aurellille, 21.–22.11.1948, Tage Aurellin kokoelma, Acc. H 2003:12, GUB.
- 45 GB Bengt Holmqvistille, 9.12.1948, Acc. 2004 / 55:1, KB.
- 46 GB Walter Dicksonille, 18.–19.1.1956, Walter Dicksonin arkisto, Universitetsbiblioteket, Lunds universitet.
- 47 Luthersson, *Modernism och individualitet* 1993, 353.
- 48 GB Stig Carlsonille, 12.3.1946, kirjailijan omistuksessa.

- 49 "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/ och desinfektion i pissoaren en hård tvättborste/ eller gelatin för ansiktsmassage ett par rödgula plåster." (Emt., 77.)
- 50 "C h a r l i e C h a p l i n./ Ingens/ skratt ur munnen,/ stora sorgen./ Se madam och polisen korvstånd unge,/ tokiga ögon målar du/ med fötterna./ Att packas in i en tredubbel packlåda skickas/ i sista järnvägsvagnen/ till en ort för vad det blir av oss." (Emt., 75.)
- 51 GB Elmer Diktoniukselle, 13.7.1928, SLSA 568.

Lähteet

Painamattomat lähteet

Göteborgs universitetsbibliotek (GUB)

Käsikirjoitusosasto

Kirjailija Tage Aurellin kirjekoelma, Acc. H 2003:12

Kirjailija Ebbe Linden arkisto, Acc. H 1992:11

Kungliga biblioteket (KB), Tukholma

Käsikirjoitusosasto

Bengt Holmqvistin kokoelma, Acc. 2004/55:1

Lunds universitetsbibliotek (LUB)

Käsikirjoitusosasto

Walter Dicksonin arkisto

Svenska litteratursällskapet i Finland (SLS), Helsinki

Historiallinen ja kirjallisuushistoriallinen arkisto

Elmer Diktoniuksen arkisto, SLSA 568

Rabbe Enckellin arkisto, SLSA 748

Kirje Fritz Mayerille, SLSA 872

Åbo Akademis bibliotek (ÅAB)

Käsikirjoituskokoelmat

Gunnar Björlingin kokoelma

Kirjallisuus

Asklund, Erik. 1931. Gunnar Björling, Europas sista dadaist. *Nya Dagligt Allehanda* 11.1.1931.

Ball, Hugo. 2000. *Flykten ur tiden*. Övers. Cecilia Hansson. Lund: Ellerströms förlag.

Björling, Gunnar. 1922. *Vilande dag*. Helsingfors: Daimon.

Björling, Gunnar. 1925. *Korset och löftet*. Helsingfors: Söderström & Co.

Björling, Gunnar. 1928a. 4711. Universalistisk dada-individualism. *Quosego* 1, 73–102.

- Björling, Gunnar. 1928b. Blixtanalys. *Quosego* 2, 117–119.
- Björling, Gunnar. 1929a. Rutschbanor. *Quosego* 4, 187–191.
- Björling, Gunnar. 1929b. 'Råhet'. *Quosego* 4.
- Björling, Gunnar. 1933. *Solgrönt*. Helsingfors.
- Björling, Gunnar. 1945. *Ord och att ej annat*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Björling, Gunnar. 1947. Min skrift – lyrik? Teoksessa: Johannes Edfelt & Olof Lagercrantz (toim.), *Poeter om poesi*. Stockholm: Bonniers 1947, 21–48.
- Björling, Gunnar. 1944. *O finns en dag*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Dickson, Walter. 1956. *En livslivets diktare. Studier i Gunnar Björlingtext*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Diktonius, Elmer. 1925. Expressionismen. *Finsk Tidskrift* 2, 125–133.
- Diktonius, Elmer. 1927. *Stenkol*, Helsingfors: Schildts förlags Ab.
- Ekelöf, Gunnar. 1934. Från dadaism till surrealism. *BLM* 1, 34–40.
- Enckell, Rabbe. 1962. *Essay om livets framfart*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Friberg, Leif. 2004. *Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Haag, Ingemar. 1999. *Det groteska. Kroppens språk och språkets kropp i svensk lyrisk modernism*. Stockholm: Aiolos.
- Haavisto, Jukka. 1991. *Puuvillapelloilta kaskimaille. Jatsin ja jazzin vaiheita Suomessa*. Helsinki: Otava.
- Henrikson, Thomas. 1971. *Romantik och marxism. Estetik och politik hos Otto Ville Kuusinen och Diktonius till och med 1921*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Hertzberg, Fredrik. 2018. "Mitt språk är ej i orden." *Gunnar Björlings liv och verk*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.
- Huelsenbeck, Richard. 1920. *En avant dada. Eine Geschichte des Dadaismus*. Hannover: Paul Steegemann Verlag.
- Huelsenbeck, Richard. 1991. *Memoirs of a Dada Drummer*. Berkeley: University of California Press.
- Häme, Olli. 1949. *Rytmin voittokulku. Kirja tanssimusiikista*. Helsinki: Fazer.
- Kjellgren, Josef. 1928. Quosego – ny finsk tidskrift. Spelar radikal och modern, men saknar klar inställning till tidens problem. *Folkets Dagblad Politiken* 22.9.1928.
- Kuusinen, Otto Wille (Usko Sotamies). 1920. "Torpedo. Työläisnuorisolle Usko Sotamies", *Työläisnuoris*. Suomen sos.-dem. nuorisön äänenkannattaja, 19.3.1920. Työväen arkisto, Helsinki.
- Lagerborg, Rolf. 1924. *Om konst och konstnärer*. Helsingfors: Schildts förlags Ab.
- Langenskjöld, Agnes. 1928. Modernism. *Finsk Tidskrift* 104, 3, 173–188.
- Lindeberg, Giovanni. 1933. *Ludvig Nordströms utvecklingshistoria. Vägen till totalismen*. Stockholm: Bonniers.
- Luthersson, Peter. 1993. *Modernism och individualitet. Studier i den litterära modernismens kvalitativa egenart*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.

- Olsson, Anders. 1995. *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld*. Stockholm: Bonniers.
- Olsson, Hagar. 1925a. Dikt, mystik och dadaistisk rebus. *Svenska Pressen* 16.5.1925.
- Olsson, Hagar [Spets]. 1925a Jules Romains som estetiker. *Svenska Pressen* 10.11.1925.
- Olsson, Hagar. 1925b. *Tidiga fanfarer och annan dagskritik*. Helsingfors: Schildts förlags Ab.
- Parland, Henry. 1970. *Säginteannat. Samlad prosa 2*. Helsingfors: Söderström & Co.
- Rasula, Jed. 2015. *Destruction was my Beatrice. Dada and the Unmaking of the Twentieth Century*. New York: Basic Books.
- Schwitters, Kurt. 1919. An Anna Blume. *Der Sturm* 10, 5, 72.
- Strindberg, August. 1989. *Ordalek och småkonst och annan 1900-talslyrik. Samlade verk 51*. Stockholm: Norstedts Förlag AB.
- Tschi, *Hufvudstadsbladet* 13.11.1928.
- Tzara, Tristan. 1985. Dadamanifest. *Dada. I urval och översättning av Inge-mar Johansson*. Lund: Bakhåll.
- Veivo, Harri. 2015. Jazzing Up Modernism. Jazz, Popular Culture, and Dada in Henry Parland and Gunnar Björling, *Modernism / modernity* 22,4, 667–689.
- Wrede, Johan. 1986. Den finlandssvenska modernismens genombrott. En studie i idéernas sociala dynamik. Teoksessa: Sven Linnér (toim.), *Från dagdrivare till feminister. Studier i finlandssvensk 1900-talslitteratur*. Helsingfors: Skrifter utgivna av Svenska litteratursällskapet i Finland 537, 41–69.

Zeitgeist – menneisyys, nykyaika ja tulevaisuus Olavi Paavolaisen tuotannossa

H. K. Riikonen

© <https://orcid.org/0000-0001-8869-7065>

Suomalaisista kirjailijoista on käsitteeseen nykyaika useimmin yhdistetty Olavi Paavolainen (1903–1964). Siihen on ollut erityisesti vaikuttamassa hänen esseekokoelmansa *Nykyaikaa etsimässä* otsikko sekä tietysti itse teoksen sisältö, joka voittopuolisesti liittyi kirjoittajan oman ajan, 1920-luvun, ilmiöihin Euroopassa. Tehtäväkseen Paavolainen oli ottanut juuri sen esittelemisen suomalaisille, mitä muualla tapahtui. Tehtävää jatkoivat hänen 1930-luvun suuret matkakirjansa, *Kolmannen valtakunnan vieraana*, *Lähtö ja loitsu* ja *Risti ja hakaristi*.¹ Vaikka taide tuli Paavolaisen 1930-luvun teoksissakin esille, hallitsevassa asemassa oli politiikka ja poliittinen ideologia. 1940-luvun suuri teos *Synkkä yksinpuhelu* puolestaan sisältää päiväkohtaisia havaintoja tapahtumista ja ihmisistä sekä lyhyitä mutta sattuvia luonnehdintoja Paavolaisen sota-aikana näkemistä elokuvista. Mukana on myös mainintoja eräiden vuosisadan alkupuolen merkittävien taiteilijoiden, kuten Piet Mondrianin, Edvard Munchin ja Gustav Vigelandin kuolemasta.

Niin nykyaikaa kuin Paavolainen etsikin matkoillaan ja kirjoissaan, hän ei kuitenkaan ollut täysin välinpitämätön menneisyyttä kohtaan vaan puhui eräistä siihen liittyvistä asioista suorastaan innostuksen ja ihailun vallassa. Toisaalta hän suuntasi katseensa jossain määrin myös tulevaisuuteen niin politiikan kuin taiteenlajien kehityksen kannalta. Nykyaikaa ei muutenkaan voi määritellä suhteuttamatta sitä menneisyyteen ja tulevaisuuteen. Tämän suhteen huomioon ottaminen onkin nähty juuri modernille kulttuurille tyypillisenä piirteenä. Sitä paitsi moderni pitää itseäänkin historiallisesti merkittävänä. ”Modernin itseyttärytymään liittyy keskeisellä tavalla käsitys oman aikakauden historiallisesta merkityksestä, sen ’ontologiasta’ ja kulttuurifilosofisista mahdollisuuksista”, kirjoittaa Sam Inkinen (2008, 73).

Seuraavassa tarkastellaan Olavi Paavolaisen suhdetta menneisyyteen, nykyaikaan ja tulevaisuuteen sekä niiden suhdetta toisiinsa. Tarkastelu perustuu toisaalta siihen, mitä Paavolainen ylimalkaan nykyajasta sanoi, toisaalta semanttiseen analyysiin, siihen, miten menneisyyttä, nykyisyyttä ja tulevaisuutta koskevat sanat ja sanueet esiintyvät hänen kirjoituksissaan. Tätä kautta on tarkoituksena tarkentaa kuvaa, mitä hän näillä käsitteillä tarkoitti. Paavolaisen suhdetta nykyaikaan on tähän mennessä tarkasteltu jo lukuisissa tutkimuksissa ja biografisissa esityksissä, mutta varsinkaan semanttista analyysia ei ole suoritettu.

Semanttiseen tarkasteluun mukaan otettavat sanat voidaan jakaa yksinkertaisesti tempusten, aikamuotojen, mukaan. Tällöin imperfektin/perfektin osalta kysymykseen tulevat esimerkiksi sellaiset sanat kuten menneisyys, mennyt, entinen, muisto, vanha, vanhanaikainen ja jopa antiikki ja historia. Preesensiin puolestaan liittyvät erityisesti nykyaika, nykyaikainen, nykyhetki, nykyisyys, moderni, uusi, uusi aika, uudenaikainen ja nuori. Futuuriin liittyvien sanojen valikoima on vähäisempi; lähinnä kysymykseen tulevat vain tulevaisuus ja tuleva aika, joskin yksi taidesuuntaus, futurismi on saanut nimensä juuri tulevaisuuteen liittyen. Tulevaisuutta koskevien lausuntojen ja näkemysten yhteydessä on huomattava, että kieliopin mukaan suomen kielessä ei ole futuuria, vaan preesens ajan adverbien kanssa ja konditionaalien ja potentiaalien preesens pystyvät viittaamaan myös tulevaisuuteen (*Iso Suomen kielioppi* 2005, 1468–1469). Mutta käytössä on tietenkin sellaisia ilmaisuja ja rakenteita kuten ”tulee tekemään”, ”on tekevä” tai jopa vanhahtava ”pitää tuleman” (ks. *Iso Suomen kielioppi* 2005, 1470–1471).

Seuraavassa esityksessä keskeisesti esillä ovat sanat nykyaika, moderni ja tulevaisuus. Mutta mukana on myös adjektiivi nuori. Vaikka se ei ole mikään tavallisesti tieteellisenä periodeihin liitetty termi, Paavolaisen (ja muutenkin tulenkantajien) teksteissä usein toistuvana siitä avautuu mielenkiintoisia näköaloja. Lisäksi tarkastelun kohteena on asetelma ”ennen – nyt” ja ”vanha ja uusi”. Vanhojen ja uusien kiista, *querelle des anciens et des modernes*, eri muodoissaan on historian kuluessa ollut niin yleinen, että sitä voisi pitää suorastaan yhtenä kulttuurihistorian rakennetekijänä.

Olavi Paavolaisen tuotanto sisältää monografioitten ohella paljon myös esseitä ja arvosteluja. Seuraavassa keskitytään *Nykyaikaa etsimässä* -esseekokoelmaan (1929), pamflettiin *Suursiivous* (1932) ja valikoimaan artikkeleita, mutta muutamia esimerkkejä esitetään myös Paavolaisen myöhemmistä teoksista. Koska kyseessä on ennen kaikkea semanttinen analyysi, itse substanssia, sitä, mitä Paavolainen uusista ilmiöistä sanoi, tarkastellaan vain esimerkinomaisesti, sillä aiheesta on muutenkin runsaasti kirjallisuutta (ks. erit. Hapuli 2012; Hapuli et al. 2012). Suhteessaan avantgardismiin Paavolainen on siitä kiinnostava, että hän toisaalta oli ennen kaikkea uusien ilmiöiden ja uusien avantgardististen suuntausten esittelijä, jossain kohdin terävänäköinenkin: Irmeli Hautamäki (2003, 42) on maininnut siitä, miten Paavolaisen näkemys dadasta tulee varsin lähelle avantgardismin teoreetikon Renato Poggiolin näkemystä. Mutta toisaalta Paavolainen oli samalla itse jossain määrin avantgardisti eräiden runojensa ja eräiden huomiota herättäneiden edesottamuksiensa perusteella.

Tutkittaessa esimerkiksi kirjailijan suhdetta nykyaikaan ei tule unohtaa käsitettä *Zeitgeist*, jonka suomalainen vastine on käännetty suoraan saksasta: ajanhenki.² Sitä on luonnehtinut esimerkiksi Egon Friedell *Uuden ajan kulttuurihistoriassaan* käsitellessään saksalaisia romantikkoja ja ns. ”Nuorta Saksaa”, jonka edustajat pitivät itseään ”ajan äänenä” (Friedell 1945, 164–166). Aika merkitsi heille nimenomaan nykyisyyttä (Friedell 1945, 166). Paavolaisen osalta asiaan on kiinnittänyt aikaisemmin huomiota Sam Inkinen. Hän huomauttaa käsitteen eri aikoina saamista merkityksistä ja toteaa yleistyksenä, että sillä ”on pyritty ilmaisemaan jossakin ajassa ja kulttuurissa esiintyvää kokonaistunnetta ja mentaliteettia: keskeisiä arvoja, pyrkimyksiä ja ydinteemoja”. (Inkinen 2008, 73.) Ongelmallista tässä määritelmässä on sana kokonaistunne, etenkin sen alkuosa. Kattaako ja läpäiseekö tuo tunne koko kulttuurin vai vain osan siitä, esimerkiksi jonkin hallitsevan ja paljon esillä olleen ryhmän? Paavolaisen osalta nämä ovat kiinnostavia kysymyksiä, joihin seuraavassa myös pyritään vastaamaan.

Kuva- ja sanomalehtiä ja uusien ilmiöiden esittelijöitä

Tarkasteltaessa Olavi Paavolaisen suhdetta omaan aikaansa ja sen ilmiöihin, on taustana pidettävä mielessä muutama seikka. Paavolaisella oli käytettävissään monenlaista lähdekirjallisuutta, etenkin erilaisia kulttuurihistoriallisia kuvauksia, joita hän toisinaan lainaili hyvinkin vapaasti, välistä lähes plagioiden (Riikonen 2014, 296–299). Kuitenkin niiden rinnalla, usein jopa niiden asemesta, hänelle olivat tärkeitä uudet kuva- ja aikakauslehdet, sillä juuri ne esittelivät ajankohtaisia uusia ilmiöitä. Kuvallinen ilmaus ja näköhavainnot olivat Paavolaiselle erityisen tärkeitä ja juuri lehdistä hän löysi kiinnostavaa kuvaaineistoa. Itsekin hän kiinnitti suurta huomiota omien teostensa kuvitukseen ja oli myös innokas valokuvaaja. Sanomalehtien seuraaminen korostui *Synkässä yksinpuhelussa*, joka on täynnä viittauksia koti- ja ulkomaisten sanomalehtien uutisointiin. Paavolainen näytti suorastaan henkisesti ruokkivan itseään sanomalehtien lukemisella samalla kun niiden seuraaminen oli hänen työtään sota-aikana Mikkelissä Päämajan Tiedotusosastolla. Kiinnostus journalismiin ja sen mahdollisuuksiin on historiallisessakin katsannossa liittynyt läheisesti ”ajanhenkeen”, *Zeitgeistiin*. Sitä on edellä mainitun nuoren Saksan yhteydessä korostanut Egon Friedell (1945, 166).

Paavolainen kirjoitti monenlaisiin lehtiin, sanomalehtiin, kuvalehtiin, taidelehtiin ja naistenlehtiin. Sitä kautta hän myös tavoitteli uudentyypistä julkisuutta. Hän oli kautta elämänsä myös innokas lehtileikkeiden kerääjä. Kiinnostuksessaan lehtiä ja niiden tuomaa julkisuutta kohtaan Paavolainen ei suinkaan ollut sukupolvensa ainoa. Tämän hän pani itsekin merkille kirjoittaessaan *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan, miten taiteellisten aikakauslehtien kohdalla tilanne oli korjaantumassa (Paavolainen 1929, 51). Muutama vuosi myöhemmin hän saattoi *Suursiivouksessa* jo sanoa: ”Nuorella polvella oli käytettävissään pääkaupungin sekä suomalaiset että ruotsalaiset päivälehdet sunnuntailiitteineen, valtaosa maaseutulehdistöä, ”Ylioppilaslehti”, ”Nuori Voima”, ”Aitta”, ”Seura”, ”Viikkosanomat” ja ”Tulenkantajat”-albumi.” (Paavolainen 1932, 33.) Avantgardistisille ryhmille ovat tunnetusti olleet tyyppillisiä lyhytikäiset mutta nopeasti reagoivat ei-kaupalliset lehdet. Paavolainen kyllä liittyi tähän seuraan *Tulen-*

kantajat-lehden myötä, mutta hän käytti hyväkseen monenlaisia kaupallisiakin julkaisuja.

Olavi Paavolainen saikin mainetta juuri uusien ilmiöiden suomenkielisenä esittelijänä. Hänen merkitystään ei kuitenkaan ole syytä liiaksi korostaa muiden vastaavien toimijoiden kustannuksella. Osin häntä ennen ja osin samoihin aikoihin hänen kanssaan monet muutkin kirjoittajat tarkastelivat nykyaikaa, muiden muassa Elsa Enäjärvi, jonka teos Englannista ilmestyi samana vuonna kuin *Nykyaikaa etsimässä* (ks. Riikonen 2014, 121–122)³, ja Raoul af Hällström, joka lehtikirjoituksissaan liikkui Paavolaisen tapaan usean taiteen alueella. Jo Paavolaista ennen asialla olivat olleet eräät ruotsinkieliset kulttuurikriitikot. Arkkitehti ja fil. tri Sigurd Frosterus esitteli esimerkiksi modernia tavarataloa ja uusia aseita teoksissaan *Olikartade skönhetsvärden* ja *Moderna vapen* (molemmat vuodelta 1915). Nuorena kuollut runoilija Henry Parland kirjoitti muun muassa elokuvasta ja venäläisestä formalismista puhumattakaan siitä, että hän kirjoitti romaanimuotoisen Marcel Proust -pastissin. Frosteruksen ja Parlandin kirjoitukset eivät kuitenkaan suomenkielisellä puolella saaneet ansaitsemaansa huomiota eikä niitä tuolloin myöskään suomennettu. Tavallaan poikkeuksen muodostivat Edith Södergran, jonka runoja julkaistiin suomennoksina *Tulenkantajat*-lehdessä, ja Hagar Olsson, ”Dear Hagar”, jolle Paavolainen omisti *Nykyaikaa etsimässä* -teoksensa.

Ultra-lehdessä puolestaan Elmer Diktonius oli vaatinut ikkunoiden avaamista Eurooppaan ja ruoskinut aikansa suomalaista lyriikkaa – tämäkin siis ennen Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* ja *Suursiivous* -teoksia (Niinistö 1956, 106–107; Vainio 1976, 120–132; ks. myös Riikonen 2014, 115–123). Matti Vainion (1976, 122) mukaan lause ”Ikkunat auki Eurooppaan” muodostui iskulauseeksi juuri Diktoniuksen välityksellä. Vainio on samalla muistuttanut siitä, että Aino Kallas oli käyttänyt samaa ilmaisua jo 1910 esitellessään Noor-Eesti-ryhmää aikakauslehti *Päivässä*. Hagar Olssonin lukuun ottamatta Paavolainen ei osoittanut suurempaa mielenkiintoa aikansa uutta suomenruotsalaista kirjallisuutta kohtaan. Asian pani merkille Elmer Diktonius *Nykyaikaa etsimässä* -teoksesta kirjoittamassaan arvostelussa, jonka otsikona oli kuvaavasti ”Salonkimodernismia” (ks. Diktonius 1995, 129–130). Paavolainen tosin viittasi satunnaisesti esimerkiksi Frosterukseen, mutta ei ole tiedossa, miten laajasti hän oli tämän kirjoituksiin

perehtynyt – Paavolaisellahan oli helmasyntinä *name-dropping*, nimien mainitseminen ilman kunnollista perehtymistä asianomaisten henkilöiden tuotantoon. Tietysti suomenkieliset modernismin edustajat osasivat ruotsia, mutta kunnollista vuoropuhelua modernismin olemuksesta ei suomen- ja ruotsinkielisten välillä juurikaan syntynyt. Poikkeus tähän nähden oli kaksikielinen aikakauslehti *Ultra*, joka kuitenkin jäi lyhytikäiseksi: sitä julkaistiin vain vuoden 1922 lopulla (siinä oli myös käännöksiä muista kielistä).

On syytä yleensäkin kysyä, onko syntynyt jonkinlainen Suomen ulkomaaisia kontakteja koskeva näköharha, joka on johtanut korostamaan liikaa esimerkiksi Paavolaisen ansioita ”ikkunoiden avaamisessa”. Kaarlo Marjanen kirjoitti 1962 artikkelin, jossa hän katsoi, että 1900-luvun ensimmäiset kymmenen vuotta olivat Suomen runouden ”eurooppalaisin vuosikymmen”. Marjasen (1962, 77) keskeinen esimerkki oli Eino Leino, joka hänen mukaansa oli ”ensimmäisten modernististen joukkoliikkeiden yksilöllinen rinnakkaisilmio”. Ilmeisesti ensimmäinen maailmansota – niin kuin sitten toinenkin – aiheutti katkoksen, jonka takia ulkomaisen kehityksen seuraamisessa jäätiin jälkeen. Sotien välisenä aikana suurilla päivälehdillä, *Helsingin Sanomilla* ja *Uudella Suomella*, oli ulkomailla etenkin naispuolisia avustajia, jotka lähettämässään artikkeleissa kuvasivat erilaisia kulttuuritapahtumia ulkomailla. Näiden avustajien toiminnasta ei valitettavasti ole toistaiseksi mitään kattavampaa esitystä, vaikka eräitä osa-alueita onkin kartoitettu.

Paavolaisen historiatietoisuus – onko sitä?

Karjalankannaksella, rajaseudulla kasvaneena Olavi Paavolainen oli pakostakin tietoinen seudun historiasta ja historiallisista tapahtumista. Eräissä 1930-luvun kirjoituksissaan hän lähdekirjallisuuteen nojautuen puhuikin seudun, nimenomaan kotikuntansa Kivennavan historiasta. Tämä tietoisuus korostui entisestään sota-aikana, jolloin Paavolainen toimitti kaksi kuvateosta, *Karjala muistojen maa* ja *Rakas entinen Karjala*, joiden yhteydessä hän joutui paneutumaan Karjalan kaupunkien ja kuntien historiaan. Menneisyys korostuu kummankin teoksen nimessä, toisessa sana ”muistojen”, toisessa ”entinen”; vastaa-

vasti näillä teoksilla oli merkitystä Karjalaan kohdistuvan nostalgian luomisessa. Karjalankannaksella Paavolaisella olisi periaatteessa ollut mahdollista saada kosketus venäläiseen avantgardeen ja myöhemmin 1920- ja 1930-luvulla uuteen ruotsinkieliseen (sekä suomen- että ruotsinruotsalaiseen) runouteen, sillä useita näitä runoilijoita oleskeli tai vieraili Kannaksella. Heihin Paavolainen ei kuitenkaan tullut solmineeksi yhteyksiä.

Karjalankannaksen historian ohella Paavolainen osoitti kiinnostusta erityisesti antiikin Kreikkaa kohtaan. Osittain se oli ymmärrettävää sikäli, että uudessa saksalaisessa kulttuurissa oli voimakas Kreikan ihailun trendi, joka tuli esille myös konservatiivisten runoilijoiden, kuten V. A. Koskenniemen ja Emil Zilliacuksen teksteissä.⁴ Kreikan kulttuurin kanssa Paavolainen joutui tekemisiin myös Neuvostoliiton matkansa yhteydessä. Kreikkalaisuuden jälkiä hän havaitsi Mustanmeren rannalla, josta hän jatkoi matkaansa Istanbulin kautta Ateenaan. Ilmeisesti etenkin Ateenan Parthenon teki häneen suuren vaikutuksen, kuten *Synkän yksinpuhelun* ”Eurooppalainen Odysseia”-jaksosta ilmenee. Tietenkään hän ei tarkastellut Akropolista tai yleensä Kreikkaa historioitsijan tai taidehistorioitsijan vaan nimenomaan esteetin silmin. Hän tarkasteli vanhaa kulttuuria, olipa se kreikkalaista tai islamilaista, sen taidetta ja arkkitehtuuria (kirjallisuus jäi tällöin aivan syrjään) nimenomaan 1800-luvun lopun estetiimin ja Pierre Lotin kaltaisten kirjailijoiden välityksellä. Vertailun vuoksi voi mainita, että V. A. Koskenniemen antiikki oli puolestaan pikemminkin *fin de siècle*n pessimismin ja rappionajatuksen värittämää (Riikonen 2019, 266–269).

Tietenkin Kreikalla ja yleensä kaikella vanhalla oli myös vastustajansa. Kreikassa ja Italiassa järjestettiin 1900-luvun alkupuolella antiikin näytelmien esityksiä antiikin ajalta säilyneissä ulkoilmateattereissa (Kreikassa esityksiä oli jo 1800-luvun lopussa). Merkittävä suomalaisen kirjallisuuden ranskantaja J.-L. Perret tapasi 1920-luvun alussa junamatkalla Sisilian Syracusaan miehen, joka ilmoitti olevansa menossa protestoimaan Aiskhyloksen *Hautauhrintuojat*-näytelmän esitystä, ruumisparaattia, vastaan ja vaatimaan modernien sisilialaisten näytelmien esittämistä. Mies osoittautui sittemmin kuuluisaksi tulleeeksi futuristiksi Filippo Tommaso Marinettiksi (Perret 1923, 46–47).⁵ Paavolainen ei näytä tunteneen Perret’n artikkelia (1923) italia-

laisesta futurismista, jossa tämä kertoi tapaamisestaan Marinettin kanssa. Paavolainen ei itse nähtävästi olisi ryhtynyt sellaista protestia antiikin tragedian näytännöstä esittämään. Ihaillessaan nykyajan saavutuksia Paavolainen ei hylännyt vanhaa kulttuuria eikä pitänyt sitä aikansa eläneenä tai esteettisesti heikotasoisempänä, päinvastoin kuin monissa *querelle des anciens et des modernes* -tyyppisissä kiistoissa. Hänen keskeinen huolenaiheensa oli se, että Suomessa ei ajan eurooppalaista kulttuuria tunnettu riittävästi. Samoin hän arvosteli eri yhteyksissä jälkeenjääneitä maaseutukuvauksia ja ”kirkonkylämenteliteettiä”. Avantgarderyhmille tyyppillinen antagonismi⁶ ei Paavolaisen kohdalla ollut kovin voimakasta; se ei suuntautunut johonkin edeltävään taidesuuntaan vaan yleensä jälkeenjääneisyyteen ja tietämättömyyteen ulkomaisesta kehityksestä.

Erikoinen kiinnostus historiaan tulee esille *Risti ja hakaristi* -teoksen alkupuolella, jossa Paavolainen nähtävästi Etelä-Amerikan matkansa innoittamana tarkastelee mantereen historiallista menneisyyttä mukaan lukien jesuiittojen toiminta Paraguayssa. Historiallinen osuus perustuu saatavilla olleeseen lähdekirjallisuuteen, jota Paavolainen lainailee varsin vapaasti (ks. edellä). Jos puolestaan ajatellaan Tulenkantajat-ryhmää, sen eräät jäsenet suuntautuivat ennen pitkää historiallisempaan näkökantaan, jopa kalevalaiseen menneisyyteen, kuten Martti Haavion kohdalla oli tilanne (ks. Koskimies 1949, 161), Goetheen ja vanhempaan ranskalaiseen runouteen, kuten Lauri Viljanen tai Egyptiin, renessanssiaikaan ja antiikkiin, kuten Mika Waltari historiallisissa romaaneissaan.⁷ Uskollisimmaksi nykyajan tarkkailijaksi jäi itse asiassa Matti Kurjensaari, joka myöhemmin seurasi varsinkin Suomen politiikkaa ja suomalaisia poliitikkoja sekä yleensä julkisuuden henkilöitä.

Nyky aika

Suomen sana nykyaika mielletään tavallisesti yhtenä osana jaottelussa menneeseen aikaan, nykyaikaan ja tulevaan aikaan (tulevaisuuteen). Vastaava adjektiivi nykyaikainen on usein synonyymi uudenaikaiselle ja modernille. Jotkut johdannaiset implikoivat vastakohdan johonkin menneeseen: vanhahtava oppiaineen nimitys nykyiskansain kir-

jallisuus (*estetik och nyare litteratur*) tarkoittaa vastakohtaa antiikin ja keskiajan kirjallisuuden tutkimukselle. Nykyaika olisi ruotsiksi *nutid*, saksaksi *Gegenwart*, mutta englanniksi joudutaan käyttämään kahta sanaa: *modern times* (vrt. Chaplinin elokuvan nimi). Kaikilla näillä on omat merkitysvivahteensa ja lisämerkityksensä. Esimerkiksi saksan *Gegenwart* merkitsee myös läsnäoloa yhdyssanan *Gegenwartsliteratur* merkittäessä nykyajan kirjallisuutta, nykykirjallisuutta. Kirjallisuushistorian käsitteenä *Gegenwart* on hyvinkin liukuva. Englannin *contemporary literature*, aikalaiskirjallisuus, on sekin liukuva käsite, joskaan aikaa kovin kauas taaksepäin se ei kata.

Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -teoksen otsikko on tietenkin alausio Marcel Proustin romaanin *Kadonnutta aikaa etsimässä* (*A la Recherche du temps perdu*) otsikkoon. Paavolainen ei tuolloin ollut Proustin teosta lukenut (eikä ilmeisesti koskaan myöhemminkään lukenut). Hänen tietoisuutensa Proustista on epäilemättä perustunut Suomessa 1920-luvulla julkaistuihin esittelyihin: Eino Palola kirjoitti Proustista *Ultraan* jo 1922, mutta erityisesti vuosina 1927 ja 1928, juuri viimeisen osan, *Jälleenlöydetyn ajan*, ilmestyttyä, Proustista julkaistiin Suomessa monta kirjoitusta: Kersti Bergroth *Sinissä kirjassa* (jossa esiteltiin myös James Joycen *Odyseus*), Erik Kihlman *Nya Arguksessa* ja W. H. Donner *Finsk Tidskriftissä*. V. A. Koskenniemen Proust-essée ilmestyi vuonna 1931. Vaikka Paavolaisen teoksen otsikko viittasi Proustiin, minkäänlaisesta Proustin sisäisesti koetun ajan tavoittelusta ei ollut kyse (Proustin ajankäsityksestä ks. Kristeva 1993, 6–7 ja passim).

Se voimakas innostus, millä Olavi Paavolainen tarkasteli nykyäikää, tulee esille jo *Nykyaikaa etsimässä* -teoksen ensi riveillä hänen huudahtaessaan: ”Me elämme uutta luovaa aikaa. On onnellista tällaisena aikana olla nuori”. Heti jatkossa hän toteaa ottaen kantaa myös menneisyyteen ja tulevaisuuteen: ”Menneisyyden totuuksiin ei enää uskota, tulevaisuuden totuudet eivät ole vielä hahmottuneet. Ei ole muuta varmuutta kuin nykyisyys – –” (Paavolainen 1929, 15). Tällaisten iskulauseitten ja huudahdusten valossa voidaan sanoa, että se, mitä Paavolainen nykyajasta etsi, oli edellä mainittu *Zeitgeist*, ajanhenki. Mutta mikä sitten oli Paavolaisen tarkoittama nykyaika? On suorastaan silmiinpistävää, että ennen kaikkea ensimmäisessä luvussa, ”Neitseellisessä Ainossa”, hallitseva aikamuoto onkin imperfekti.

Tällöin ei menneisyys kuitenkaan ulotu ajallisesti kovin kauas. Paavolainen kuvaa lähinnä ensimmäisen maailmansodan ja 1920-luvun alun aikaa, siis runsaan kymmenen vuoden ajanjaksoa. Hänelle myös se oli aivan ilmeisesti nykyaikaa, sitä aikaa, jonka uusia ulkomaisia ilmiöitä kirjallisuuden, taiteen ja kulttuurin alalla hänen mielestään ei Suomessa tunnettu. Paavolainen kirjoittaa:

Meiltä on puuttunut kaikki kosketus kokonaiseen taidekauteen, jollei ota lukuun muutamien maalarien pikemminkin puolileikillä tai parodioimisen halusta tekemiä kokeiluja – ja mikä ensiluokkainen kubisti-kyky olikaan Ilmari *Aalto!* – ja ivallisia sanomalehtikuvauksia sen edustajien eriskummallisuuksista; taidekauteen, joka on monin verroin merkityksellisempi, laajakantoisempi ja tulevaisuuteen vaikuttavampi kuin kansanaan sotakauteen liittyvä ekspressionismi.⁸

Huomattakoon tässä myös Paavolaisen tulevaisuuteen liittyvä arvio hänen aikansa taiteen tulevasta vaikutuksesta. Toisinaan Paavolainen menee ensimmäistä maailmansotaa edeltäneellekin ajalle. Etenkin saksalaista alastomuuskulttuuria tarkastellessaan hän käsittelee varsin paljon ensimmäistä maailmansotaa edeltävää aikaa, 1900-luvun alkuvuosia.

Millaisia ilmauksia Paavolainen sitten käyttää nykyaika-termin rinnalla ja mitä muita nykyaikaan liittyviä ajanilmauksia ja perioditermejä, substantiiveja tai adverbjeja hänen kirjassaan on? Tässä suhteessa esiintyy suurta vaihtelua: meidän aikamme, moderni, nykyisin, modernisoija, poissa muodista, tämä päivä, ”avant-garde” (sana lainausmerkeissä), ”modernisti” (sana lainausmerkeissä Bertel Gripenbergin yhteydessä), ”modernistinen” (sana lainausmerkeissä Hellaakosken yhteydessä), moderni probleemi (”neekerikysymys”), ”tämä arkaluontoinen moderni probleemi” (homoseksuaalisuus), moderni nuoriso, moderni ylellisyyden symboli (auto), moderni pyhimys (Pyhä Kristoforos auton suojeluspyhimyksenä) ja modernolatria (futurismin yhteydessä). Lisäksi ”Neitseellisen Aion” lopussa Paavolainen (1929, 52) tavallaan kokoavasti katsoo, että hänen aikanaan eletään vielä murroskautta. Terminologista tarkkuutta Paavolaisen teksteissä ei mitenkään edistä se, että eräät termit on laitettu lainausmerkkeihin.

Mikä kaikki sitten on nykyaikaa ja modernia? Tietysti sitä ovat hänen esittelemänsä uudet taidesuuntaukset, joilla tosin oli historiaa jo

maailmansotaa edeltävältäkin ajalta. Niitä ovat dadaismi, ekspressionismi, futurismi, kubismi ja venäläinen vallankumousrunous. Samoin niitä ovat monet uudet ilmiöt taiteitten ja kulttuurin alalla, jazz, uusi tanssitaide, saksalainen alastomuuskulttuuri ja monet muut. Moderni esiintyy myös asian määreenä: Paavolaisen esseistä löytyy sellaisia ilmauksia kuten moderni näkemys, moderni elämännäkemys, moderni kirjallisuus, moderni naisellisuus, moderni Englanti, moderni syy-yhteys, elämäntunnonltaan modernein (Toivo Pekkanen) ja moderni elämäntunto. Moderni-termi ei tällöin ole mitenkään selkeästi määritelty perioditermi vaan tarkoittaa yleensä vain uutta, tuohon hetkeen kuuluvaa. Paavolainen käyttää myös sellaisia ilmauksia kuin ”ultramoderni” ja ”smokkimodernisti”. Edellinen on käsitettävä lähinnä positiivisessa merkityksessä. Paavolainen luonnehtii sillä Helvi Hämäläisen *Hyväntekijän* sielunelämän kuvausta, ”psykologista mikrovalokuvausta”. Jälkimmäinen ilmaus on tietenkin ivallinen ja sillä tarkoitetaan aina korrektisti pukeutunutta ja käyttäytyynyttä Arvi Kivimaata (Paavolainen 1929, 52, 54). Paavolainen oli tosin itsekin ”smokkimodernisti” mutta varmaan enemmän kuin Kivimaa suoranainen dandy, mannermaisen avantgarden (Poggioli 1968, 31–32; Hautamäki 2003, 31–35) mielessä.

Tyypillisenä nykyajan ilmiönä Paavolainen esittelee erilaisia ismejä. 1900-luvun alun suuri innostus erilaisiin toisistaan eroaviin taide- ja tyyliisuuntiin oli Suomessa toki pantu merkille jo aikaisemmin. Teoksessaan *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin* Aarne Anttila (1926, 262) luetteli ensimmäistä maailmansotaa edeltäneiltä vuosilta lukuisia uusia suuntauksia, joiden joukosta löytyvät esimerkiksi impulsionismi ja philopresentaneismi. Paavolainen on uusien suuntauksien nimeämisessä huomattavasti säästeliäämpi, mutta hänkin nimeää useita eri virtauksia: ekspressionismi, futurismi, kubismi, dadaismi. Satunnaisemmin hän mainitsee bruitismin ja konstruktivismiin. Kun Paavolainen esitteli futurismia, hän ei suinkaan ollut ensimmäisenä asialla Suomessa. Taidefilosofi K. S. Laurila oli jo kesäkuussa 1912 esitellyt *Helsingin Sanomissa* futurismia, johon hän oli saanut kosketusta Berliinissä. Edellä on myös mainittu J.-L. Perret, jonka futurismia koskeva artikkeli ilmestyi vuonna 1923 ja jonka lähtökohtana oli satunnainen tapaaminen Marinettin kanssa junassa. Pariin otteeseen Paavolainen mainitsee myös avantgarden. Sana

esiintyy kuitenkin lainausmerkeissä eikä hän ryhdy pohtimaan sen suhdetta modernismiin.

Sattuva on tässä yhteydessä *Nykyaikaa etsimässä* -teokseen sisältyvä kuvaus Pariisin Eiffel-tornista. Rakennelma oli teoksen ilmestyessä ollut olemassa jo nelisenkymmentä vuotta, kuten Paavolainen itsekin toteaa, mutta se liittyi hänen käsityksissään nykyaikaan. Hän tosin pohtii, oliko kaupunki ollut uskonon traditioille pystyttäessään ”tämän teräshirviön” ja oliko Pariisi turhamaisuudessa ryhtynyt kilpailemaan lännen (so. Amerikan) kanssa. Kuitenkin hän arvelee, ettei tällaisista asioista tai sensaationhalusta ollut kysymys. Rakennus nimittäin ennakoi uutta aikaa: ”Ehkä aavisti käsittämättömän kimmoisa ranskalainen henki jo silloin, että kuljettiin uutta aikakautta kohti, jonka ihmisistä Eiffel-torni ei ole vain teknillinen ihme, vaan myöskin yksi maailman kauneimmista rakennuksista” (Paavolainen 1929, 158). Vaikka kysymyksessä on jo pitkään olemassa ollut rakennelma, Paavolaisesta ” – sen kauneus on nykyajan kauneutta – samaa, joka ilmenee pilvenpiirtäjässä, kiskojen kaarteessa suurella rautatieasemalla, turbiinin siipien taiteessa, tehtaanpiippujen ponnahduksessa korkeuteen, veturin männän säännöllisissä iskuissa, lentokoneen siipien siroudessa”. (Paavolainen 1929, 158.)

Samoin Paavolainen panee merkille, miten moderni taide ylistää Eiffel-tornia, ja luettelee suuren määrän eri taiteiden merkittävien modernien edustajien lausuntoja. Mutta lisäksi Eiffel-torni ennakoi kaikkia niitä muutoksia, joita Pariisissa on tapahtunut: uuden jumalan [tornin] palvojat tulevat Amerikasta ”lompakot pullollaan dollareita ja hävittävät Sinut [Pariisin] kuin heinäsiirkkalaumat” (Paavolainen 1929, 163). Siitä huolimatta torni on kaunis ”ei vain modernina teräskonstruktiona, vaan myöskin viivojensa tavattoman eleganssin vuoksi” (Paavolainen 1929, 165).

Edellä siteeratussa kohdassa Paavolainen on luetellut lukuisia uuden koneellistuneen aikakauden ilmiöitä turbiineja ja tehtaanpiippuja myöten. Asia tulee monessa kohden muuallakin esille. Esimerkiksi Wäinö Kunnaksen muistonäyttelystä kirjoittaessaan Paavolainen lueteli moderneja ilmiöitä suorastaan modernistisen runon muodossa: ”Meidän vuosisatamme paratiiseja: asfalttikatu kevätpäivänä ja sunnuntaihiljainen tehtaan piha? Meidän aikamme enkeli: pieni huikea lentokone kevätriemua jännittyneinä soivien puhelinlankojen yllä?

Korkealla...” (Paavolainen 2019, 59–60.)⁹ On kuitenkin erikoista, että niiden yhteyteen Paavolainen on tuonut vanhan symbolin, romantiikan sinisen kukan. Tavallaan hän itsekin tunnustautui romanttikokki, joka nyt oli etsimässä nykyaikaa.¹⁰ Luontevimmin sininen kukka sopi kuitenkin Karjalaan Paavolaisen kirjoittaessa sota-aikana esseen ”Sinisen kukan maa”, joka ilmestyi hänen toimittamassaan kuvateoksessa *Karjala muistojen maa*.¹¹ Sinisen kukan symboli on siitä kiinnostava, että se voidaan luontevasti liittää etsimiseen: kukkaa etsitään sitä koskaan saavuttamatta.

Modernin ilmentyminä Paavolainen näkee myös eräät yhteiskunnalliset ilmiöt. Niitä on etenkin ”musta vaara”, toisin sanoen mustaihoinen väestö, joka on tullut Eurooppaan. Tätäkään ei Suomessa hänen mielestään juuri tunneta, vaikka se muualla maailmassa on tiedostettu: ”Suomessa tunnetaan ’musta vaara’-kysymys vain keskustelunaiheena vanhojen rouvien kahvikutsuissa, joissa siveellisellä kauhistuksella (vielä muutamain paikoin) pohditaan nykyisten muotitanssien barbaarista alkuperää. Mutta kontinentilla se on jo aikoja siirtynyt tältä naiivilta asteelta suureksi sosiaaliseksi ja esteettiseksi probleemiksi.”¹² Tässä ei voida lähemmin syventyä Paavolaisen kuvauksiin ”mustasta vaarasta”, mutta yhtä jaksoa hänen esityksestään kannattaa siteerata. Hän kirjoittaa suorastaan itseoppineen estotomuudella:

He [mustat] ovat vieras rotu [Euroopassa]: he edustavat aina vaaraa. Suurena synnä entisen Rooman – banaaleimman esimerkin valitakseni – heikontumiseen ja häviöön oli se, että se oli sulattanut itseensä niin monta vierasta kansallisuutta ja rotua. Nykyinen Eurooppa lähenee monessa suhteessa rappeutumisajan Roomaa – senhän on Spengler todistanut jyrähdyttäessään synkän perikatotuomionsa niskaamme. Meidän aikamme on myöskin sairas nautinnonhimosta. Sivistynyttä maailmaa vaivaa ikävystyminen ja spleen; sitä kalvaa itse-inho ja haluttomuus; se tahtoo olla eksentrisen ja etsiä sensatioita hinnalla millä hyvänsä; se särkee nautinnolla perinnäistapoja.¹³

Kun ottaa huomioon, miten monenlaisia ilmiöitä Paavolainen nykyaikaa etsiessään havaitsee ja kuvaa, ei ole yllättävää, että eräänlaiseksi nykyajan symboliksi hänellä nousee cocktail. *Nykyaikaa etsimässä* -teoksen neljäs, pakinatyyppisiä tekstejä sisältävä osio onkin

nimeltään ”Cocktail”. Hän puhuu konkreettisesti cocktail-tyyppisistä juomista – kuuluisimpana esimerkkinä Sateenkaari-cocktail, Rainbow-cocktail – mutta hän viittaa myös Marinettin ”Cocktail”-esitykseen. Kuvaannollisessa merkityksessä cocktail tarkoittaa Paavolaiselle yleensä tuon ajan kulttuurin moninaisia muotoja.

Entisyyden ja nykyisyyden vastakohtaisuus

Roomalainen runoilija Ovidius onnitteli itseään siitä, ettei hän elänyt entisinä maalaismaisina aikoina. Hän piti itseään sivistyneen kaupunkikulttuurin edustajana.¹⁴ Paavolainen olisi hyvinkin voinut omalta osaltaan sanoa samaa. Ennen–nyt-asetelma, entisyyden ja nykyisyyden vastakohta, tulee muutamaan otteeseen painokkaan retorisesti esitettynä esille hänen teksteissään. Näin on etenkin *Nykyaikaa etsimässä* -teoksen venäläisiä vallankumourunoiijoita käsittelevässä esseessä, jossa asetelma on esitetty mahdollisimman raflaavasti:

Futurismi saapui sopivaan aikaan [Venäjälle] – eikä se ole ainoassakaan maassa pahemmin ja yltiöpäisemmin raivonnut. Runoilijat, joiden isät eivät osanneet edes tavata ja joiden langot pieksivät mushikkahousujensa voillä vaimojaan, virittivät hymnejä kirjoituskoneille ja kylpyvesijohdoille, ja maalarit, joiden äidit vetivät auraa pelloilla ja joiden veljet ohjasivat troikkia, ihannoivat maalauksissaan lokomobiileja ja loistoekspresejä; arbuusikauppiaiden jälkeläiset huusivat siittäjältään perimällään ammattiäänellä: ”Räjähdyttäkää ilmaan Eremitaashi!” – Miten paljon onkaan futurismi valmistanut maaperää vallankumoukselle ja bolshevikien haaveelle Venäjän industrialisoinnista sekä määrännyt niin yksipuolisesti teollisuusväestöön vetoavan luonteen!¹⁵

Samalle asetelmalle, tosin suuremmissa mittasuhteissa, rakentuu Paavolaisen pieni erillisjulkaisu *Pietari – Leningrad* (1946), tässäkin tapauksessa mahdollisimman suoraviivaisesti. Vallankumousta edeltävän Pietarin ja vallankumouksen jälkeisen Leningradin vastakohtaisuus edustaa siirtymistä yhteiskuntajärjestelmästä toiseen. Samalla kyse on siirtymisestä paheiden vallassa olevan yläluokan hallitsemasta kaupungista proletariaatin hallitsemaan teollistuneeseen kaupunkiin. Pietari-osuutta hallitsee imperfekti, Leningrad-osuutta pree-

sens. Jälkimmäisessäkin osuudessa on kuitenkin myös imperfektiä, koska Leningradillakin oli kirjoituksen ilmestyessä jo liki kolmen vuosikymmenen menneisyys.

Nuorten merkitys

Silmiinpistävää Olavi Paavolaisen teksteissä on niinkin yksikertaisen sanan kuin nuori käyttö, useimmiten monikkomuodossa nuoret. Tämä ei ole mitenkään yllättävää. Uudet taidesuunnat ja ryhmittymät ovat tavallisesti olleet nuorten perustamia. Edellä mainitussa futurismin esittelyssään K. S. Laurila (1912) mainitsi Marinettin ilmoittaneen, että vanhimmat futuristit olivat vasta 30-vuotiaita. Laurilan mielestä olisi voinut luulla, että futuristien joukossa ei ollut ketään 20 vuotta täyttäneitä. Hän jatkoi: ”Muuten ilmoittaa Marinetti, ettei heillä ole aikomustaan vaikuttaa 10 vuotta kauemmin. Kun he ovat tulleet 40-vuotisiksi, saavat nuoremmat ja kelvollisimmat heittää heidät paperikoriin.” Nuoruuden korostaminen tuli uudestaan voimakkaasti esille maailmansodan jälkeisinä vuosina. Se ilmeni jopa teosten nimissä: V. A. Koskenniemen runoelman *Nuori Anssi* ohella 1900-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä kirjoitettiin lukuisia teoksia, joiden otsikko alkoi sanalla nuori.¹⁶ Nuoruuden korostaminen oli ymmärrettävää maailmansodan jälkeen: katseet kohdistuivat nuoriin ja heidän mukanaan tuomaan tulevaisuuden toivoon. Sitä paitsi koko Suomikin voitiin nähdä nuorena, vastikään itsenäistyneenä tasavaltona. Edelleenkin voimissaan oleva Nuoren Voiman Liitto perustettiin vuonna 1921. Sen lehti *Nuori Voima* oli tosin perustettu jo ennen järjestöä, vuonna 1908, mutta sen kukoistuskautta oli juuri 1920-luku. Olavi Paavolainenkin (1932, 25) totesi, miten 1920-luvulla sen ”siviilila oli kaikessa hiljaisuudessa kypsynyt kokonainen nuori runoilijafalangi – itsenäinen, muotovarma, tyylipuhdas, persoonallinen ja uusia, originelleja, huumaavan värikkäitä muoto- ja sisältöarvoja palvo-va”.

Nuoren Voiman Liitto julkaisi kirjallista albumia *Tulenkantajat*, jonka seuraajana oli vuodesta 1929 ilmestynyt *Tulenkantajat*-lehti. Albumin ohjelmanjulistuksena toimi Uuno Kailaan runo ja Ilmari Jäämaan kirjoitus ”Nuori virta”. ”Johtajana ja aloitteentekijänä oli siis

vaatimattomuuden hyvettä tähdentävä kasvattaja, ikämies, ja vasta vähitellen nuoret ottivat johdon käsiinsä. Kun albumi muuttui aikakauslehdeksi, ei vaatimattomuudesta enää ollut paljoa jäljellä”, toteaa Rafael Koskimies (1949, 158–159) sattuvasti Jäämaasta ja albumista.

Nuoren Voiman Liittoa jossain määrin vastaavana ryhmittymänä esiintyi Virossa jo ennen ensimmäistä maailmansotaa Noor-Eesti (Nuori Viro), joka oli ryhmittynyt samaa nimeä kantavan kirjallisen albumin ja aikakauslehden ympärille. Sen tehtävänä oli – kuten tulenkantajilla ja Paavolaisella myöhemmin – avaamalla ikkunoita Eurooppaan rikastuttaa virolaista kirjallisuutta, jota sitten puolestaan voitaisiin viedä Eurooppaan. (Zetterberg 2017, 200–202.) Vastaavannaisia nuorten ryhmittymiä oli tietysti muuallakin. Varhaisemmalta ajalta tunnetuimpia on romantiikan aikainen Nuori Saksa (*Das junge Deutschland*). Edellä on jo viitattu siihen ivalliseen kuvaan, jonka Egon Friedell (1945, 164–165) on siitä *Uuden ajan kulttuurihistoriasaan* antanut.

Eri aikojen, myös maailmansodan jälkeisen Euroopan nuorisosta on toisinaan käytetty ilmausta *jeunesse dorée*, kultainen nuoriso.¹⁷ Se esiintyy myös Paavolaisella. Usein sanaan on liittynyt rikkauden ja jonkinasteisen turmeltuneisuuden mielikuvia. *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessaan Paavolainen on esittänyt suoranaisen nuorten, nuoren sodanjälkeisen sukupolven karakteristiikan. Hänen näkemyksensä mukaan nuorella polvella on käytettävissään kirjallisuushistorioita ja asiantuntevia esseekokoelmia. Aivan kuin pitäen tunnuslauseenaan Aleksis Kiven toteamusta ”Lue vain parhaita kirjailijoita sen kautta avartaaksesi mielikuvituksesi piiriä” nuoret kirjailijat ovat hyvin tutustuneet vanhempaan kirjallisuuteen. He suomentavat loistavasti *Niebelungenliediä* (viittaus Yrjö Jylhään) ja 1700-luvun englantilaista lyriikkaa ja tutkivat vanhan kirjakielen ja arkiveisujen mahdollisuuksia runokielen rikastuttajina. Sen sijaan uusimmasta kirjallisuudesta tai ajattelusta he eivät tiedä mitään tai tuntevat vain niminä sanomalehtien palstoilta. ”Ei haluta etsiä, ei kokeilla, ei *palaa*–”, Paavolainen (1929, 40–41) tiivistää.

1920-luvun nuorekas alku näytti kuitenkin lupauksistaan huolimatta pian muuttavan luonnettaan tai pikemminkin osoittavan todellisen luonteensa ja siihen liittyvät puutteet. Etenkin pamfletissaan *Suursiivous* (1932) Paavolainen toi esille edeltävän vuosikymmenen

juuri nuorten kirjailijoiden aikakautena – heitä monista erilaisista tyyllittömyyksistä ja kömmähdyksistä syyttäen. Tätä suursiivousta tarvittiin alaotsikon mukaan ”kirjallisessa lastenkamarissa” – aivan kuin kirjailijat olisivat sairastaneet monenlaisia lastentauteja. *Suursiivouksen* aivan keskeinen sana on adjektiivi nuori (ja sen rinnalla uusi). Sanasta oli runoilijoihin sovitettuna tullut yleensäkin suoranainen muotisana. ”Nuoret runoilijat” ja muut vastaavat ilmaukset olivat yleisiä artikkelien otsikoissa ja – kuten Paavolainen (1932, 33–34) pani merkille – tulivat esille myös Ruotsin lehdissä, joissa suomalaista kirjallisuutta käsiteltiin. Olavi Paavolainen kuului tietysti itsekin näihin kritisoimiinsa nuoriin, eikä hän sitä kiellä, kuten seuraavasta me-pronominia emfaattisesti käyttävästä sitaatista ilmenee:

Me nuoret olimme vallanneet lyriikan valtapäivinä johtavat arvostelijanpaikat kaikkialla. Me nuoret arvostelimme toinen toistamme, kehuimme toinen toistamme, ”ymmärsimme”, ”selitimme” ja ”valmistimme tietä”. (Olisi tosiaankin tekopyhää, jos en käyttäisi ”me” muotoa edellisissä lauseissa!) Tällaista oman hännän nostamistahan on tapahtunut kaikkina aikoina, joten siinä suhteessa ei tämäkään polvi tehnyt mitään kuolemansyntiä.¹⁸

Nuoria eivät kuitenkaan enää olleet liki kolmikymppiset tai jo 30 vuotta täyttäneet; heiltä oli Paavolaisen (1932, 103) mielestä vaadittava jo elämännäkemyistä ja ihmistuntemusta. Paavolainen joutuu pamfletissaan pohtimaan, olivatko Suomen nuoret kirjailijat lopulta-kaan kovin uudenaikaisia. Uudistumista ei ollut tapahtunut vaan katseet suuntautuivat taaksepäin:

Uuden ”sivistyneen” kirjallisuutemme kasvot ovat suurin piirtein katsoen hämmästyttävästi samanlaiset kuin maailmansotaa edeltäneellä kirjallisuudella: esteettinen tunnelmointi, minän palvonta, nautinnonhimo ja hienostunut kyynillisuus on kirjoitettuna niiden otsaan. Lukemattomat vivahduserot ja useatkin poikkeukset eivät kykene kumoamaan tätä perustotuutta. Tänä tarmon, funktionalismin ja häikäilemättömien tahtoihmistien, tänä *tietoisien ihmistyyppien* aikakautena saamme lukea heikkohermoisemmista yksilöistä kuin milloinkaan ennen! Ja kumminkin on yksi asia varma: vika ei suinkaan ole ”ajan hengessä” vaan kirjailijoissa itsessään. Heillä on silmät, mutta he eivät näe, korvat mutta he eivät kuule, suu mutta he eivät syö.¹⁹

Samalla kun Paavolainen syyttää kotimaisia aikalaiskirjailijoitaan taaksepäin katsomisesta, hän syyttää heitä ”täydellisestä kulttuuri-traditioitten puutteesta” ja ”sisäisestä epäkultivoituneisuudesta” (Paavolainen 1932, 89–90). Syyttääpä hän heitä myös tietojen pinta-puolisuudesta, historiallisten tosiseikkojen vähättelystä ja epähistoriallisuudesta (Paavolainen 1932, 90–91). Nuoret olivat Paavolaisen mielestä tavallaan traagisessa asemassa eräänlaisen yksinäisyyden takia: heillä ei ollut omia traditioita ja he olivat erillään vanhemmasta polvesta. Maailmansota oli toiminut vedenjakajana ja erottanut sukupolvet toisistaan. Ei syntynyt mitään maailmankatsomusten selvittelyä: ”Nuori polvi vain vaihtoi vaatteita; se pukeutui lyriikalta lainattuihin koreisiin mantteleihin ja sulkatöyhtiöihin. Ei vapausotamme, ei itsenäisyytemme, ei uusi ylioppilaspolitiikkamme ole jaksaneet innostuttaa nuorta kirjallisuuttamme. Se on elänyt saman esteettisen ja nautiskelevan, aivan epäproblemaattisen elämänsuhteen varassa.” (Paavolainen 1932, 132.)

Paavolaisen kritiikki kohdistui lähes kaikkiin hiemankin nimeä saaneisiin 1920-luvun kirjailijoihin. On kuitenkin erikoista, että 1920-luvun ehkä kiinnostavin modernistinen runoteos, Aaro Hellaakosken *Jääpeili* (1928), ei tule *Suursiivouksessa* lainkaan esille samoin kuin eivät Hellaakosken muutkaan 1920-luvun kokoelmat.²⁰ Synnä tähän lienee se, että Paavolainen oli ehtinyt tuomita *Jääpeilin* jo *Nyky-aikaa etsimässä* -teoksessaan: ”Aaro Hellaakosken ’modernistiset’ muotokokeilut ’Jääpeilissä’ todistivat – – puuttuvaa tyylijatua: ei min-käänlaista yhteyttä sisällyksen ja muodon välillä. Kokeilua, kokeetteriaa, tosin erinomaisella tekniikalla ja typografisella mielikuvituksella tehtyä.” (Paavolainen 1929, 48.)

Nuoruutta korostaessaan 1920-luvun uudet kirjailijat saattoivat myös tietoisesti nähdä vanhat vastustuksen kohteina. He saattoivat tietoisesti jättää vanhemmat kirjailijat noteeraamatta tai sitten suoraan kirjoittivat heitä vastaan. Jälkimmäisestä menettelystä esimerkin tarjoaa Uno Kailas, joka kirjoitti runon ”Vanhoille”, joskin uhma siinä oli ”varsin hillittyä”, kuten Rafael Koskimies (1949, 160–161) myöhemmin totesi. Renato Poggioli (1968, 35) on avantgardessa nähnyt suoranaisen nuoruuden kultin. Hän on myös maininnut, miten nuoruuden ihannointi voi johtaa ilveilyyn ja lapsellisuuteen. On ilmeistä, että myös Paavolaisen kirjoituksissa on kaikenlaista liioittelua ja aina-

kin myöhemmän ajan perspektiivistä katsottuna lapsellista innostuneisuutta. Sen hän kyllä tiedosti itsekkin *Suursiivous*-pamfletissaan. Mutta monessa suhteessa se mitä hän innostuneesti kuvasi, oli uutta ja aiheellista tuolloisessa Suomessa.

Tulevaisuus

Nykyaikaa etsimässä -teoksen viimeinen luku käsittelee alastomuuskulttuuria. Luku ja samalla koko teos päättyy viittaukseen tulevaisuuteen: ”Me seisomme tienhaarassa. Nykyajan alastomuuskultti viittoo tietä sekä helleenisyteen että hellenistisyyteen; sekä kulttuuriin että ylikulttuuriin.” (Paavolainen 1929, 401.) Nämä tulevaisuuden vaihtoehdot, helleenisyys tai hellenistisyys, tarkoittivat Paavolaisella kehityksen mahdollisuuksia yleisemminkin kuin vain alastomuuskulttuurin osalta. *Nykyaikaa etsimässä* -teoksessa on muutenkin eräs kiinnostava viittaus tulevaisuuteen. Mainittuaan elokuvan (tuolloisen käytännön mukaan Paavolainen käyttää termiä filmi) ja elokuvan saavuttamasta valta-asemasta Paavolainen jatkoi: ”Teen tässä yhteydessä erään väitteen: samoin kuin Victor Hugo ’Notre Dame’ in kellonsoittajassa selitti: ’tämä on surmannut tuon, kirja on surmannut rakennuksen, sanon: kerran tulee aika, jolloin kuva surmaa kirjan. Ajattelen tällöin muutakin kuin vain opetusfilmin voittokulkua.” (Paavolainen 1929, 30.) Victor Hugon romaani *Notre Dame de Paris* ilmestyi vuonna 1831 ja on suomennettu nimillä *Pariisin Notre-Dame* ja *Notre Damen kellonsoittaja*. Hugo Jalkasen suomennoksessa Notre-Dame-kirkon arkkidiakoni Claude Frollo toteaa nostaen katseensa kirjasta kohti kirkkoa: ”Niin, tämä surmaa tuon.” Heti jatkossa seuraa luku ”Tämä surmaa tuon”, jossa kertoja usean sivun verran selvittää arkkidiakonin sanojen merkitystä kirjapainotaidon ja rakennustaiteen historiallisen kehityksen valossa.

Kun Paavolainen jatkoi aiheen käsittelyä 1930-luvulla *Suomalaisessa Suomessa* julkaistussa esseessään ”Tämä on surmaava tuon!”²¹, hän ei lähemmin ottanut huomioon sitä monitahoista esitystä, joka sisältyy Hugon romaaniin. Sen sijaan hän yksinkertaistaa tilanteen koskemaan omaa aikaansa ja tulevaisuutta, jolloin hänen mielestään kirjallisuuden korvaa kuvallinen ilmaisu. Tässä yhteydessä ei ole tarpeen

referoida Paavolaisen ajatuksia kirjan heikentyneestä asemasta ja sen vaikutuksista vaan muistaa, mitä hän tulevasta kehityksestä sanoo. Paavolaisen mielestä kuljetaan kohti ”uusien aistien aikaa”. Kyseessä ovat tosin vanhat aistit, silmä ja korva, mutta niitä käytetään uusien välineiden seuraamiseen: radio, elokuvat, äänielokuvat ja näköradio.²² Paavolainen (2019, 491–492) mainitsee myös Huxleyn *Uljaassa uudessa maailmassa* käsittelemät tunto- ja hajuainstit, jotka tarjoavat uusia nautintoja.²³ ”Kirjallisuuden valta älyyn vetoavana taiteena on loppumaisillaan”, tiivistää Paavolainen (2019, 491–492) esseensä loppuksi. Jollei muuta, niin ainakin sen Paavolaisen essee osoittaa, miten hankalaa, oikeastaan mahdotonta ennustaminen taiteen lajien tai yksittäisten teosten tulevaisuudesta on. Kun kirjan asemasta nykyään jälleen käydään keskustelua, se tapahtuu 90 vuotta Paavolaisen ennustuksen jälkeen.

Kaksi esimerkkiä: kasarmi ja taidemuseo

Paavolaisen kiinnostus eri taiteenlajeja kohtaan ulottui myös arkkitehtuuriin. Pari hänen kiinnostavinta kirjoitustaan liittyy juuri siihen. *Hakkapeliitta*-lehdessä (1931) hän käsitteli arkkitehti Toivo Löyskän suunnitelmaa kasarmiksi ja *Aamussa* (1931) Uno Ullbergin piirtämää Viipurin taidemuseota. Paavolaiselle tärkeä kotiseudun rakkaus ja karjalaisuus ovat kummankin artikkelin kohdalla ilmeisiä: viipurilais-syntyisen Ullbergin rakennus sijaitsi arkkitehdin kotikaupungissa, ja Löyskä oli suorittanut asevelvollisuutensa Karjalan Kaartin rykmentissä, kuten Paavolainen muistaa mainita.

Paavolaisen artikkelilla ”Suomalainen mallikasarmi” on alaotsikko ”Arkkitehti nykyaikaa etsimässä”, mikä siis viittaa artikkelin kirjoittajan kaksi vuotta aikaisemmin ilmestyneeseen esseekokoelmaan. Kyse ei kuitenkaan ollut vain nykyajan etsimisestä vaan myös tulevaisuudesta. Paavolainen (2019, 89) nimittäin pohtii, millainen on juuri ”tulevaisuuden suomalainen mallikasarmi”. Kyseistä kasarmia ei nimittäin ollut olemassa, se oli arkkitehdin diplomityö. Paavolaisen (2019, 91) mielestä suunnitelmassa on ”pitkin matkaa mielenkiintoisia erikoispiirteitä ja rakennusteknillisiä keksintöjä, jotka todistavat sekä tarkkaa sotilaallisten olojen ja kasarmivaatimusten tuntemusta että

uudenaikaista arkkitehtonista mielikuvitusta ja taitoa”. Paavolainen käy sitten yksityiskohtaisemmin läpi uudenaikaisia ratkaisuja. Uusien suunnitelmien toteuttaminen tulee kuitenkin mahdolliseksi ”sitten kun on rikastuttu”. (Paavolainen 2019, 89.)

Alvar Aallon piirtämän kirjaston ohella Uno Ullbergin piirtämä taidemuseo on Viipurin merkittävin moderni rakennus. Paavolainen esitteli sitä heti rakennuksen valmistuttua. Erikoista kyllä, Alvar Aallon suunnittelema Viipurin kirjasto ja esimerkiksi Erik Bryggmanin merkittävät työt, kuten Åbo Akademin kirjasto, eivät tule esille Paavolaisen kirjoituksissa. Vaikka Ullbergin funktionalistisella taidemuseolla ja -koululla on käytännölliset päämääränsä ja tehtävänsä, taidemuseo kiehtoo Paavolaista nimenomaan esteettisyydellään, ”epäkäytännöllisellä merkityksellään” ja sillä, että Ullberg on luonut ”kokonaisen rakennustaiteellisen maiseman”. (Paavolainen 2019, 95.) Tällaisen maiseman luomiseen Ullbergillä on ollut hyvät mahdollisuudet:

On ollut ihanan avara ja kaunis näköala Uuraan selälle; on ollut maasto, vanha valli, joka huokuu romanttista historiallisuutta ja jo ”valmista” bisarrria muotokauneutta. Näistä kolmesta tekijästä: modernista arkkitehtuurista, suurpiirteisestä ja ilmapasta merinäköalasta ja historiallisesta maastosta, näiden kolmen tekijän yhteensulattamisesta ”rakennustaiteelliseksi maisemaksi” onkin nähdäkseni johtunut tuo Viipurin Taidemuseon ja taidekoulun esteettis-runollinen erikoispiirre, joka jatkuvasti kykenee kiinnostamaan ja viehättämään.²⁴

Valitettavasti Paavolainen ei kehitellyt muualla ”rakennustaiteellisen maiseman” käsitettään, joka muuten olisi saattanut tulla yhtä kuuluisaksi kuin hänen sota-aikana lanseeraamansa ”ajatteleva maisema”. Löyskän kasarmisuunnitelmaa ja Ullbergin taidemuseota koskevat artikkelit osoittavat, että Paavolainen nykyajankin ilmiöitä tarkastellessaan saattoi ottaa huomioon myös historian ja tulevaisuuden nohtamatta edes hänelle aina niin tärkeää romanttistakaan aspektia.

Yhteenvedo: Paavolaisen *Zeitgeist*

Olavi Paavolainen ei ollut mikään analyttinen ajattelija.²⁵ Hän ei missään määritellyt modernia tai siihen liittyviä termejä tai esittänyt

ilmiöistä kokoavaa teoreettista katsausta. Hän ei myöskään välittänyt kirjoitustensa mahdollisista ristiriitaisuuksista. Hänelle oli tärkeää nähdä uusia ilmiöitä, innostua niistä ja esitellä niitä. Hänen huomattava merkityksensä oli siinä, että hän oli yksi ensimmäisistä, jotka kirjoittivat Suomessa esimerkiksi tanssitaiteesta ja elokuvasta. Hän kyllä myöhemmin ryhtyi etenkin *Risti ja hakaristi* -kirjassaan hahmottelemaan suurempia kehityslinjoja, mutta tulos jäi vähemmän vakuuttavaksi ja koko ”Musta luola” -projekti lopultakin keskeneräiseksi. Viime kädessä Paavolainen oli tarkkailija ja esittelijä. Mutta sellaisena hänen vahvuuksiaan oli voimakas kiinnostus ja innostus kaiken uuden edessä. Paavolaisen omat esteettiset ihanteet olivat paljolti ranskalaisessa symbolismissa ja estetismissä, jonka hän kohdallaan yhdisti uusien teknisten saavutusten ihailuun.

Jos ajanhengellä tarkoitetaan ”ajassa ja kulttuurissa esiintyvää kokonaistunnetta ja mentaliteettiä”, kuten Sam Inkinen sen määritteli (ks. edellä), on vaikea sanoa, mikä tuo kokonaistunne ja mentaliteetti Paavolaisen käsityksissä oli. Samoin on vaikea löytää tekijää, joka Paavolaisen mielestä kattaisi koko hänen aikansa. Mutta ilmeistä kuitenkin on, että Paavolaiselle 1920-luvun *Zeitgeistia* oli nuoruus ja sen saama hallitseva asema ja se innostus, jolla nuoret asioihin suhtautuivat. Seuraavalla vuosikymmenellä oli Paavolaisen ohella eräitä muitakin kirjoittajia, jotka pyrkivät tavoittamaan ajanhengen. Näitä oli ennen kaikkea Lauri Viljanen, jonka *Taisteleva humanismi* ilmestyi 1936, sekä T. Vaaskivi teoksillaan *Vaistojen kapina. Modernin ihmisen kriisi* (1937) ja *Huomispäivän varjo. Länsimaiden tragedia* (1938). Paavolainen näki totalitarististen järjestelmien kasvun, mikä epäilemättä oli tuolloista *Zeitgeistia*. Tämän hän toi selvästi esille esseeseensä ”Tämä on surmaava tuon!”, jossa hän pohti kirjaa uhkaavia vaaroja ja jossa hän myös käytti ajanhenki-käsitettä: ”Koko ajanhenki, koko elämänsuuntauksemme, niin, jopa filosofiamme on henkisyydelle ja älyllisyydelle, yleensä: koko kulttuurille, vihamielinen.” (Paavolainen 2019, 481–482.)

Viitteet

- 1 Paavolaisella oli tarkoitus jatkaa matkakirjojen linjaa kuvaamalla Neuvostoliittoa vuonna 1939 tekemänsä matkan perusteella mutta kirja ei valmistunut. Sen fragmentit on julkaistu 2016.
- 2 *Nykysuomen sanakirja* antaa esimerkkeinä seuraavat ilmaisut: Turmeltu-nut, suvaitsematon a. A:gen muutos. Nuoriso on a:gen kasvatti.
- 3 Elsa Enäjärven teoksesta ja sen suhteesta Paavolaisen *Nykyaikaa etsimässä* -teokseen ks. Riikonen 2014, 121–122.
- 4 Viljanen 1935, 207–255; Paavolaisen suhteesta antiikkiin ks. Kivistö 2012. Kivistön tutkielman jäljeden julkisuuteen tuli Paavolaisen Neuvostoliittoa käsitteleviä tekstejä, joissa kreikkalaisuus tuli myös esille, ks. Paavolainen 2016, 223–227.
- 5 Perret 1923, 47 kertoo myös, miten Marinetti esitteli hänelle ”taktilista matkaa Egyptistä Pariisiin”. Perret’n tarkoittama Aiskhyloksen *Hautauhrintuojen* esitys Syrakusan kreikkalaisessa teatterissa Ettore Romagnolin ohjaamana tapahtui vuonna 1921, ks. Corsi 1939, 66–67.
- 6 Antagonismista avantgarden yhteydessä ks. Poggioli 1968, 30–40 ja passim; ks. myös Hautamäki 2003, 26, 29–37; modernista taiteesta porvarillisen maun vastustajana ks. Poggioli 1968, 121–122.
- 7 Tietenkin Waltarin historialliset romaanit ovat yhteydessä myös kirjoittamisajankohdan tapahtumiin ja tunnelmiin.
- 8 Paavolainen 1929, 20.
- 9 Kirjoitus ilmestyi alun perin *Tulenkantajat*-lehdessä 1930.
- 10 *Nykyaikaa etsimässä* -teoksen luku ”Romantikko etsii nykyaikaa eli sininen kukka sopii myös pulloveriin”. Ks. lähemmin Hapuli 1995, passim; Hapuli 2012.
- 11 Sinisen kukan symboliikkaa Paavolaisen tuotannossa tutkinut Ritva Hapuli 2012, 85–86 on viitannut Marjut Kähkösen Helvi Hämäläistä koskevaan tutkimukseen (2004). Siinä on esillä myös sininen kukka, jota Hämäläinen käsitteli parissa runossaan. Sinisen kukan symboliikka on niissä tavallaan osoittamassa, että paluuta entiseen ei enää ole.
- 12 Paavolainen 1929, 167. Paavolaisen suhteesta ”neekerikysymykseen” ks. lähemmin Kaartinen 2012. Paavolainen ei juuri tarkastellut sosiaalisia kysymyksiä, mutta pani esimerkiksi merkille työttömät, kerjäläiset ja kodittomat Pariisissa, mutta tällöinkin hänen näkökulmansa on esteetikon: hän tuo esille näiden rumuuden ja suoranaisten inhottavuuden, ks. Paavolainen 1929, 279–282.
- 13 Paavolainen 1929, 170.
- 14 Ajatus tulee esille Ovidiuksen kuuluisan *Ars amatorian*, (suom. *Rakastamisen taito*) kolmannessa kirjassa.
- 15 Paavolainen 1929, 209–210.
- 16 Sama ilmiö toistui toisen maailmansodan jälkeen, kun kuvattiin sodasta palaavia nuoria.
- 17 *Jeunesse dorée* -ilmauksella on sinänsä pitkä historia Ranskan vallankumouksesta alkaen.
- 18 Paavolainen 1932, 32.

- 19 Paavolainen 1932, 76–77.
- 20 Paavolainen mainitsee Hellaakosken *Suursiivouksessa* vain ohimennen *Aitta*-lehdessä olleeseen polemiikkiin viitaten; Paavolainen 1932, 40.
- 21 *Suomalaisessa Suomessa* Paavolaisen esseen otsikossa oleva huutomerkki on vaihtunut i-kirjaimeksi: ”Tämä on surmaava tuoni.”
- 22 Näköradion eli myöhemmän television tulosta alkoi 1930-luvulla olla tietoja suomalaisissakin sanomalehdissä.
- 23 Paavolaisella Huxleyn teoksen otsikko on muodossa *Mainio uusi maailma*.
- 24 Paavolainen 2019, 96–97.
- 25 Sari Kivistö 2012, 31, on sattuvasti muistuttanut Paavolaisen sanoista *Lähdössä ja loitsussa*: ”En tahdo ajatella Platonin, Hegelin, Kantin, Schopenhauerin enkä Kierkegaardin aivoilla.”

Kirjallisuus

- Anttila, Aarne. 1926. *Johdatus uudenajan kirjallisuuden valtavirtauksiin ja lähteitä niiden valaisemiseksi*. Porvoo: WSOY.
- Corsi, Mario. 1939. *Il teatro all'aperto*. Prefazione di Renato Simoni. Milano – Roma: Rizzoli & C.
- Diktonius, Elmer. 1995. *Kirjeitä ja katkelmia*. Toimittaneet Jörn Donner ja Marit Lindqvist, Helsinki: Otava.
- Friedell, Egon. 1945. *Uuden ajan kulttuurihistoria. Eurooppalaisen sielun kriisi Mustasta surmasta maailmansotaan asti*. Kolmas osa. Romantiikka ja liberalismi. Imperialismi ja impressionismi. Suomentanut Erik Ahlman. Toinen painos. Helsinki: WSOY.
- Hapuli, Ritva. 1995. *Nykyajan sininen kukka. Olavi Paavolainen ja nykyaika*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hapuli, Ritva et al. (toim.) 2012. *Paavolaisen katse. Tulkintoja Olavi Paavolaisen kirjoituksista*. Helsinki: Avain.
- Hapuli, Ritva. 2012. *Sinisen kukan etsijät*. Julkaisussa: Hapuli, Ritva et al. (toim.) *Paavolaisen katse. Tulkintoja Olavi Paavolaisen kirjoituksista*. Helsinki: Avain, 64–89.
- Hautamäki, Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä. Modernin estetiikka Baudelairesta Warholiin*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hetki ja ikuisuus. Kirjoituksia V. A. Koskenniemestä*. 2019. Heikki Länsisalonen ja osin kokoaman materiaalin pohjalta toimittaneet Jukka Parkkinen ja H. K. Riikonen. V. A. Koskenniemen seuran julkaisu 2. Turku: Sigillum.
- Inkinen, Sam; Kuusamo, Altti ja Ylä-Kotola, Mauri (toim.). 2008. *Merkitysten maailmantorilla*. Dosentti Henri Bromsin juhlaKirja. Lapin yliopiston hallinnon julkaisuja n:o 44. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino.
- Inkinen, Sam. 2008. *Kirnipsis, karnapsis*. Hotelli Tornin sivistyksen, kaupunkikulttuurin ja avantgarden asialla. Julkaisussa: Inkinen, Sam, Kuusamo, Altti ja Ylä-Kotola, Mauri (toim.) *Merkitysten maailmantorilla*. Dosentti Henri Bromsin juhlaKirja. Rovaniemi: Lapin yliopistopaino, 63–83.

- Iso suomen kielioppi*. 2005. Päätoimittaja Auli Hakulinen. 3. painos. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kaartinen, Marjo. 2012. Ajan kaaos. Olavi Paavolainen ja neekerikysymys. Julkaisussa: Hapuli, Ritva et al. (toim.) *Paavolaisen katse. Tulkintoja Paavolaisen kirjoituksista*. Helsinki: Avain, 90–107.
- Kivistö, Sari. 2012. Nykyajan spartalaiset. Antiikin esikuvallisuus Olavi Paavolaisen tuotannossa. Julkaisussa: Ritva Hapuli et al. (toim.) *Paavolaisen katse. Tulkintoja Paavolaisen kirjoituksista*. Helsinki: Avain, 30–63.
- Koskimies, Rafael. 1949. *Elävä kansalliskirjallisuus. Suomalaisen hengen vaihteita 1860–1940 III*. Helsinki: Otava.
- Kristeva, Julia. 1993. *Proust and the Sense of Time*. Translated and with an Introduction by Stephen Bann. London: Faber and Faber.
- Laurila, K. S. 1912. "Futuristit." Uusi mullistava taidesuunta (kirje Berlinistä H:gin Sanomille). *Helsingin Sanomat* 11.6.1912.
- Marjanen, Kaarlo. 1962. Runoutemme eurooppalaisin vuosikymmen. *Suomalainen Suomi* 2: 75–86.
- Niinistö, Maunu. 1956. *Uuno Kailas. Hänen elämänsä ja hänen runoutensa*. Helsinki: WSOY.
- Paavolainen, Olavi. 1929. *Nykyaikaa etsimässä. Esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Otava.
- Paavolainen, Olavi. 1932. *Suursiivous eli kirjallisessa lastenkamarissa*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.
- Paavolainen, Olavi. 2016. *Volga virtaa nyt Moskovaan. Kirjoituksia Neuvostoliitosta*. Toimittaneet Ville Laamanen ja H. K. Riikonen. Helsinki: Teos.
- Paavolainen Olavi. 2019. *Elämme uutta luovaa aikaa. Esseitä ja arvosteluja 1922–1950*. Toimittaneet Ville Laamanen ja H. K. Riikonen. Helsinki: Teos.
- Perret, J.-L. 1923. Marinetti och futurismen. *Konstnärsgillets julalbum 1923*, 46–57.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-garde*. Kääntänyt italialaista Gerald Fitzgerald. Cambridge, Massachusetts / London, England: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Riikonen, H. K. 2014. *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903–1964*. Helsinki: Gummerus.
- Riikonen, H. K. 2019. Antiikin jäljillä Keski-Euroopassa ja Italiassa: Lisiä V. A. Koskenniemen antiikkikäsitteeseen. Julkaisussa: Jukka Parkkinen ja H. K. Riikonen (toim.) *Hetki ja ikuisuus*, Turku: Sigillum, 247–276.
- Vainio, Matti. 1976. *Diktonius: modernisti ja säveltäjä*. Acta Musicologica Fennica 8. Helsinki: Suomen musiikkiteollinen seura.
- Viljanen, Lauri. 1935. V. A. Koskenniemi. *Hänen elämänsä ja hänen runoutensa*. Helsinki: WSOY.
- Zetterberg, Seppo. 2017. *Uusi Viron historia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Venäläisen kirjallisuuden modernismi ja avantgarde 1920-luvun Suomessa

Tomi Huttunen

© <https://orcid.org/0000-0001-5054-8080>

Tulenkantaja Olavi Paavolainen kirjoitti vuonna 1928 esseen ”Venäläisiä vallankumousrunoilijoita: Block – Majakovski – Jessenin”, jota on aiheesta pidetty tärkeänä, poikkeuksellisena ja aikaansa edellä olleena puheenvuorona koskien venäläistä 1900-luvun alun kirjallisuutta ja sen välittymistä Suomeen. Paavolainen tiesi 1920-luvun lopussa, että uuden Venäjän kirjallisuus, etenkin runous, oli jäänyt Suomelle ja läntiselle Euroopalle tutkimattomaksi alueeksi, *terra incognitaksi* (Paavolainen 1928, 37). Hän nosti esseessään jalustalle kolme runoilijaa, jotka saivat edustaa vallankumouksen uskoa, toivoa ja rakkautta. Uskoa edusti metafyyminen symbolistirunoilija Aleksandr Blok (1880–1921), joka reagoi myöhäistuotannossaan näyttävän hurmoksellisesti vuoden 1917 kumouksellisiin tapahtumiin. Toivoa edusti futuristirunoilija ja elävä huutomerkki Vladimir Majakovski (1893–1930), joka 1910-luvun runoudellaan jo toteutti vallankumousta kirjallisuudessa – hyvissä ajoin ennen kuin se toteutui yhteiskunnassa. Vallankumousrunouden rakkautta edusti Paavolaiselle imaginistien joukossa esiintynyt mutta runoilijanlahjojensa ansiosta suuntauksista riippumaton Sergei Jesenin (1895–1925). Maaseudun viimeisenä runoilijana tunnettu Jesenin reagoi helmikuun vallankumoukseen 1917 brändäämällä itsensä uudelleen kumoukselliseksi huligaaniksi, mikä ei jäänyt Paavolaiselta huomaamatta.

Koska Paavolaisen esseetä on käsitelty tutkimuskirjallisuudessa aiemmin paljon, tarkastelen seuraavassa ikään kuin hänen ohitseen sitä, miten venäläisten modernistien ja avantgardistien, myös Paavolaisen esiin nostamien sankareiden, kohtaloita käsiteltiin Suomessa 1920-luvulla. Nostan lähikuvaan kaksi aiemmin heikosti tunnettua toimijaa tuolta vuosikymmeneltä – inkeriläiskirjailija Antti Tiittasen

(1890–1927) ja Tulenkantaja-runoilija Katri Suorannan (1899–1985), jotka käänsivät venäläistä modernistista runoutta suomeksi. Näiden jälkeen keskityn venäläisen modernismin ja avantgarden välittymisen kannalta erityisen tärkeään suomenruotsalaiseen kanavaan ja sen keskeisiin välittäjähahmoihin. Oireellista on, että missään näistä tapauksista emme kuitenkaan välty Olavi Paavolaisen osallisuudelta.

Rajankäyntiä

Vuosisadan alun Suomessa oli havaittavissa enintään satunnaista kiinnostusta venäläistä nykykirjallisuutta kohtaan, kun taas venäläiset kirjailijat ja taiteilijat olivat kovasti kiinnostuneita Suomesta. Monille heistä Karjalan kannaksen huvilaelämä tarjosi virkistävän hengähdyskeskuksen pois Pietarin epäterveellisestä kaupunki-ilmastosta. Erityisen suosittuja kohteita olivat Terijoki, Kuokkala, Ollila, Kellomäki, Raivola ja Uusikirkko (Baschmakoff 2012, 351–352). Suomessa asuneet kirjailijat, kuten Vera Bulitš, Ivan Savin ja Vadim Gardner, tulivat tunnetuiksi lähinnä Suomen venäjänkielisten lehtien sivuilla. Heistä Vera Bulitš oli selvimmin kytköksissä venäläiseen modernistiseen runouteen sekä kiinnostunut myös suomalaisesta aikalaikirjallisuudesta. Bulitšin *Satu pikkuriikkisestä prinsessasta* julkaistiin suomeksi vuonna 1927. Lisäksi hän käänsi venäjäksi Edith Södergranin, Katri Valan, Uuno Kailaan, Yrjö Jylhän sekä Elvi Sinervon runoja. (Baschmakoff & Leinonen 2001, 229–240.)

Kansainvälisesti tunnetun prosaisti Leonid Andrejevin elämä liittyi läheisesti Suomeen, sillä hän asettui vuonna 1908 Uudenkirkon Vammelsuuhun asuttuaan Karjalan kannaksella *datšalla* jo aiemminkin. Myös hänen tekstejään, kertomuksia ja kokonaisia kertomuskokielmiä käännettiin runsaasti suomeksi ja ruotsiksi (ks. Hellman 2007, 32; 2008, 23–26). Impressionistiksi, symbolistiksi ja futuristiksi luonnehditulla runoilijalla Jelena Gurolla oli erityissuhde Suomeen Karjalan kannaksen Uudenkirkon, suomalaisen maiseman sekä aivan erityisesti suomen kielen ominaispiirteiden kautta. Niillä hän operoi usein kokeellisessa orgaanisessa runoudessaan (ks. Baschmakoff 1990; 1995). Puhumattakaan akmeistirunoilija Osip Mandelštamista, joka Pariisista käsin kotimaahan ikävöidessään ajatteli tosi asiassa mie-

luummin Suomea kuin Venäjää (Suni 1995, 200) tai *Kalevalasta* muiden aikalaistensa tavoin intoutuneista symbolisti Konstantin Balmontista ja ”maapallon puheenjohtajaksi” itsensä kohottaneesta futuristi Velimir Hlebnikovista.

Venäläinen symbolismi syntyi 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa reaktiona realismiin. Symbolismin myötä proosan ja runouden välinen kilvoittelu alkoi taipua runouden voitoksi, ja vaikutteita haettiin alkuun ahnaasti Pariisista, ennen kaikkea ranskalaisesta dekadenssista, joten vanhempia symbolisteja kutsuttiin Venäjällä usein dekadenteiksi. Nuoremman polven eli 1900-luvun ensi vuosikymmenten symbolistit käänsivät puolestaan katseensa Saksaan – Nietzscheen, Wagneriin ja Schopenhaueriin. Symbolistirunoilijoille taide oli maailmanselitysmalli, kun taas runoilija oli poikkeusyksilö, ja taiteen tehtävänä oli heijastaa todellisuuksien välistä vuoropuhelua.

Etenkin 1910-luvulla venäläiset symbolistit ilmestyivät mainintoina ja yksittäisinä käännöksinä suomalaisiin julkaisuihin. He olivat yleisesti kiinnostuneita tutusta mutta eksoottisesta Suomesta. Symbolistifilosofi ja runoilija Vladimir Solovjov oli suuri Imatran ystävä, joka vieraili venäläisiä turisteja houkutellessa hotellissa eli Rauhan pensionaatissa ja myös runoili Saimaasta. (Ks. Pesonen 1991, 135; Soini 2017, 167–181.) Symbolistirunoilija ja 1920-luvun alun kirjailijoiden esikuva Aleksandr Blokin kohtalo liittyi Suomeen monin eri tavoin. Hänelle läheisin Suomi oli Karjalan kannaksella sekä suomalaisessa runoudessa, jota hän käänsi venäjäksi vuonna 1917 ilmestyneeseen *Suomalaisen kirjallisuuden antologiaan (Sbornik finljandskoi literatury)*.

Maksim Gorkin ja Valeri Brjusovin toimittamassa antologiassa Blokin käsialaa olivat niin Runebergin ”Maamme”-laulun venäjänkielinen versio kuin myös käännös Topeliuksen ”Kesäpäivästä Kangasalla”. Mutta samaan kokoelmaan Blok käänsi myös L. Onervan runon ”En ma pelkää, vaikka näen”, joka oli lähtöisin tämän kokoelmasta *Iltakellot* (1912). Antologiassa julkaistun toisen Onervan runon ”Mun askeleitani vartioi” käänsi symbolistirunoilija Valeri Brjusov. Niin Blokille kuin Brjusoville Suomi oli nimenomaan Saimaan rannalla, mutta he tukivat myös Suomen itsenäisyyspyrkimyksiä, ja tämä heijastui heidän omaan runouteensa. Blok oli kirjoittanut jo vuonna 1907 runon ”Dyyneillä”, jossa hän ylisti ”vihreäsilmäisiä suomalaisia”

ja näiden sinnikästä vapauden tavoittelua. Brjusov puolestaan innostui kirjoittamaan ”Suomen kansalle” -nimisen ylistyslaulun ja kulttuuriseen kehitykseen äityneen kansan poliittisen kannustusveisun loka-kuussa 1910:

Juro kansa, sa kestävä, luja,
kuni harjujes honkainen puu!
Senpä kuuntelit kuiskaisuja
ja ne lauluhus kertautuu – –
Nyt siveltimen, laulun ja soiton
olet ottanut vallintahas;
nuor’, rohkea, toivossa voiton,
näin uhmaat kohtaloas¹

Brjusovin runon suomennoksen teki tuoreeltaan A. V. Koskimies, ja se julkaistiin lokakuussa 1910 *Aika*-lehdessä. Alexander Öhquistin tekemä ruotsinnois ilmestyi puolestaan *Hufvudstadsbladetissa*. Samaan aikaan venäläisen kirjallisuuden aiheita Suomessa pitivät esillä artikkeleihin, arvosteluihin tai esitelmiin Helsingin (Keisarillisen Aleksanterin) yliopiston opettajat, kuten Venäjän kielen ja kirjallisuuden professori Josef Mandelštam, joka ei kuitenkaan ollut nykykirjailijoista eli dekadenteista symbolisteista kiinnostunut. Monivuotisista bolševikkyhteyksistään tunnettu lehtori Vladimir Smirnov työskenteli puolestaan useissa eri tehtävissä Helsingin yliopistossa vuosina 1903–1918 (ks. Hellman 2007, 38–39; Hakkarainen 2011, 15). Hän osallistui aktiivisesti edellä mainitun *Suomalaisen kirjallisuuden antologian* tekoon ja käsitteli lehtikirjoituksissaan useaan otteeseen Leonid Andrejevin tuotantoa. Smirnovin artikkeli ”Uusimmasta venäläisestä kirjallisuudesta” vuodelta 1908 esitteli pitkän liudan venäläisiä aikalaiskirjailijoita, mukaan lukien edellä mainitut symbolistit. Heistä hieman yllättäen dekadenttikirjailija Fjodor Sologub nousee erityisesti esiin, ja Smirnov (1908, 356) luonnehtii häntä ”ehdottomasti lahjakkaaksi kirjailijaksi”. Sologub tulee esiin myös ajan ruotsinkielisessä lehdistössä, esimerkiksi Georg Erastoffin kiintoisassa artikkelissa ”Erotism och dekadens i Rysslands litteratur” (Erastoff 1908, 1–3; kirjoittajasta ks. Hellman 2004, 5–54). Sologubin tiedetään lähetelleen ahkerasti lyhyitä kertomuksiaan lehtiin, ja niitä ilmestyi vuodesta 1905 lähtien myös suomalaisissa niin suomen- kuin ruotsinkielisissä lehdissä, kunnes

vuonna 1918 julkaistiin Werner Anttilan tekemä suomennos hänen romaanistaan *Riivattu*. Teos sai kuin saikin varsin suopean vastaanoton Suomessa ottaen huomioon, että kyse on venäläisen dekadentti-symbolistin varsinkin kiistanalaisesta romaanista. Siinä määrin tunnetuksi symbolistikirjailija kävi, että sai oman suomalaisen kaksoisolenon, kun Sologubia alettiin tituleerata ”venäläiseksi Irmari Rantamalaksi” (*Itä-Suomen työmie*s, 16.10.1918, 4).

Inkeriläinen suomentaja löytyy ja katoaa

Helsinkiin saapui pakolaisena 1920-luvun alussa lehtimies, kirjailija ja kääntäjä Antti Tiittanen, jota ei aiemmin ole suomalaisen kirjallisuuden historiassa huomioitu. Inkerissä ja inkeriläisten keskuudessa Tiittanen oli sen sijaan elinaikanaan tunnettu mies (ks. Nevalainen 1999, 255; Mišin 2002, 50–51; Flink 2018, 77). Pohdittaessa venäläistä kirjallisuutta 1920-luvun Suomessa Tiittanen on poikkeuksellinen välittäjähahmo, jolla oli paitsi erinomainen venäjän kielen taito, myös hyvät tiedot rajantakaisesta modernistisesta kirjallisuudesta. Sen vuoksi hänestä tuli paitsi ahkera venäläisen proosan suomentaja, myös venäläisten kirjailijoiden esittelijä suomalaisessa lehdistössä. Tämän lisäksi hänen oma kirjallinen tuotantonsa – ennen muuta teatterinovellikokoelma *Vain rakkaudesta sinuun* (1923) ja taiteilijanovellikokoelma *Riemukierros* (1927) – on saanut vaikutteita venäläisestä aikalaiskirjallisuudesta, kuten Ivan Buninilta, Aleksandr Blokilta sekä Nikolai Jevreinovilta. Nämä kolme keskenään hyvin erilaista kirjailijaa heijastavat puolestaan kolmea Antti Tiittasen elämästä ja tuotannosta välittyvää profilia, joihin tässä yhteydessä keskityn.

Inkeriläinen Antti Tiittanen syntyi Kaukolan kylässä, joka oli osa Inkerin suurimpiin lukeutuvaa Toksovan seurakuntaa. Tiittasen vanhemmat olivat maitotilallisia ja arvostivat koulutusta, joten kaikki perheen viisi lasta kävivät venäläisen kansakoulun ja sen jälkeen Kanneljärven kansanopiston, minkä lisäksi he opiskelivat suomalaisen kotiopettajattaren ohjauksessa. Kansakoulun jälkeen Antti Tiittanen päätyi niin kutsuttuun Kolppanan seminaariin ja sieltä Pietarin suomalaiseen yhteiskouluun. Lisäksi hän kävi venäläisessä teatterikoulussa ohjaajaluokan kuunteluoppilaana. (Toivola 1935, 7–13).²

Pietarissa Tiittasen kirjalliseksi esikuvaksi tuli symbolistirunoilija Aleksandr Blok, mistä kielii hänen postuumisti julkaistun *Riemukierros*-novellikokoelmansa (1927) tunnustuksellinen omistus: ”Runoilija Aleksandr Blokin muistolle omistaa nämä novellinsa rajattomalla ihailulla tekijä.” Tämän lisäksi Tiittasen Blok-suomennos avaa kyseisen novellikokoelman:

Narsissein juovunta-ajan
minä liekehdin, hehkun, soin.
Mut takana kulissirajan
syvän itkun mä kuulla voin.

Symbolistirunoilija Blok oli 1920-luvulle tultaessa modernistisen runouden keulakuva Venäjällä sekä monien avantgarderunoilijoiden kotijumala. Euroopassa ja Suomessa Blok tunnettiin tuolloin vallankumousrunoilijana. Hän oli palannut Pietariin keväällä 1917, ja loka-kuun vallankumoustapahtumiin hän reagoi innostuneesti kaikkiaan kolmen tekstin voimin. Hän kirjoitti provokatiivisen artikkelin otsikolla ”Älymystö ja vallankumous”, runoteoksen nimeltä ”Skyyytit” sekä runoelman *Kaksitoista*. Viimeisessä kiteytyy Blokin vallankumousinto: kaksitoista puna-armeijan sotilasta kiertää pakkasyönä lumipyryssä Pietaria, ja prostituoitu Katja kuolee luotiin. Runoelmasta tuli leimaa-antava Blokin kansainväliselle maineelle. Hänen teoksiaan oli alkanut ilmestyä käännoksinä eurooppalaisille kielille 1910-luvun edetessä. Saksassa häntä käännettiin varhain ja paljon, mutta keskustelu kirjailijasta käynnistyi sielläkin vasta *Kahdentoista* ilmestyttyä (ks. Dudkina 1993, 244–245). Ranskassa taas hänen runouttaan ei edes tunnettu *Kahtatoista* lukuun ottamatta (Nivat 1993, 225). Ensimmäinen Blok-suomennos, runo ”Ystävättärelle”, valmistui runoilijan kuoleman jälkeen ja julkaistiin joulukuussa 1921 *Suomen Kuvalehdessä*. Kääntäjä oli viipurilaissyntyinen ja teosofisen Ruusu-Ristiliikkeen aktiivi Rafael Ronimus. Tämä Blokin runon suomennos päättyi jopa lauluksi, sillä amerikansuomalainen K. W. Kilkka teki siitä sävellyksen vuonna 1922. Tästäkin huolimatta myös Suomessa Blok opittiin tuntemaan ennen muuta *Kahdentoista* tekijänä. Runoelman johdosta hänestä tehtiin koko Euroopassa pelkistetysti johtavaa bolševikkirunoilijaa, mutta tähän kuoroon esimerkiksi Olavi Paavo-

lainen ei 1920-luvun lopulla halunnut liittyä: ”Jollei näitä runoja tar- kastele Blockin aikaisempaa tuotantoa vasten, jolloin myöskin vasta niiden todellinen suuruus selviää, saattaakin käsittää, että monet ovat ’Kahdentoista’ perusteella tehneet Blockista bolshevikien kansallis- runoilijan” (Paavolainen 1928, 38).

Antti Tiittanen oli ensimmäinen *Kahdentoista* suomentaja. Tiitta- sen käännöstä ei kuitenkaan koskaan julkaistu, sillä suomentaja itse ei pitänyt tuotostaan julkaisukelpoisena. Se kaipasi hänen mielestään oikean runoilijan viimeistelyä. Teksti päättyi Olavi Paavolaiselle, joka siteerasi artikkelissaan ”Venäläisiä vallankumousrunoilijoita” runoel- man viimeisiä säkeitä miltei Tiittasen versiona sellaisenaan:

Joukko marssii järkkymättä kurja rakki jaloissaan. Edellensä, nostain kättä, miss’ on lippu verinen, suistain parvet luotien, kimmeltäen tuiskusäässä lumivalkee seppel päässä, vaikkei pyryn halki näy, joukon eessä – Kristus käy. ³	Joukko marssii järkkymättä kurja rakki jäljissään, edellensä, nostain kättä, joss’ on lippu verinen, suistain parvet luotien kimmeltäen tuiskusäässä lumivalkee seppel päässä, vaikkei pyryn halki näy, joukon eessä – Kristus käy. ⁴	Joukko marssii järkkymättä kera koiran nälkäisen. Heidän eellään – nostain kättä, joss’ on lippu verinen, suistain parvet luotien, kimmeltäen tuiskusäässä lumikidesepel päässä, vaikkei pyryn halki näy, joukon eessä – Kristus käy. ⁵
---	--	--

Kuten oheinen vertailu osoittaa, Tiittasen käännös oli laadukas ja on toiminut Yrjö Jylhän *Runon pursi* -antologiaan tekemän vuonna 1934 julkaistun käännöksen raakaversiona. Blokin Tiittanen tunsu omaksi runoilijakseen, ja runoelman näyttämönä toimineesta Pietarista löy- tyy selitys tälle innostukselle: ”Ennen sotaa ehti Tiittanen jo kasvaa koko sielullaan Pietariin kiinni. Isänmaa petti hänet niin kuin se oli pettänyt Blokinkin.” (Toivola 1935, 36.) Teatterinovelleissaan Tiitta- nen palaa toistuvasti Pietariin ja jäljittelee parhaansa mukaan venä- läisiä kertojia, vaikka pitäytyykin uskollisesti näyttämötaiteen lavas- teissa. Todellisuudessa hän itse ei voinut enää Pietariin palata. Vielä kaksi muuta teatteriaiheista Tiittasen Blok-runosuomennosta ilmes- tyi postuumisti *Näyttämö*-lehden sivuilla (runot ”Näyttelijätär” ja ”Solveig”) vuosina 1928 ja 1929. Kolmas Blok-suomennos (”Ofelia”) löytyy suomentajan arkistosta (SKS KIA, Antti Tiittasen arkisto. Ko- telo 1).

Kirjailijana ja kääntäjänä Tiittanen oli debytoinut pietarilaisessa suomenkielisessä *Neva*-sanomalehdessä vuonna 1915. Tuohon aikaan

hän työskenteli toimittajana useissa inkeriläisten äänenkannattajiksi lukeutuissa sanomalehdissä. Poliittisesti aktiivisesta Tiittasesta tuli myös Pohjois-Inkerin väliaikaisen toimikunnan eli väliaikaishallituksen jäsen Kirjasalossa, josta hän muutti Käkisalmeen ja edelleen Helsinkiin. Käkisalimesta käsin hän kävi kustantaja WSOY:n kanssa kirjeenvaihtoa ja saikin kustannussopimuksen kertomuskokoelmalleen *Oma Inkerini*.

Helsinkiin asetuttuaan Tiittanen tarjosi WSOY:lle uusia suomenoksia, kuten Ivan Buninin ja Jevgeni Zamjatinin proosaa, mutta sopimusta näistä ei syntynyt. Hän julkaisi omaa lehteään nimeltä *Inkeri*, mutta kirjoitti samanaikaisesti kirjallisuus- ja teatteriarvosteluja modernistien kaksikieliseen kirjallisuuslehti *Ultraan*. Nimimerkkinsä takaa hänet paljastaa tapa rinnastaa M. Pajarin runokokoelma venäläisiin kollegoihin: ”Ne juohduttavat mieleen nuorimman venäläisen runoilijapolven kaksi kuuluisaksi tullutta edustajaa, Maria Moravskajan ja Anna Ahmatovan” (A.T. 1922, 69).⁶ Kuka muu Suomessa edes tunsii vuonna 1922 Ahmatovaa, saati Moravskajaa, jos ei Edith Södergrania lasketa? *Ultran* piiristä löytyi myös tuleva puoliso, neiti Irene Lyyski, myöhemmin tunnettu toimittaja Irene Tiittanen (1900–1971), nimimerkki Firinä. Hän oli *Ultran* toimitussihteeri, sittemmin hänestä tuli myös Olavi Paavolaisen ja tämän jälkeen Hella Wuolijoen sihteeri (Wrede 1970, 157; Riikonen 2014, 158) sekä Tulenkantajien sisäpiiriä.

Vuonna 1923 Antti Tiittanen julkaisi sekä yksinäytöksisen näytelmän *Nuori orja* että lajissaan harvinaisen teatterinovellien kokoelman *Vain rakkaudesta sinuun*, jonka otsikossa komeilevan puhuttelun sekä kertojan voimakkaiden tunteiden kohteeksi on päätynyt itse teatteritaide. Tiittasen tärkein esikuva teatteritaiteessa oli Pariisiin emigroitunut metateatterin mestariohjaaja Nikolai Jevreinov, jonka teatterissa Tiittanen oli vierailut 1910-luvulla ja jonka näytelmää *Kaikkein tärkein* esitettiin marraskuusta 1924 lähtien Suomen Kansallisteatterissa. Ensi-illan lähestyessä Tiittanen kirjoitti Jevreinovista teatterilehti *Näyttämöön*: ”Nikolai Jewreinov on tällä haavaa ehdottomasti Euroopan suurimpia teatterimiehiä – Hän on luonut oman teatterijärjestelmänsä ’Teatteri itseäni varten’ ja kehitellyt sitä erikoisessa teossarjassa – ’Kaikkein tärkein’ on hänen myöhäisimpiään – Siinä näyttelee teatteri itseään, siinä paljastuu teatterin tehtävän määrä,

– se vapauttaa ja kirkastaa”. (Tiittanen 1924, 53.) Tiittasen oma *Vain rakkaudesta sinuun* -kokoelma on syntynyt Jevreinovin vahvasta vaikutuksesta. Myöhemmässä, postuumisti julkaistussa novellissa ”Kiirastulesa” oli Jevreinovin *Kaikkein tärkeimmästä* poimittu motto: ”Kaikki me olemme näyttelijöitä Jumalan edessä” (Tiittanen 1927, 149).

Tiittanen kirjoitti *Helsingin Sanomiin* sekä vuodesta 1923 lähtien teatterilehti *Näyttämöön*, jonka toimitussihteerinä hän myös toimi. Lehden sivuilla hän julkaisi juttuja Anton Tšehovista, Moskovan Kamariteatterin ohjaajasta Aleksandr Tairovistä, Leo Tolstoista ja kreivi Volkonskista, jonka tekstejä hän myös suomensi. Samassa lehdessä Tiittanen julkaisi myös ensimmäisen Ivan Bunin -suomennoksensa, jatkokertomuksena ilmestyneen Buninin historiallisen teatterinovelin ”Jumalatar” (Bunin 1926). Yksittäisiä impressionistisesta katkelmallisuudesta tunnetun Bunin-prosaistin kertomuksia oli ilmestynyt suomeksi jo niinkin varhain kuin vuonna 1909, mutta Tiittasen 1920-luvun puolivälissä julkaisemien kirjoitusten ja käännösten ansiosta Ivan Buninista keskusteltiin suomalaislehtien palstoilla jo varhain ennen vuoden 1933 Nobel-palkintoa.

Tiittasen lehtikirjoitukset liittyvät usein venäläiseen kirjallisuuteen tai venäjänkieliseen emigranttikirjallisuuteen, mitä voi pitää melkoisena harvinaisuutena tuon ajan suomalaisessa lehdistössä. Niinpä esimerkiksi maalikuussa 1925 hän kertoi *Helsingin Sanomien* lukijoille satiirikkokirjailija Arkadi Avertšenkön kuolemasta. Suomalaiselle nykykylkijälle tuntemattoman Avertšenkön *Iloisia juttuja* -kertomuskoelma käännettiin suomeksi jo vuonna 1912 Alex Halosen toimesta. Kuten Tiittanen Avertšenko-artikkelissaan toteaa, ”viesti hänen kuolemastaan ansaitsee tulla huomatuksi Suomessakin, sillä nykypolven venäläisistä kirjailijoista on Avertšenko ehkä se, jota on enimmin suomennettu – ja jo kymmenkunta vuotta sitten puhuttiin hänestä Tšehovin humoristisen kertojanuran suoranaisena jatkajana Venäjän Mark Twainina” (Tiittanen 1925a). Avertšenkoa ilmestyi tosiaan tiuhaan suomalaislehdistössä 1910- ja 1920-luvulla, mutta silti hänen nimeään ei löydy tänä päivänä edes *Venäläisen kirjallisuuden historia* -teoksesta.

Vuoden 1925 huhtikuussa Tiittanen kirjoitti laajan artikkelin Leonid Andrejevistä myös *Helsingin Sanomiin*, ja seuraavan vuoden

toukokuussa hän kertoi lukijoille puolestaan egofuturisti Igor Severjaninista. Nämä kolme venäläistä kirjailijaa – Avertšenko, Andrejev ja Severjanin – olivat varsin tunnettuja Suomessa 1920-luvulla, mutta Tiittasen henkilökuvat tarjosivat heihin pintapuolisesti tutustuneille lukijoille lisäinformaatiota.

Erytisen kiinnostunut Antti Tiittanen oli emigranttikirjailijoista. Tämä käy ilmi hänen suomennoksistaan, jotka ilmestyivät kaunokirjallisessa viikkolehdessä nimeltä *Väinämöinen*. Lehti ilmestyi ensin Lahdessa ja sitten Helsingissä vuosina 1924–1926 (ei tule sekoittaa Tampereella vuosina 1896–1910 ilmestyneeseen *Väinämöiseen*). Kirjallisuuslehdessä julkaistiin novelleja, runoja, pakinoita, kaskuja, aforismeja ja pikku-uutisia lähinnä kulttuurista. *Väinämöinen*-lehden erityisantia olivat uudet kaunokirjallisuuden suomennokset, ja elokuusta 1924 lähtien lehdessä alkoi ilmestyä myös venäläisen kaunokirjallisuuden käännöksiä.

Vuonna 1925 lehden päätoimittajaksi tuli Eero Alpi, joka teatterimiehenä ja suomentajana oli Antti Tiittasen hengenheimolainen. Tällöin myös Tiittanen ilmestyi *Väinämöisen* avustajaksi. Alkajaisiksi hän käänsi lehteen latvialaiskirjailija Pavils Rozitsin kertomuksen ”Sankarin pää”, ja samassa numerossa julkaistiin myös Tiittasen artikkeli Tatjana Kuzminkskajan eli Leo Tolstoin kälyn muistelmista. Samaten Tiittanen käänsi *Väinämöiseen* emigranttitarinoina, kuten Panteleimon Romanovin pikkukertomuksia, prosaisti Mihail Osorginia, Kuokkalassa asuneen taiteilija Ilja Repinin muistelmia, Jevgeni Tširikovin novellin ”Onnettomuustapaus”, Ivan Lukašin ”Puškinin kolmiloikan” ja niin edelleen. Edellä oli jo puhetta Tiittasen ja Aleksandr Blokin välisestä yhteydestä. Arkistosta (SKS KIA) löytyvä Konstantin Balmontin ”Yhteinen ääni” -runon suomennos muistuttaa edelleen hänen erityisestä suhteestaan venäläiseen symbolismiin. *Väinämöinen*-lehdessä ilmestyi hänen suomennoksensa Balmontin kertomuksesta ”Merililjan juuri”. Symbolisteihin liittyy olennaisesti myös runoilija Zinaida Gippiuksen muistelmakatkelma kollegastaan Fjodor Sologubista, jonka Tiittanen suomensi (ks. Hippius 1926, 85–89). Kyseessä on ensimmäinen julkaistu Gippius-suomennos.

Kirjailija, suomentaja, teatteri- ja lehtimies Antti Tiittasen kohtalo oli traaginen. Tammikuussa 1927 hän lähti päivittäiselle kävelyretkelleen Helsingin Katajanokalla ja katosi jäljettömiin. Kävelyretkellään

hän oli tavannut ystävänsä oopperalaulaja Sulo Räikkösen, oli saattanut tämän kotiportille asti ja jatkanut sitten matkaansa merelle päin. Räikkönen ei ollut huomannut Tiittasessa mitään poikkeavaa. (Toivola 1935, 85.) Tiittasen tapausta käsiteltiin lehdistössä tuoreeltaan laajalti, ja se nousi esiin vielä vuonna 1932, jolloin lehdistö ruoti yhteyksiä Tiittasen katoamisen, Lapuan liikkeen ja niin Olavi Paavolaiseen kuin tulenkantajiinkin liitetyn ”Madame” Minna Craucherin murhan välillä. Lehdistön arveluista huolimatta Tiittasen katoamistapauksen yksityiskohdat jäänevät arvoitukseksi.

Tulenkantajien Tuhkimo

Suomentaja Antti Tiittasella oli kytköksiä tulenkantajiin. Suomalaisen modernistisen runouden ydinryhmässä oli kuitenkin venäläisen kirjallisuuden spesialisti omastakin takaa, nimittäin Katri Suoranta, oikealta sukunimeltään Wähä-Muotia. Hän oli syntyjään Hämeenkyröstä, kävi koulunsa Tyrvällä ja Tampereella, jossa opiskeli myös venäjän kieltä 1910-luvun puolivälissä. Koulutausta oli hänen ainoa lähtökohtansa venäjän kieleen, ja innoittajana oli venäläismiehityksen aikaan kieltä opettanut nuori venäläinen upseeri. Tällä oli käytössään *Russkaja hrestomatija* eli venäläinen lukemisto klassista kirjallisuutta, johon oli koottu ”kaikki siihen asti tunnetut kirjailijat, lyhyet elämäkerrat ja pieni näyte” (SKS KIAÄ2006).

Suorannan kirjailijaidentiteetti on vahvasti sidottu kääntämiseen, sillä hän mainitsee ensimmäisen julkaistun runonsa olevan vuodelta 1916 ja sen liittyneen nimenomaan kääntämiseen. Hän oli tyytymättömän näkemiinsä käännöksiin ja teki siksi jatkuvasti uusia suomennoksia itselleen. Ensimmäinen Suorannan tekemä venäläisen lyriikan pöytälaatikkosuomennos oli Aleksei Tolstoin ”Maria, muistatko vielä sen talon harmajan. / Ikivanhat lehmukset siellä yli lammikon uneksuvan”.

Katri Suoranta -tutkimuksen tärkeä lähde on hänen päiväkirjojensa ja kirjeenvaihtonsa lisäksi kirjallisuudentutkija Ilpo Tiitiselle annettu kirjailijahaastattelu. Se on toiminut myös tämän tarkasteluni avainlähteenä. Haastattelussa Suoranta avautuu omasta venäläisen kirjallisuuden kääntäjän roolistaan:

1930-luvulla käänsin aika sujuvasti 30-luvun suomeksi venäjää. Olin ensimmäiseltä luokalta oppikoulusta lukenut venäjää – – vuosista 1914–1917 olisi oman luokkani näkökannalta paljonkin kerrottavaa. Mutta kukaan meistä ei suhtautunut kielteisesti venäjän kieleen. Meillä oli maanmainio opettaja, luutnantti Matelin, joka suostui kertomaan elämästään Venäjällä, josta hän oli joutunut muuttamaan, jossa hänellä oli perhettä ja meidän ikäisiämme lapsia. Meistä nämä henkilökohtaiset selostukset maasta ja ihmisistä, joiden kanssa hän joutui tekemisiin ja heidän oloistaan – ne olivat niin viehättävää ja suurenmoista tietoa, että en ole kohdannut sellaista en Dostojevskilla, en Tolstoilla.⁷

Koulunsa päätettyään Katri Suoranta päätyi Raahen seminaariin, josta sai vuonna 1920 kansakoulunopettajan todistuksen. Tuolloin hän muutti Kotkaan Tiutisen saarelle, jossa työskenteli opettajana. Hän päätyi Nuoren Voiman Liittoon, tutustui vuonna 1926 Uno Kailaaseen, joka ihastui hänen runoihinsa. Kailaasta tulikin monien silmissä Suorannan suojelija, joka saattoi tämän tulenkantajien piiriin, jolloin hänen tuttavikseen päätyivät Katri Vala, Anna Kaari ja Elina Vaara, viimeksi mainittu aivan erityisesti ja pidemmäksi aikaa kuin muut. Tulenkantajia kokonaisuutena ajatellen Katri Suorannasta tuli eräänlainen sivuhahmo tai ”tuhkimo” ryhmän historiassa, minkä vuoksi hänen roolinsa on jäänyt kirjallisuuden historialta aika lailla pimentoon. Suorannan päiväkirjasta (SKS KIA 16659, 18–19) löytyy allegorinen kertomus nimeltä ”Tuhkimo”, jota hän pitää eräänlaisena ”katselmuksena” suhteestaan tulenkantajiin. Hänen erityisansionaan oli venäjän kielen taito ja venäläisen modernin runouden tuntemus, jollaista ei muilla ryhmäläisillä ollut.

Debyyttikokoelmansa *Kuvastin* Suoranta julkaisi vuonna 1926. Uno Kailas kirjoitti suosituskirjeen kustantamo Schildtsin Eino Tikkaselle ja mainitsi tuossa yhteydessä Suorannan runojen löytäneen merkittävän sukulaissielun: ”Käsitykseni mukaan näistä omalaatuisista, kypsistä runoista hahmoittuu harvinainen sielullinen profiili, joka on ikään kuin jollakin tavoin sukua Edith Södergranin salaperäisille uneksijankasvoille. Ja mikä parhainta: mieskohtainen vaikutelmani on ollut se, että nämä runot ovat aivan erottamattomasti samaa kuin runoilijattaren persoonallisuus.” (Kailas 1926.) Tosi-asiassa Kailas itse Södergranin suomentajana vasta tuon jälkeen tutustutti Suorannan tämän runouteen, josta tulikin nyt kotkalaistu-

neelle kirjailijalle tärkeä inspiraation lähde. Sen sijaan Suorannan debyyttikokoelmaan Södergran ei todellisuudessa ehtinyt vaikuttaa, vaikka kokoelman saamassa erittäin positiivisessa kritiikissä Södergran toistuvasti mainitaankin.

Suorannan toinen kokoelma nimeltään *Kevätuuli* (1930) syntyi sen sijaan Södergranin voimakkaan vaikutuksen alaisena, tai, kuten kirjailija itse haastattelussa toteaa, ”me olimme niin erilaiset, että minä en voinut tuntea sillä tavalla kuin Södergran, mutta minä ihailin häntä ja hän tahtoi vaikuttaa koko ihmiskuntaan, siis nostaa kaikki ylemmälle tasolle – ” (SKS KIAÄ2006). Neuvottelut kokoelman julkaisemisesta käynnistyivät vuoden 1929 puolella. *Kevätuuli*-kokoelmaa Suoranta oli ensin tarjonnut WSOY:lle nimellä ”Hauta meressä” omalla niteenään kustannettavaksi. Kokoelmaan lukeutui hänen omien runojensa lisäksi venäläisen runouden suomennoksia, näiden joukossa oli myös Ivan Buninin runo ”Alpeille”. Kirjeessään Ilmari Jäämaalle 3.4.1930 Katri Suoranta pyytää vaihtamaan Buninin runon Nikolai Gumiljovin runoon ”Yksinäisyys”:

Näin unta: heitti aalto valkoinen
mun laivastani helmaan ulapan,
ja mustiin, syviin vesiin vajoten
ma löysin isänmaani oikean.

Sen luolat kimmelsivät kultaiset,
niityillä orhit hurjat teutaroi,
mut yössä pantterien tuliset
ja peloittavat silmät salamoi.

Maan peitti ruoho vehmas, vihreä,
kuin kuvastimet joet kuultivat,
mut lehdot kasvoi puita ilkeitä,
ne myrkkykukkasia kantoivat.

Ja marmorrannikolle rakensin
ma veljiäni varten majakan,
ett' eksyneinä sumuun, myrskyihin
ne löytäis turvallisen valkaman.

Ja koralleja, strutsinsulkia
toin tarjolle ja hedelmiä maan.
Mut yksikään uskaltanut laskea
ei aallokosta maihin purrellaan.

He kaikki kauhistuen muistivat:
on ennustettu: sydän jokaisen
ken tänne käy, saa tuskat vaikeat
ja piinan, itkun iankaikkisen.

Vaan mulle tarpeen yksinäisyys on,
tää ruoska polttavainen, ankara,
siks että sallittu on: kohtalon
oon kohdallani toiseks muuttuva.⁸

Kyseessä on vuonna 1921 teloitetun Nikolai Gumiljovin ensimmäinen julkaistu suomennos, joka ei päätynyt kokoelmaan, vaan ilmestyi *Tulenkantajat*-lehdessä. Heinäkuussa 1930 Suoranta sai WSOY:n Jäämaalta kirjeen, jossa ilmoitettiin kustantajan ottavan kokoelman julkaistavaksi. Suunnitteilla oli neljän runoilijan yhteisteos, johon tulisi mukaan Elina Vaaran, Katri Valan sekä Einari Vuorelan kokoelmat. Lopulliseen yhteisteokseen viimemainitun kokoelma ei kuitenkaan päätynyt. Niteen nimeksi tuli *Kolme*, ja se koostui siis kolmen naisrunoilijan eli Valan, Vaaran ja Suorannan kokoelmista. Sekä Valan että Vaaran kokoelmat ilmestyivät sittemmin myös omina niteinään.

Suorannan kokoelma sisälsi lopulta neljä runosuomennosta: Mihail Lermontovin ”Profeetan”, Ivan Buninin ”Alpeilla” sekä kaksi symbolisti Konstantin Balmontin runoa – ”Lokin” ja harhaanjohtavasti otsikoidun ”Viimeiseen päivään” (”Mun tarhassani”).⁹ Lermontov-käännöksen Suoranta nimesi mukaelmaksi, mutta hän itse piti venäläisen runouden suomennoksia erottamattomana osana omaa runokokoelmaansa.

Symbolisti Konstantin Balmont oli Katri Suorannan suuresti arvostama kirjailija: ”Hänen sanalyriikkansa ja musikaalisuutensa takia ja myöskin sen syvän tunteen takia, jota hänen runoissaan on” tai ”runoilija Balmontin tapaista kielineroa ei taida montakaan olla kirjallisuudessa. Kunpahan vaan olisin kyllin arvokas kääntämään juuri Balmontia, jota kovin rakastan, kauniille ja virheettömälle suomen kielelle.” (SKS KIAÄ2006.) Suorannan Balmont-käännöksiä ilmestyi

paitsi *Kevätuuli*-kokoelmassa, myös vuonna 1929 sekä *Kansan kuva-lehdessä* että *Nuoressa Voimassa*. Mielenkiintoinen kuriositeetti on, että tieto käännöksistä päätyi myös kirjailija Balmontille Pietariin. Runoilija Ivan Šaikovitš oli Helsinkiin asemoitunut Serbien, kroaattien ja sloveenien kuningaskunnan¹⁰ konsuli ja sekä *Kalevalan* että suomalaisten kansalliseepokseen ihastuneen Balmontin serbialainen kääntäjä. Šaikovitš kirjoitti maaliskuussa 1931 kirjeessä Balmontille:

Pari päivää sitten kävin tšekäläisessä mainiossa Akateemisessa kirjakaupassa ja jostain käsittämättömästä syystä tartuin kirjaan nimeltä *Kolme*. Se oli kolmen nuoren runoilijattaren runoantologia. Selailin kirjaa ja silmiini osui Balmontin ”Lokki”. Ostin kirjan ja kotona löysin siitä vielä Teidän runonne ”Viimeiseen päivään”, Buninin ”Alpeilla” ja Lermontovin ”Profeetan”.¹¹

Balmont oli odottanut jo pidempään, että hänen runouttaan käännettäisiin suomeksi: ”Lisäksi ilahduttaa minua tieto, että edes joitain runojani on käännetty suomeksi. Heidän pitäisi kääntää minua enemmän – luulen, että tunnen Pohjoisen hyvin läheiseksi, ja heidän *Kalevalaansa* olen ylistänyt tavan takaa” (emt.). Katri Suorantaa tieto Balmontin kiinnostuksesta hänen suomennoksiaan kohtaan tuskin koskaan tavoitti.

Vuosina 1929 ja 1930 Suoranta käänsi runsaasti venäläistä runoutta suomeksi. Omien sanojensa mukaan hänen pääasiallisena lähteenään oli yksi tietty venäläisten emigranttien tärkeäksi keskuksiksi muodostuneessa Berliinissä ilmestynyt venäläisen runouden antologia vuodelta 1922. Saattaa toki olla, että hän erehtyy vuodesta, sillä nimenomaan vuonna 1921 ilmestyi Berliinissä useita venäläisen nykyrunouden antologioita, muun muassa *Antologija sovremennoi poëzii* (”Nykyrunouden antologia”) ja *Poëzija bolševistskih dnei* (”Bolševististen päivien runoutta”), joissa esiintyy juuri Suorannan noina vuosina kääntämiä runoilijoita, ensimmäisessä Anna Ahmatovaa ja tämän puolisoa Nikolai Gumiljovia, jälkimmäisessä muita. Ensimmäinen Suorannan Ahmatova-suomennos on hänen päiväkirjamerkintänsä marraskuun lopulta 1928, mutta vuonna 1932 *Nuori Voima* julkaisi Suorannan Ahmatova-suomennoksen ”Harmaasilmäinen kuningas”, joka kertoo Gumiljovista. Suorannan Gumiljov-suomennoksia on tiettävästi kolme: ”Nuori taikuri” ilmestyi *Nuoressa Voimassa*, ”Yksi-

näisyys” puolestaan *Tulenkantajissa*. Kirjeenvaihto Olavi Paavolaisen kanssa kielii vielä kolmannelta tehdystä Gumiljov-käännöksestä (”Kuin varkaat hämyyn esikaupunkien / ylpeisiin aivoihin uhkaavina / nuo synkät sääsket, parvet aatoksien, / ne joukkoontuivat kostonjanoisina”). Paavolaisen pyynnöstä Katri Suoranta suomensi myös Sergei Jeseniniä (”Siis jälleen synnyinseudullain / mun maani hellä, maani vakaa!”) ja Ilja Ehrenburgia (”Ol’ näyttämölle tulla määrä / mun asuss’ uljaan sennorin...”), mutta nämä runot jäivät julkaisematta. Symbolisti Valeri Brjusovin ”Tikari” ilmestyi *Nuoressa Voimassa* 1930.

”Minä käännän ilolla ja riemulla, mutta vain runoja joita rakastan”, on Katri Suoranta todennut kääntäjän kutsumuksestaan. Näitä mielitekoja löytyi myös hänen kohdallaan Aleksandr Blokin tuotannosta, jonka runoa ”Sfinks” hän kertoo kirjeessä yrittäneensä kääntää melkein neljäkymmentä vuotta, mutta teksti ei ole vain suostunut hyvälle suomen kielelle:

Taru äänetön liikahti erämaiden,
pää kohosi, korkea...
Sanat jumalarten solvaistujen
värisivät jo huulilla.¹²

Blokista itsestään hän toteaa: ”Aikamme venäläisten kieltämättä suurin runoilija. Eli kahden aikakauden rajalla, avara kuin Puškin, kielellisesti yhtä mahdoton kääntää yksinkertaisuutensa vuoksi, kokonaan melodiaa, rytmiä, musiikkia, räjäyttää kaikki klassiset muodot.” (Emt.)

Myös Katri Suorannan kirjailijankohtalo on tavallaan traaginen, joskaan ei samassa mielessä kuin kollegansa Antti Tiittasen salaperäinen katoaminen. Erittäin hyvin menestyneen debyyttikokoelman ja yhtä kaikki hyvin vastaanotetun *Kevätuuli*-kokoelman jälkeen Suoranta tarjosi kolmatta kokoelmaansa WSOY:lle, missä hänet tyrmäsi professori Martti Haavio. Konservatiiviseksi ja kansallismieliseksi piirtyvän 1930-luvun edetessä kirjailija tarjosi kustantajalle uutta ja muokattua kokoelmaa, mutta vastaukset olivat yhtä kaikki kielteisiä. Kielteisten vastausten perustelut toistelivat sitä, kuinka Suorannan runous on joko liian ilmeisesti södergraniilaista tai sitten saanut vaikutteita venäläisestä aikalaisrunoudesta. Aikaisemmin eli 1920-luvulla juuri nämä tunnuspiirteet olivat olleet hänen runoutensa ansiokkaita erityisyyksiä.

Suomenruotsalainen kanava

Antti Tiittasen ja Katri Suorannan tekemä työ venäläisen modernistisen kirjallisuuden parissa muovaa käsitystämme 1920-luvun kirjallisuuden kääntämisestä Suomessa. Vaikka erillisiä nykykirjallisuuden suomennosniteitä ei ilmestynytäkään, oli tietoa venäläisestä ajankohdaisesta kirjallisuudesta tarjolla. Sen sijaan suomenruotsalaisissa kirjallisuus- ja taidepiireissä kiinnostus venäläiseen modernismiin ja avantgardeen oli samaan aikaan aktiivisempaa. Hyvä esimerkki tästä on Katri Suorannan esikuvan eli Edith Södergranin poikkeuksellinen rooli venäläisen kirjallisuuden välittäjänä – aihe, jota on tutkittu varsin perusteellisesti aiemmin (ks. esim. Brunner 1985; Holmström 1990; Nag 2006).

Södergran saattoi toimia Suorannan esikuvana myös kääntämisessä, sillä hän ruotsinsi dekadentista runoudestaan tunnettua ego-futuristi Igor Severjaninia vuonna 1922 kirjallisuuslehti *Ultraan* (ks. Hellman et al. 2017, 76–77). Lehden oli tarkoitus olla kansainvälinen, universaalinen modernistisen taiteen airut, kuten Hagar Olsson (1922) sitä luonnehti ensimmäisessä numerossa. Futurismista ja ensimmäiseksi venäläiseksi futuristiksi julistautuneesta Severjaninista oli kuitenkin kirjoitettu suomalaislehdissä jo vuonna 1913 (ks. esim. *Nya Pressen* 1.11.1913), ja *Hufvudstadsbladet* oli määrittänyt Severjaninin ”futuristeista lahjakkaimmaksi” (Hbl 1.1.1914).

Joka tapauksessa Södergranin vuoden 1922 Severjanin-käännökset (”Overture” ja ”Insjöballad”) tavoittivat myös suomenkieliset lukijat, sillä runoilijan kuuluisaksi tehnyt runoteos ”Overture” (1915) sai Södergranin käännöksen ansiosta myös ensimmäisen suomennoksensa nimimerkki Rans-Petterin toimesta *Karjalan maa* -lehteen. Kääntäjä ilmoittaa suomentaneensa tekstin Södergranin ruotsinnoksesta, ja Södergraniin vaikuttaa nojaavan myös Uno Kailaan hienostuneempi suomennosversio runosta, joka ilmestyi *Tulenkantajat*-lehdessä vuonna 1930.

Ananas i Champagne!	Ananassia sampanjassa!	<i>Ananas en champagne!</i>
Ananas i Champagne!	Ananassia sampanjassa!	<i>Ananas en champagne!</i>
Hur underbart gnistrande, gott och pikant!	Kuinka ihmeellisen kipeñoivää, hyvää, kirpasevaa!	Miten sähkökyvää, raikasta, kirpasevaa!
Jag är halvt uti Norge, jag är halvt uti Spanien, impulsivt inspirerad, jag fattar mitt stift.	Olen puolittain Norjassa, olen puolittain Espanjassa, täynnä luomisintoa kynään tartun.	Lien Norjassa, tai olen Espanjassa, inspiroitunut, – taas kynä siivekäs on.
Surr av aeroplan! gny av automobiler!	Lentokoneen surina! Auton humu!	Teräslinnun surina, tykytys autoin!
expressernas vindtjut! isjakternas flykt.	Pikalähettien koiranhuuto! jääpursien lento!	Junan viuhina! jääpurrtien liittäminen!
Någon kysses med våld, någon illa blir slaget!	Jotakin suudellaan väkisin, jotakin piestään pahoin!	Väkivaltainen suudelma; jotakuta lyödään!
Ananas i Champagne – är kvällarnas puls.	Ananassia sampanjassa – iltojen valtimo!	<i>Ananas en champagne!</i> – elon valtimo lyö.
Bland damer nervösa och spirituella till en drömfars förvandlar jag livstragedien...	Hermostuneitten ja henkevien naisten seurassa elämän unelmailveeksi vaihdan elämän murhenäytelmän...	Näin joukossa spirituellien naisten, unifarssin mä tragediastani teen...
Ananas i Champagne!	Ananassia sampanjassa!	<i>Ananas en champagne!</i> –
Ananas i Champagne!	Ananassia sampanjassa!	
Från Moskva till Tokio, från New York upp till Mars! ¹³	Moskovasta Tokioon, New Yorkista ylös Marsiin. ¹⁴	Olen matkalla kauas, niin: Moskova – Tokio – New York – ja Mars! ¹⁵

Severjaninista tuli 1920-luvulla hetkeksi tunnettu runoilija Suomessa, jonka edesottamuksia seurailtiin. *Iltalehti* julkaisi lokakuussa 1922 uutisankan Severjaninin paluumuutosta Venäjälle:

Venäläinen ultrarunoilija Igor Severjanin, joka tähän asti on asunut pakolaisena Virossa, on siirtynyt Pietariin. Hän on julkaissut bolshevikivastaisia runoja, mutta lienee nyt muuttanut kantaansa.¹⁶

Pietariin Severjanin ei toki palannut, vaan vieraili Virosta käsin vuonna 1923 Helsingissä pitäen jopa kolme runoiltaa. Venäjänkielinen lehdistö noteerasi tapahtuneen ja kirjoitti iltojen olleen menestys, vaikka yleisö olikin valitettavan vähälukuista (*Russkie vesti*, 26.10.1923).

Kaikkein aktiivisin venäläisen modernistisen kirjallisuuden kääntäjä Suomessa ja pohjoismaissa oli Rafael Lindqvist. Vuodesta 1902 vuoteen 1906 hän työskenteli Helsingin yliopiston kirjaston venäläisen osaston (sittemmin slaavilainen kirjasto) amanuenssina. Historiallisesti tuolla kirjastolla oli poikkeuksellinen asema mitä tulee Venäjällä Suomen autonomian aikana ilmestyneisiin teoksiin, sillä kirjasto sai Venäjällä ilmestyneet teokset vapaakappaleina. Tämän johdosta

kirjasto sai 1800-luvulla ja 1900-luvun alussa erityisesti slaavilaiseen osastoon runsaasti enemmän teoksia kuin mitä ehdittiin luetteloida. Rafael Lindqvistin työ amanuenssina tarkoitti luonnollisesti poikkeuksellisia privilegioita suhteessa kirjaston aineistoihin.

Rafael Lindqvist toimitti kahta satiirilehteä, joissa hän julkaisi myös bolševikkivastaisia kirjoituksia, pilapiirroksia, mutta myös varhaisia venäläisten modernistien käännöksiä. Esimerkiksi symbolisteja hän ruotsinsi hyvin varhain, Konstantin Balmontia jo vuonna 1903 ja Valeri Brjusovia jo vuonna 1909. Vuonna 1904 ilmestyi hänen käännösantologiansa *Ur Rysslands sång*, jossa hän esitteli venäläistä runoutta kansanrunoudesta aina symbolisti Balmontiin saakka ja jonka professori Josef Mandelštam (1905) arvioi *Finsk Tidskriftissä* loistavaksi käännöskokoelmaksi. Ainoa nykykirjailija antologiassa oli kuitenkin Balmont, jolta Lindqvist julkaisi jopa kaksitoista runoa. Vuonna 1934 ilmestyneessä uudessa versiossa antologiasta oli mukana edustavampi joukko symbolisteja eli Vladimir Solovjov, Fjodor Sologub, Vjatseslav Ivanov, Dmitri Merežkovski, Konstantin Balmont, Valeri Brjusov, Andrei Belyi ja Aleksandr Blok. Huolimatta kasvavasta neuvostovastaisuudestaan ja antisemitismistään Lindqvist ei kääntäjänä vieroksunut bolševikkirunoutta tai juutalaisrunoutta, päinvastoin. Hän julkaisi vuonna 1935 antologian *Rysslands judiska skalder*, jossa hän kuitenkin harhaanjohtavasti luki antologiaan kääntämänsä Blokin juutalaiseksi. Samalla Lindqvist tuli nostaneeksi esiin kirjallisuushistoriallisesti erittäin tärkeitä nimiä: näin ilmestyivät ensimmäiset ruotsinnokset Boris Pasternakin ja Osip Mandelštamin runoudesta.

Modernismin ja historiallisen avantgarden näkökulmasta Rafael Lindqvistin tärkein käännöstyö oli antologia *Sånger i rött och svart* (1924), joka sisälsi ensimmäistä kertaa Suomessa Majakovskin runoja, mutta lisäksi myös esimerkiksi venäläisten imaginiistien runouden ruotsinnoksia. Lindqvistin antologiaa on käsitelty tutkimuksessa useasti aiemmin (ks. Holmström 1990; Hellman 2009a ja 2014; Klapuri 2016), joten keskityn tässä yhteydessä nimenomaan avantgardestaan tunnettujen imaginiistien rooliin antologiassa, sen ilmeisenä lähteenä toimineeseen berliiniläiseen antologiaan sekä Elmer Diktoniuksen reaktioon Lindqvistin käännöstyöhön.

Lindqvistin antologialle on löydettävissä lähdeos.¹⁷ Hieman yli puolet *Sånger i rött och svart* -antologiaan päätyneistä runoista oli il-

mestynyt Berliinissä pari vuotta aiemmin antologiassa nimeltä *Poëzija bolševistskih dnei* (Bolševististen päivien runoutta, 1921). Jälleen tieto on siis kulkenut modernismin ja avantgarden kannalta tärkeästä Berliinistä Helsinkiin. Antologia oli saatavilla Helsingin yliopiston slaavilaisessa kirjastossa. Lindqvistin antologian alaotsikko *Ett urval ryska dikter från bolsjevismens dagar* viittaa juuri berliiniläisantologian nimeen. Kuitenkin on syytä huomata, että Lindqvistin antologiassa on koko joukko runoja, joita ei löydy mainitusta Berliinin antologiasta, ja että Berliinissä ilmestyi samaan aikaan kymmeniä venäläisen nykyrunouden antologioita.

Berliiniläisniteessä on mukana moskovalaisia imaginisteja, jotka vuosina 1920 ja 1921 olivat äänekkäin ja näkyvin ryhmä venäläisessä uudessa avantgarderunoudessa. Imaginistit julistivat runoutensa johdoideaksi metaforan. Ennakoimattomat rinnastukset, mahdollisimman tuoreet ja shokeeraavat kielikuvat olivat heidän runoutensa ytimessä. He kehittelivät metaforakoneita, kuvaluetteloita ja kielikuva- ketjuja pitääkseen lukijansa otteessaan. Oksymoronit, katakreesit, montaa- sit sekä mahdollisimman järkyttävään ristiriitaan nojaavat kuvat korostuivat heidän teksteissään.

Sergei Jesenin oli imaginisteista tunnetuin, ja berliiniläisniteen ilmestyessä hänestä tehtiin Venäjällä jo uutta Puškinia, joten on ymmärrettävää, että antologiaan oli valittu edustava otanta Jeseninin tuotantoa. Lindqvist julkaisi ruotsiksi vain Jeseninin runoelman *Toveri*, joka oli ilmestynyt keväällä 1917 Jeseninin välittömänä reaktiona helmi- kuun vallankumouksen tapahtumiin. Jeseninin lisäksi Lindqvistin antologiaan on päätynyt myös kaksi muuta imaginistia, nimittäin Anatoli Mariengof ja Rurik Ivnev. Antologiaan päätyneet runot eivät ole Mariengofin tuotannon edustavimpia teoksia, mutta teoksen yleiseen Venäjän historialliseen kohtaloon liittyvään tematiikkaan ne vaikuttavat sopivan. Sama pätee Rurik Ivnevin Moskova- ja Pietari- aiheisiin runoteoksiin, jotka Lindqvist on kääntänyt.

Sånger i rött och svart sai ristiriitaisen vastaanoton, jonka ytimessä on kaksi vallankumouksen tulkintaa. Hagar Olsson nosti innostu- neessa arvostelussaan esiin modernistisen muodon vallankumouksen, kun taas Olof Enckell kiinnitti pelästyneen vieroksuvan huomion- sa luotaantyöntävään yhteiskunnalliseen vallankumoukseen (Holm- ström 1990, 129–131). Kuten arvata saattaa, kirja ei jäänyt huoma-

matta Olavi Paavolaiseltakaan, ja antologia oli hänen kirjastossaan. Mutta huomaamatta se ei jäänyt myöskään runoilija Elmer Diktoniukselta. Hän oli hyvin kiinnostunut venäläisestä kirjallisuudesta ja musiikista, nuoruudessaan eritoten Tšaikovskista. Hän kirjoitti useita artikkeleita aiheesta niin ruotsin- kuin suomenkielisiin lehtiin. Esimerkiksi Diktoniuksen ensimmäinen julkaisu *Arbetarbladet*-lehdessä (Diktonius 1921, 4) oli artikkeli oopperalaulaja Fjodor Šaljapinista ja tämän ulkomaanmenestyksistä. Toinen Diktoniuksen artikkeli käsiteli puolestaan Dostojevskia. Diktonius aloitti journalistisen uransa venäläisen tematiikan parissa, ja runoissaankin hän tuli profiloineeksi niin Gogolin, Dostojevskin kuin Tolstoinkin.

Diktoniuksen oma kokoelma *Taggiga lågor* ja Lindqvistin antologia ilmestyivät samaan aikaan samalta kustantajalta (Schildts).¹⁸ Joulukuussa 1924 Diktonius arvosteli Lindqvistin antologian *Arbetarbladetiin*. Diktonius on arvostelussaan yleisesti ottaen kiitollinen Rafael Lindqvistin tekemästä käännöstyöstä, mutta kritiikkiä hän kohdistaa Lindqvistin kyvyttömyyteen välittää alkutekstin ilmaisuvoimaista brutaaliutta ja julmuutta. Hän korostaa kokoelman johtavana teemana Venäjän kohtaloa. Diktoniuksen mukaan kaikki antologian runoilijat vaikuttavat rakastavan Venäjäänsä syvästi. Kyse ei kuitenkaan ollut maahan, kansaan, tsariin tai Leniniin kohdistuvasta ihailusta, pikemminkin pakkomielteestä liittyen Venäjän messiaaniseen maailmanhistorialliseen rooliin. Diktoniuksen huomion kohteeksi kohoaa siis ”Venäjän idea” ja miten se heijastuu vallankumousajan runoudessa. Esimerkiksi Aleksandr Blokin *Kaksitoista* ei ollut hänelle tarina kahdestatoista puna-armeijan sotilaasta, ei kuolleesta prostituoidusta Katjasta, ei Venäjän kansalaisista tai verilippua heiluttavasta Kristuksesta. Diktoniukselle runoelma kertoi ensisijaisesti talviyöstä: ”En varg ylar i vinternatten – är det konst? Nej, det är blott mänskan, mänskan vars kläder kan heta revolution eller reaktion, men vilken alltid skriker sin smärta i världsvinternatten – som en varg.” (Diktonius 1924.)

Transnationaalit agentit

Rafael Lindqvistin antologia toi ensimmäistä kertaa venäläiset imagi-
nistirunoilijat Sergei Jesenin, Rurik Ivnevin ja Anatoli Mariengofin
suomalaisen lukijan ulottuville. Imaginistit oli kuitenkin jo tätä en-
nen mainittu suomalaislehdissä. Useamman suomalaisen sanoma-
lehden palstantäyteeksi keväällä 1921 ilmestyneessä pikku-uutisessa
imaginistit saivat edustaa järjenvastaista neuvostovenäläistä elämän-
menoa (ks. esim. *Hämeen Sanomat* 25.3.1921). Lisäksi kun lehdissä
raportoitiin futuristi Velimir Hlebnikovin kuolemasta vuonna
1922, häntä nimitettiin erehdyksessä yhdeksi imaginistien johtohah-
moista. Futuristi Vladimir Majakovski sai hänkin päätyä imaginistik-
si esimerkiksi Hjalmar Dahlin kirjoittamassa *Sånger i rött och svart*
-antologian esipuheessa.

Huomattavasti valistuneempi esitys imaginismista saatiin suomeksi
huhtikuussa 1928, kun suomentaja, kirjailija ja toimittaja Ida Pekari
kirjoitti *Helsingin Sanomien* viikkoliitteessä katsauksensa ”Neuvosto-
venäläisiä kirjailijoita”. Hän oli juuri julkaissut Dostojevskin *Riivaa-
jien* suomennoksensa ja perehtynyt Venäjällä 1920-luvulla vallinnei-
siin kirjallisiin virtauksiin, myös näiden manifesteihin ja teoreettisiin
kirjoituksiin. Pekari kirjoittaa niin bolševikkien runoustehtaasta ja
”valtiorunoilijoista” kuin näille vaihtoehtoistakin suuntauksista.
Boris Pilnjakin kokeellista proosaa edustavan romaanin *Alaston vuosi*
hän arvioi saaneen vaikutteita ajankohtaisesta elokuvataiteesta ja kyt-
kee sen kiinnostavalla tavalla venäläiseen imaginismiin:

Imaginistithan sanovat, että ”kuva itsessään on kaiken taiteen tarkoitus”.
”Runoteos ei ole organismi vaan irrallisten kuvien yhteenliittymä, jonka
voi lukea alusta loppuun yhtä hyvin kuin lopusta alkuun, aivan kuin tällä
tavoin syntynyt maalauskin on yhtä kaunis oikein päin kuin ylös alaisin-
kin ripustettuna”. Vaikka tällaisen romaanin lukijaa sen vauhti saattaa hie-
man pyörryttääkin, niin kieltämättä Pilnjakin tyylillä on taiteellista tehoa
ja ”Alaston vuosi” on ei ainoastaan tekijänsä, vaan nähtävästi koko viime-
aikaisen venäläisen proosakirjallisuuden huomattavimpia, ehkä sen huo-
mattavin teos.¹⁹

Katsauksessaan Ida Pekari on oivaltanut venäläisen imaginistisen
runouden elokuvallisen montaašiperiaatteen ja nostaa ansiokkaasti

esiin jopa imaginiestisen proosan mahdollisuuden juuri Pilnjakin romaaniin kohdalla. Tämä on ennenkuulumatonta. Aivan samalla aaltopituudella vaikuttaa olleen Viipurissa monikieliseen perheeseen syntynyt mutta suomenruotsalaisena kirjailijana ennen muuta tunnettu Henry Parland. Hän alkoi kirjoittaa toukokuussa 1929 artikkeleita suomalaisesta nykykirjallisuudesta. Tuossa artikkelissa hän rinnasti suomalaisen ekspressionistisen runouden venäläiseen imaginiestiin:

Man kan särskilja två riktningar i Finlands expressionistiska poesi. De korsar likväl varandra på många punkter och är i så hög grad sammanflätade med varandra att det synes omöjligt att skilja dem åt: en romantisk och en realistisk. Den romantiska riktningen kan anses vara en följd av symbolismen, den realistiska riktningen är avlyssnad efter livet självt och hör till den finländska modernismens självständiga vinningar. Inom vardera riktningen byggs lyriken upp på en inre rytm hos de poetiska bilderna och kan väl jämföras med den ryska imagismen för så vitt det är frågan om formen. Den yttre, musikaliska rytmen är ersatt av en inre, som sätter vår inre förnimmelsevärld i rörelse och genom att simultant påverka sinnena får en så mycket omedelbarare verkan. För att citera diktaren Rabbe Enckell: ”Medan bilderna i en dikt tidigare påverkade vårt synsinn och rytmen vår känsla, påverkar bilderna i en modernistisk dikt omedelbart synen och känslan.”²⁰

Henry Parland, kuten Ida Pekari edellä, tunsi venäläisen imaginiestimin periaatteen hyvin. Imaginiestit pitivät itseään aitoina runouden formalisteina, joten puhe muodon ensisijaisuudesta ja ”runokuvien sisäisestä rytmistä” rinnastuu perustellusti heidän teoreettisiin kirjoituksiinsa. He etsivät venäjän kielestä uusia, odottamattomia metaforia tukeutuen mielivaltaisesti ymmärtämäänsä etymologiaan. Parland päätyi vertaamaan venäläistä imaginiestimiä ylimalkaan suomalaiseen modernistiin. Jäljempänä hän mainitsi myös Edith Södergranin ja tämän kubistisen metaforatekniikan sekä ”nuoren Suomen suurimman elävän runoilijan” eli Elmer Diktoniuksen.

Samaan aikaan eli keväällä 1929 Diktonius itse oli lukenut saksaksi kokoelman venäläistä uutta proosaa. Hän kirjoitti nykykirjailijoista tuoden esiin muiden muassa formalisti Juri Tynjanovin, jonka kertomus ”Podporutšik Kiže” (”Aliluutnantti Taas”) oli ilmestynyt saksankielisenä käännöksenä Berliinissä. Tyypilliseen tapaan venäläinen ab-

surdeja elementtejä sisältävä avantgarde saa toimia todenmukaisena kuvauksena siitä, miten neuvosto-Venäjällä eletään:

Tämä loistavasti kerrottu hullunkurinen juttu – – on tarkoitettu satiiriseksi kuvaukseksi tsaarinaikuisen Venäjän rajattomista mahdollisuuksista mahdottomuuksien alalla. Ja sitä se onkin – mutta hiukan muutettuna se sopisi myös teräväksi leikkaukseksi nyky-Venäjän oloista.²¹

Venäläisen emigraation keskus Berliini oli selvästi suomalaisten uudesta venäläisestä kirjallisuudesta kiinnostuneiden lukijoiden tiedon lähde 1920-luvulla. Henry Parland perehtyi venäläiseen avantgardeen syvemmin enonsa Vasili Sesemannin luona Liettuan monikulttuurisessa Kaunasissa. Hän tutustui siellä kuuluisimman paikallisen avantgarderyhmän kirjailijoihin (Stam 1998, 93–98). Nämä olivat hyvin tietoisia Moskovan ja Leningradin avantgardesta, tunsivat imaginistejakin henkilökohtaisesti. Myös Olavi Paavolainen oli Pariisissa tavannut ”Liettuan Majakovskin” eli Juozas Tysliavan vuonna 1928 (Riikonen 2014, 79). Luultavasti juuri liettualaiskollegoiden vaikutuksesta Henry Parlandinkin erityishuomio kiinnittyi nimenomaan moskovalaiseen imaginismiin. Emigranttikansavia pitkin Berliinistä käsin välittyi myös Kaunasiin tietoa venäläisestä nykykirjallisuudesta, ja juuri tällä tavoin Parland sai käsiinsä imaginisti Anatoli Mariengofin kokeellisen montaaširomaanin *Kyynikot*, joka teki häneen vaikutuksen ja joka vaikutti myös hänen omaan kokeelliseen romaaniinsa eli postuumisti ilmestyneeseen *Sönder*-teokseen (ks. Huttunen 2018, 42–50).

Vaikka Henry Parlandissa uusi 1920-lukulainen venäläinen kirjallisuus, formalistinen teoria, elokuva ja kulttuuri saivat lyhytikäiseksi jääneen välittäjähahmon Suomeen, on ilmeistä, että 1920-luvulla Suomessa tunnettiin venäläistä nykykirjallisuutta varsin huonosti. Modernismi ja avantgarde olivat kuitenkin hyvin kansainvälisiä ilmiöitä. Niinpä huolimatta venäjän kielen taidon puutteesta, itsenäistymisen ajan Venäjä-vastaisista poliittisista mielialoista sekä ennakkoluuloista uuden venäläisen kulttuurin ideat kulkivat rajan yli jo hyvän aikaa ennen Olavi Paavolaisen kirjoittamaa esseettä venäläisistä vallankumousrunoilijoista. Tämä oli tapahtunut varsin satunnaisesti ja yksittäisten välittäjäpersoonien ansiosta. Näiden joukossa oli emigrant-

teja, inkeriläisiä, karjalaisia, pietarinsuomalaisia, sikäläisiä suomenruotsalaisia ja muita rajaseudun transnatiiveja. Paavolainen itse oli kotoisin Kivennavalta eli kuudenkymmenen kilometrin päästä Pietarista. Hän koki, että 1920-luvun Suomessa täytyy tuntee myös venäläistä kirjallisuutta ja kulttuuria. Lisää tietoa löytyi läheltäkin, sillä suomenruotsalaisia kirjailijoita venäläinen kulttuuri kiinnosti kovasti, oli sitten kyse neuvosto-Venäjään vihamielisesti tai uteliaasti suhtautuvista henkilöistä. Edith Södergran oli syntyisin Pietarista ja käynyt siellä koulua, hänen kotinsa oli Raivolassa. Blok-suomentaja Rafael Ronimus oli Terijoen teosofiireistä. Antti Tiittanen oli Inkerin Kaukolasta kotoisin, kävi koulua Pietarissa ja imi sieltä symbolistisen kirjallisuuden ja modernin venäläisen teatterin vaikutteensa. Katri Suoranta oli sikäli poikkeus, että hän opiskeli venäjänsä koulun penkillä, mutta löysi venäläisen modernin kirjallisuuden oman inspiraationsa lähteeksi 1920-luvulla ja päätyi Kotkaan myös siellä asuvien venäjänkielisten vaikutuspiiriin. Elmer Diktonius puolestaan ahmi venäläistä kirjallisuutta käännöksinä. Monilähtöisen kirjavia olivat 1920-luvulla venäläisen modernin kirjallisuuden Suomeen kotiutumisen tavat, väylät ja välittäjät, mutta uteliaisuuden henki paljastuu lähemmässä tarkastelussa valistuneemmaksi kuin millaisiksi venäläissuomalaiset kulttuuri- ja kirjallisuussuhteet on aiemmin tiedetty.

Viitteet

- 1 Brjusov 1910, 819.
- 2 Tiittasesta ei ole aiempaa tutkimusta tehty lukuun ottamatta Impi Siveä Toivolan käsin kirjoitettua laudaturtyötä vuodelta 1935, joka on kattavin esitys Tiittasen henkilöhistoriasta, valitettavasti vain vailla tarkempia lähdemerkintöjä. On ilmeistä, että tutkielman kirjoittaja on tuntenut ainakin Tiittasen lähipiiriä.
- 3 Tiittanen; lähde: Toivola 1935, 36.
- 4 Paavolainen 1928, 41.
- 5 Jylhä 1934, 386.
- 6 M. Pajari eli Tyyne Maria Rautio oli Tiittaselle tuskin sattumanvarainen mielenkiinnon kohde, sillä Pajari julkaisi kertomuksiaan ahkerasti vasemmistolaisessa myös kosolti venäläiskertomuksia sisältäneessä *Itä ja länsi* -lehdessä 1920-luvulla.
- 7 SKS KIAÄ2006.
- 8 Gumiljev 1930, 46.
- 9 Harhaanjohtavasti sikäli, että kokoelmaan valittu otsikko viittaa mieluum-

min Balmontin runoon nimeltään ”Viimeiseen päivään”, jonka Suoranta oli myös suomentanut, mutta se ilmestyi yhdessä ”Mun tarhassani” -runon kanssa syksyn 1928 *Nuori Voima* -lehdessä (ks. Balmont 1928).

- 10 Tämä oli valtion nimitys ennen Jugoslavia-nimen käyttöönottoa vuonna 1929. Šaikovitšista, jonka runoutta Otto Manninen käänsi suomeksi, ks. Nuorluoto 1985.
- 11 Azadovski 2017, 70.
- 12 SKS KIA 468: 1: 3. Katri Suorannan kirje Ilpo Tiitiselle.
- 13 Severjanin 1922a. Övers. Edith Södergran.
- 14 Severjanin 1922b. Suom. Rans-Petter.
- 15 Severjanin 1930, 49. Suom. Uuno Kailas.
- 16 *Iltalehti*, 7.10.1922.
- 17 Kunnia lähdeteoksen löytämisestä kuuluu Gennadi Obatninille.
- 18 Sama kustantamo julkaisi myös Södergrania, Kailasta ja Suorantaa. Schildtsin erityisestä mielenkiinnosta venäläistä kirjallisuutta kohtaan ks. Hellman 2009b, 176.
- 19 Pekari 1928, 3.
- 20 Parland 1970, 145–146.
- 21 Diktonius 1929, 8.

Lähteet

- Kailas, Uuno. 1926. Uuno Kailaan kirje Eino Tikkaselle 28.7.1926. KIA 468: 19: 1. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto.
- SKS KIA. Antti Tiittasen arkisto. Kotelo 1. SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma.
- SKS KIA. Katri Suorannan arkisto. Arkiva 1. SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma.
- SKS KIA 1029. Antti ja Irene Tiittasen kirjekokoelma. SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma.
- SKS KIA 16659. Katri Suorannan päiväkirja. SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma.
- SKS KIA 468. Katri Suorannan kirjekokoelma. SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma.
- SKS KIAÄ2006. Katri Suorannan kirjailijahaastattelu 1977–1978. Haastattelija Ilpo Tiitinen. SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma.
- SKS KIAÄ2006:142–147. Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen kirjailija- ja tutkijahaastatteluprojektin äänitekoelma.
- Suoranta, Katri. 1977–1978. Katri Suorannan kirjailijahaastattelu Ilpo Tiitiselle. SKS:n arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma.

Kirjallisuus

- Avertšenko, Arkadi. 1912. *Iloisia juttuja*. Suom. A[lex] H[alonen]. Hämeenlinna: Karisto.
- Azadovski, Konstantin. 2017. Pisma K.D. Balmonta k I.S. Šaikovitšu (1929–1932). *Russkaja literatura* 4, 70–112.
- Balmont, Konstantin. 1925. Merililjan juuri. Suom. Antti Tiittanen. *Väinämöinen* 37, 44.
- Balmont, Konstantin. 1928. Kaksi runoa rakkaudesta. Suom. Katri Suoranta. *Nuori Voima* 9, 266.
- Balmont, Konstantin. 1929. Lokki. Suom. Katri Suoranta. *Kansan kuvalehti* 20, 15.
- Baschmakoff, Natalia. 1990. "Nad dalekoi polosoi otzvuka": finskie otgoloski v tvortšestve Eleny Guro. *Literaturnyi protsess – vnutrennie zakony i vnešnie vozdeistvija* (=Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia II), 151–170.
- Baschmakoff, Natalia. 1995. Tišina i moltšanie: Elena Guro v finskom peizaže. "Svoe" i "tšužoe" v literature i kulture (=Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV), 233–243.
- Baschmakoff, Natalia. 2012. Avant-Garde Encounters on the Carelian Bedrock. Julkaisussa: van den Berg, Hubert & Ølholm, Marianne (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries*. Amsterdam: Brill / Rodopi, 351–366.
- Block, Alexander. 1921. Ystävättärelle. Suom. Rafael Ronimus. *Suomen Kuva-lehti* 10.12.1921.
- Block, Alexander. 1928. Näyttelijätär. Suom. Antti Tiittanen. *Näyttämö* 8–9, 13.
- Block, Alexander. 1929. Solveig. Suom. Antti Tiittanen. *Näyttämö* 11, 7.
- Brjusov, Valeri. 1910. Suomen kansalle. Suom. A.V. Koskimies. *Aika* 22, 819.
- Brjusov, Valeri. 1930. Tikari. Suom. Katri Suoranta. *Nuori Voima* 11–12, 38.
- Brunner, Ernst. 1985. *Till fots genom solsystemen. En studie i Edith Södergrans expressionism*. Stockholm: Bonniers.
- Bunin, Ivan. 1926. Jumalatar. Suom. Antti Tiittanen. *Näyttämö* 3–10.
- Bunin, Ivan. 1934. Joku lauloi yössä. Suom. Katri Suoranta. *Nuori Voima* 1, 12.
- Diktonius, Elmer. 1921. Schaljapin. *Arbetarbladet* 12.12.1921, 4.
- Diktonius, Elmer. 1924. Rött och svart. *Arbetarbladet* 12.12.1924, 5.
- Diktonius, Elmer. 1929. Uusia venäläisiä kirjailijoita. *Suomen Sosialidemokraatti* 69, 8.
- Dudkina, V. 1973. Blok v Germanii. *Literaturnoje nasledstvo* 92: 5. Moskva, 244–289.
- Enckell, Olof. 1924. Vår poetiska rabulist. *Hufvudstadsbladet* 14.12.1924, 12.
- Erastoff, Georg. 1908. Erotism och dekadens i Rysslands litteratur. *Argus* 15, 1–3.
- Gumiljev, Nikolai. 1930. Yksinäisyys. Suom. Katri Suoranta. *Tulenkantajat* 3, 46.

- Hakkarainen, Jussi-Pekka. 2011. *Oppineiden talossa. Helsingin yliopiston slavistien kansainväliset verkostot Suomen Yliopistolisen Avustuskomitean toiminnan yhteydessä vuosina 1921–1925*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Saatavissa: <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/26631> (pdf)
- Hellman, Ben. 2007. Leonid Andreev, Finland, 1906. Julkaisussa: Hellman, Ben, Huttunen, Tomi & Obatnin, Gennadi (toim.) *Varietas et concordia. Essays in Honour of Pekka Pesonen*. (=Slavica Helsingensia 31). Helsinki: Department of Slavonic and Baltic languages and literatures, 32–49.
- Hellman, Ben (toim.). 2008. *Puškinista Peleviniin. Venäläisen kaunokirjallisuuden suomennosten bibliografia 1876–2007*. Helsinki: Slavistiikan ja baltologian laitos.
- Hellman, Ben. 2009a. Rafael Lindqvist. *Svenskt översättarlexikon*. Saatavissa: https://litteraturbanken.se/oversattarlexikon/artiklar/Rafael_Lindqvist
- Hellman, Ben. 2009b. *Vstretši i stolknovenija. Meetings and Clashes*. (=Slavica Helsingensia 36). Helsinki: Department of Slavonic and Baltic languages and literatures.
- Hellman, Ben; Huttunen, Tomi; Klapuri, Tintti; Piispa, Lauri. 2017. *Finlands-svenskarna som förmedlare av rysk kultur på 1920- och 30-talen. Finsk Tidskrift 3–4, 75–85*.
- Hippius, Zinaida. 1926. Katkelmia. Eräitä muistokuvia venäläisestä runoilijasta Feodor Sologubista. Suom. Antti Tiittanen. *Väinämöinen* 5, 85–89.
- Holmström, Roger. 1990. Bolsjevikfaran i öster. Reflexioner kring finlands-svensk modernism och den unga ryska dikten. Julkaisussa: Björklund, Martina, Lundberg, Helena & Orlov, Janina (toim.) *Carmina Amicorum. Carin Davidsson septuagenariae*. Åbo: Åbo Akademis Förlag, 125–135.
- Huttunen, Tomi. 2018. "Mariengof är mindre pervers än vad jag trott": Henry Parland ja venäläinen imaginismi. *Joutsen/Svanen* 2017–18, 35–53.
- Jensen, Alfred. 1912. Nyaste strömningar i den ryska vitterheten. *Finsk Tidskrift* 73, 264–281.
- Jylhä, Yrjö. 1934. *Runun pursi. Maailmankirjallisuuden kertovaa runoutta*. Helsinki: WSOY.
- Klapuri, Tintti. 2016. Venäläisen modernistisen runouden suomalainen käännöshistoria, 1918–1930. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 3, 40–55.
- Kurjensaari, Matti. 1975. *Loistava Olavi Paavolainen*. Helsinki: Tammi.
- Lindqvist, Rafael. (red.) 1924. *Sånger i rött och svart*. Ett urval dikter från bolsjevismens dagar. Helsingfors: Schildt.
- Mandelstam, Josef. 1905. Ur Rysslands sång. Dikter öfversatta av Rafael Lindqvist. *Finsk Tidskrift* 1, 47–62.
- Mišin, Armas. 2002. Antti Tiittasen lyhyt taival. *Carelia* 1, 50–51.
- Nivat, Georges. 1993. Aleksandr Blok vo Frantsii. *Literaturnoe nasledstvo* 92: 5, 225–243.
- Nuorluoto, Juhani. 1985. Dr. Ivan S. Šajković – ein dichter und diplomat. *Studia Slavica Finlandensia* 2, 132–141.
- Olsson, Hagar. 1924. Rysk revolutionsdikt i svensk tolkning. *Svenska pressen* 16.12.1924, 4.

- Paavolainen, Olavi. 1928. Venäläisiä vallankumousrunoilijoita. Block – Jessenin – Majakovski. *Aitta* 2, 36–43.
- Parland, Henry. 1970. *Stora dagenefeter: Samlad prosa* 2. Helsingfors: Söderstöms.
- Pekari, Ida. 1928. Neuvostovenäläisiä kirjailijoita. *Helsingin Sanomain viikkoliite* 22.4.1928.
- Pesonen, Pekka. 1991. Luonnon surullinen poikapuoli ja Saimaan rannan nymfi. *Suomi, suuriruhtinaan maa*. Helsinki: Tammi, 107–143.
- Riikonen, Hannu. 2014. *Nukuin vasta aamuyöstä. Olavi Paavolainen 1903–1964*. Helsinki: Gummerus.
- Sadik-Ogli, Nikolai. 2012. Finland and Futurism. *International Yearbook of Futurism Studies* 2. Berlin: De Gruyter, 335–377.
- Severjanin, Igor. 1922a. Overture. Övers. Edith Södergran. *Ultra* 2, 20.
- Severjanin, Igor. 1922b. Overture. Suom. Rans-Petter. *Karjalan maa*, 5.10.1922, 3.
- Severjanin, Igor. 1930. Overture. Suom. Uuno Kailas. *Tulenkantajat* 4, 59.
- Soini, Jelena. 2009. *Finljandija v literaturnom i hudožestvennom nasledii ruskogo avangarda*. Moskva: Nauka.
- Soini, Jelena. 2017. *Vzaimoproniknovenie russkoi i finskoi literatury v pervoi polovine XX veka*. Moskva: Jazyki slavjanskoi kultury.
- Sologub, Fjodor. 1918. *Riivattu*. Suom. Werner Anttila. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto.
- Suni, Timo. 1995. K voprosu o finljandskih otnošjenjah Osipa Mandelštama: stihotvorenje "O, krasavitsa Saima..." 1908 goda. "Svoe" i "tšužoe" v literature i kulture (=Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV), 220–231.
- Suoranta, Katri. 1926. *Kuvastin*. Helsinki: Holger Schildtin kustannusosakeyhtiö.
- Tiittanen, Antti. (A.T.) 1922. Nainen ja elämä. *Ultra* 5, 68–69.
- Tiittanen, Antti. 1923. *Nuori orja. 1-näytöksinen historiallinen kuvitelma*. Helsinki: Kirja.
- Tiittanen, Antti. 1923. *Vain rakkaudesta sinuun. Teatterinoveljeja*. Helsinki: Daimon.
- Tiittanen, Antti. 1924. "Kaikkein tärkein". Pari sanasta lähestyvistä ensiillasta. *Näyttämö* 4 (1924–1925), 53.
- Tiittanen, Antti. 1925a. Erään kuolemanviestin saavuttua. *Helsingin Sanomat* 22.3.1925, 12.
- Tiittanen, Antti. 1925b. Pelolla siunattu. Lisäpiirteitä Leonid Andrejevin kirjailijakuvaan. *Helsingin Sanomat* 26.4.1925, 14.
- Tiittanen, Antti. 1926. Nerosta – runoilijaksi. Kirjallisia ja elämäkerrallisia piirteitä Igorj Severjaninista. *Karjala* 30.5.1926, 13.
- Tiittanen, Antti. 1927. *Riemukierros. Taiteilijanoveljeja*. Helsinki: WSOY.
- Toivola, Impi Siveä. 1935. *Antti Tiittanen. Kotimaisen kirjallisuuden laudaturtyö*. Helsingin yliopisto.
- Vaara, Elina; Vala, Katri; Suoranta, Katri. 1930. *Kolme. Runoantologia*. Helsinki: WSOY.

II
Kansainvälisyys ja
kansallisuuskysymys
Suomen taiteessa

Alkuperäisyyden kaipuu ja avantgarde

Piirteitä suomalaisesta taideajattelusta 1920- ja 1930-luvuilla

Timo Huusko

📄 <https://orcid.org/0000-0002-9627-9805>

Olavi Paavolainen luonnehti vuonna 1929 *Nykyaikaa etsimässä* -kirjassaan ensimmäisen maailmansodan jälkeisen Suomen henkistä tilaa seuraavasti:

Neitseellinen Aino palasi takaisin matkoiltaan varmasti vakuuttuneena, että Eurooppa oli mennyt sekaisin sodan kärsimyksistä ja kiitti taivasta, että oli saanut olla rauhassa mokomalta mielettömyydeltä. Aino vetäytyi rauhalliseen salokylään, kirjoitteli maalaisromaaneja ja maalasi takapihoja, riihiä, metsänsisustoja ja stillebeneitä. Lähettipä tuotteitaan ulkomaillekin ja totesi tyytyväisenä, että ne saavuttivat kiitosta.¹

Paavolaisen satiirinen näkemys suomalaisuuden metonymiina toimivan Neitseellisen Ainon itsytytyväisyydestä korosti toisin sanoen maalaustaiteen eristyneisyyttä ja haluttomuutta kuvata koneellistuvaa kaupunkikulttuuria ja kansainvälistymistä. Hänen peräänkuuluttamansa modernin mekanisoituvan ajan kuvaaminen olisi toteutessaan ja ajan normatiivisia taidekäsitteitä kyseenalaistaessaan merkinnyt 1900-luvun alun modernismille ominaista Renato Poggiolin luonnehtimaa antagonistista avantgardea.² (Poggioli 1968, 8–12; 30; 60–77.)

Toinen historialliselle avantgardelle ominainen piirre on – Peter Bürgerin sille antamassa estetiimin sulkevassa merkityksessä (Hautamäki 2018, 6–7) – pyrkimys taiteen ja elämän yhdistämiseen, johon liittyy yhteiskunnallisten utopioiden tavoittelu sekä useasti porvarillisen valtakulttuurin vastustaminen, mikä on ilmennyt vasemmistolaisena ohjelmanjulistuksena. Suomen henkisessä tilassa vastakulttuurien elintilan kapeutta kuvastaa yhtä lailla karrikoidusti Matti Kurjensaaren kiteytyä porvarin maailmankuvasta vuonna 1937 julkaistussa

keskustelukirjassa *Pidot tornissa*. Suomalaisen porvarin mielissä kommunismia tai ainakin puolittaista kommunismia edustivat:

– edistysmielisyys, sana radikalismi, radikaalit kirjalliset liikkeet, rauhan-
aate, psykoanalyysi, kansainliitto, nykyaikainen kirjallisuus ja kansain-
välinen orientaatio. Täyttä kommunismia ovat Ranskan kansanrintama,
lakot, ammattiyhdistykset ja epämääräiset kahvilaradikaalit Helsingissä,
jotka toimittavat vielä epämääräisempiä lehtiä.³

Mikäli Paavolaisen ja Kurjensaaren kärjistyksiä pitää edes jonkinlaisi-
na kiintopisteinä 1920-luvun jälkipuolen ja 1930-luvun aatteellisesta
ja asenteellisesta tilasta Suomessa, voi päätellä, että ajan tunnetuim-
milla kuvataiteen avantgardistisilla virtauksilla, eli konstruktivismilla,
puristisella jälkikubismilla ja surrealismilla ei voinut olla Suomessa
juurikaan elintilaa. Asia on tuotukin usein esille ja samalla on mie-
luusti myös korostettu niitä esimerkkejä, jotka kaikesta huolimatta
ovat osoituksena tuon ajan taiteellisen avantgarden ilmentymistä.
Niitä ovat varsinkin Birger Carlstedtin varhainen konkretismi ja vuo-
den 1932 näyttely Taidehallissa, Wäinö Aaltosen jälkikubistiset maa-
laukset ja kubistiset veistokset 1920-luvun loppupuolella, Olli Mietti-
sen ainoan Ranskan matkan tuloksena syntyneet jälkikubistiset
maalaukset, Edvin Lydénin abstrahointi sekä hänen vaikutuksensa
Turussa ja siihen liittyen Otto Mäkilän surrealismia lähenevä ilmaisu.⁴

Avantgarden ja ylipäätään kuvataiteellisen radikalismien vastustusta
Suomessa ei voi selittää käsittelemättä sille vastakkaista kansallismie-
listä taideajattelua ja sen ideologiaa lähtökohtia. Taidehistorian pro-
fessori ja arvovaltainen taidekirjoittaja Onni Okkonen suhtautuikin
torjuvasti Paavolaisen vaatimukseen kubismiin ja koneromantiikkaan
perehtymisestä ja sanoi, että ”liikanaista, pintapuolista modernismille
antautumista vastaan puhuvat terveet, kansalliset vaistot”. Samalla
hän asetti ”itsenäisyyden nimissä” ulkomaisen konekulttuurin edel-
le kansamme runolliset arvot ja kalevalaisen perinteen. (Okkonen
1929.)

Taidehistoriallisessa tutkimuksessa on käsitelty jonkin verran kale-
valaisen perinteen jatkamisen tarvetta, ja Erkki Anttonen (2006,
320–326) on väitöskirjassaan myös osoittanut, että kansalliset aiheet
itsessään eivät olleet esteenä esteettisen modernismin mukaiselle il-
maisulle. Vähemmän on sen sijaan kiinnitetty huomiota siihen, mitä

Okkonen tarkoitti ”terveillä, kansallisilla vaistoilla”. Artikkelissani pyrin osoittamaan, että puhe kansallisista vaistoista liittyi sinällään kansainväliseen ilmiöön, primitivistiseen alkuperäisyyden kaipuuseen ja suomalaisessa kulttuurissa voimakkaasti vaikuttaneeseen ihmisen ja luonnon erottamattomuutta tähdentäneeseen essentialistiseen suhteeseen, joka patosi vahvasti sotienväliselle avantgardelle muualla Euroopassa, mukaan lukien neuvosto-Venäjällä ja Neuvostoliitossa, ominaista mekanistis-rationalistisen ihmiskuvan ilmentämistä taiteessa. Puhe ”terveistä” vaistoista viittaa puolestaan viettejä ja alitajuntaa korostavan surrealismin vastustukseen.

Alkuperäisyyden kaipuu

Kansallismielisyys ja siihen taiteessa nivoutuva aitoutta, alkuperäisyyttä ja spontaaniutta korostava retoriikka muotoutui Suomessa 1910-luvun jälkipuolella ja 1920-luvulla. Alkuperäisyys niveltyy siihen korostamiseen, mikä on luonteenomaista ja todellista. Tällaisen ajattelun aatteelliset juuret ovat pitkälti löydettävissä juuri Onni Okkonen taidekäsityksestä. (Kallio 1997, 57–82.) Okkonen tukeutui ajattelussaan saksalaiseen filosofiaan ja ranskalaisen Hippolyte Tainen miljöoteoriaan.⁵ Tainen alun perin 1864 esittämän positivistisen ajatuksen mukaan kansan historiallis-kulttuurinen kehitys oli selitettävissä kunkin rodun kansanluonteen, ajankohdan ja miljöön yhteisvaikutuksen perusteella. Taiteeseen suhteutettuna tämä kausaliteetti tarkoitti sitä, että taide oli totta vain, jos se oli ilmaisuissaan ja aiheissaan sidoksissa syntymäpaikkaansa ja että taiteilija saattoi olla oma itsensä vain silloin, kun hän välitti taiteessa omaa sivistysperintöään. (Kallio 1997, 64, 67.)⁶

Edellä kuvattu sukupolvien ketjua ja luontoyhteyttä korostava niin sanottu primordialistinen ajattelu levisi koko suomalaisen kansan keskuuteen pitkälti Zacharias Topeliuksen *Maamme kirjan* (1876) ansiosta. Se oli kouluissa yli 10-vuotiaiden oppikirjana vuosikymmenten ajan ja 1960-luvulle tultaessa sitä oli painettu noin 2,5 miljoonaa kappaletta. (Mäkinen 1982.)

Ihmisen ja luonnon kohtalonyhteyttä tähdentävä näkemys oli jo 1800-luvun jälkipuoliskolla fennomaanien vaalima ja siihen kytkeytyi

kiinteästi ajatus alkuperäisen kyvyn löytymisestä nimenomaan suomenkielisen (miespuolisen) kansan keskuudesta, kuten Marja-Terttu Kivirinta on väitöskirjassaan osoittanut. (Kivirinta 2014.) Etsintä näkyy mainiosti vielä vuonna 1915, kun Suomen Taideyhdistyksen puheenjohtaja Werner Söderhjelm käytti ensi kertaa suomenkielisen puheenvuoron 1846 perustetun yhdistyksen historiassa ja toivoi lähellä luontoa ja alkuperäisyyttä olevista kansankerroksista löytyvän ”todellisen kyvyn” ja ”uusien oppien” yhteensulautumista.⁷ Söderhjelm toivoma ihmisen ja luonnon yhteensulautuminen toteutui monien mielestä ennen muuta Marraskuun ryhmän taiteessa. Ryhmä piti näyttelyitä vuosina 1918–1924 ja sen puolestapuhujia olivat maailmansotien välisenä aikana esimerkiksi taidekriitikko ja vuosina 1922–1932 Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajana toiminut oikeistolainen ja kansallismielinen Ludvig Wennervirta sekä Tyko Sallisesta elämäkerran jo 1921 kirjoittanut runoilija ja maantieteilijä Aaro Hel-laakoski. Sittenmin, vielä 1950-luvullakin ryhmän taiteen kansallista luonnetta mytologisoivat taidekriitikko Alf Krohn (1913–1959) sanoessaan, että Tyko Sallinen ja hänen seuraajansa olivat ”nousseet ensimmäiseen rahvaan piiristä ja hakeutuneet spontaanisti siihen ympäristöön, minkä he parhaiten tunsivat”. Sitä ei ollut Krohnin mukaan kuvattu ihannoimalla, vaan alleviivaamalla ”kaikkein alkuperäisintä puolta miltei karkeasti, mutta samalla tavoittaen jotain hyvin todellista ja luonteenomaista”. (Krohn 1955, 7–8.)

Krohnin kuvaamalla ympäristöllä tarkoitettiin epäilemättä agrariyhteiskuntaa ja sitä, mitä Paavolainen oli vähätellen nimittänyt neitseellisen Ainon salokylään vetäytymiseksi. Maailmansotien välistä aikaa leimasi monien poliittisten päättäjien ja sivistyneistön edustajien halu kansallisen integraation palauttamiseen. Pyrkimyksenä oli saavuttaa solidaarisuus kansan ja sivistyneistön välille ja osittain myös halu tuoda suomalainen kulttuuri lähemmäksi talonpoikaista kansaa. Ajan aitosuomalaisuudessa korostuivat suomenkielisyys, maaseutu-elämän ihannointi, antikommunismi ja luterilaiset hyveet. (Sevänen 1997, 39–42; Tepora 2011, 22–49.) Akateeminen Karjala-Seura yhdisti kansallisen eheyttämisen politiikallaan maalaisliittoa, edistyspuoluetta ja Kokoomusta seuran populistisella kaudella 1924–1928, jolloin seuran ideologisena johtohahmona oli edistyspuolueeseen kuulunut Niilo Kärki. (Anttonen 2006, 22–28.) Taidepolitiikassa kan-

salliskonservatismia edistivät esimerkiksi 1922 perustettu Suomen Taideakatemia ja 1911 perustettu Kalevalaseura.⁸ (Reitala 1973, 5.) Aitosuomalainen ajattelu tai ainakin sen omaksuminen ilmenee hyvin taidemaalari Väinö Kamppurin ajatuksissa, jotka hän puki sanoiksi kirjeessään vuonna 1943:

Vuonna 1924–1925 tein syvän ja tiukan päätökseni ruveta ilmentämään töissäni suomalaista luontoa. Hartain toiveeni on ollut, osaltani Suomen kansalaisena saavuttaa ammattialallani parhainta, sellaista minkä rehellisellä mielellä voin tälle kansalle jättää. Maalustaiteenkin tulisi olla kansansa kasvattaja ja kasvattaja siten, että rehellinen kansalainen löytää ja näkee siinä syvästi kaipaamaansa sielun ja hengen vääjäämätöntä totuutta. Eikö niin? Suomen kansallahan on erikoisen voimakas rehellisyyden jano. Kyllä sielullinen ilmaisu täytyy näyttäytyä työstä. Luonnostahan on turvallista lähteä.⁹

Alkuperäisyyden kaipuu ja vitalistinen elämänfilosofia

Alkuperäisyyden kaipuuseen kuului myös alkuvoiman ja jopa raakuuden korostaminen. Se liittyy yhtäältä sisällissodan ja Suomen itsenäistymisen synnyttämiin kokemuksiin ja toisaalta tuolloin varsinkin Pohjois-Euroopassa suosiossa olleeseen vitalistiseen elämänfilosofiaan. Sisällissodan odottamaton raakuus ja voittajapuolen kokemat järkytykset toivat vallitseviksi Gustave Le Bonin ajatukset kansan joukkosieluisuudesta, joukkoutumisesta tapahtuvasta tunnekontrollin pettämisestä (Le Bon 1912), mikä on suomalaisessa kuvataiteessa saanut tunnetuimmat ilmentymänsä Tyko Sallisen maalauksissa, kuten *Hihhulit*-teoksessa (1918, Ateneumin taidemuseo).

Valtiollinen itsenäistyminen aiheutti puolestaan älymystön ja taide-teoreetikoiden parissa tarpeen määritellä, mitä on Suomen kansan alkuvoimainen kulttuuri, joka oman kielen ohella oikeuttaisi itsenäisen valtion olemassaolon. Tarve vahvistui monissa Euroopan maissa, joista oli tullut niin sanottuja reunavaltioita Saksan, Venäjän ja Itävalta-Unkarin keisarikuntien romahdettua. Samalla kansallisten piirteiden korostaminen ja evolutionistinen nuorten kansakuntien itse-tehostus tulivat transnationaaleiksi ilmiöiksi myös modernissa taiteessa.¹⁰ (Smith 2002, 68–80; Mansbach 2002, 291–303.)

Vitalistinen elämänfilosofia toikin ihmisen ja luonnon henkistä yhteyttä korostaneeseen ajatteluun uuden lisän. Korostettiin välitöntä kokemista, vaistonvaraista intuitiota ja eläytymistä, elämäntunteen välittämistä. Saksalainen Ludvig Klages korosti elämänfilosofiassaan eroa sielun ja rationaalisen hengen välillä edellisen hyväksi. Klagesin jokseenkin primitivistisen ja nietscheläisittäin värittyneen käsityksen mukaan ihminen oli alkuaan olemassa sielullis-ruumiillisena harmonisena kokonaisuutena, joten elämä oli sopusointua. Elämä oli passiivista ja välitöntä, todellista ja sitä elettiin näkemyksen ja elämyksen voimalla. Joltakin toiselta tasolta elämään astui kuitenkin henki, joka oli tahdon ja älyn toimintamuoto ja välittömän sielun vihollinen; samalla alkoi elämän epäsointu ja tragedia. (Huuhtanen 1979, 188–189; Aschheim 1992, 80–81.)¹¹

Alkuperäisyyden kaipuu avantgardessa

Taiteessa koettu voima ja osittainen raakuus liittyvät avantgardistisen ekspressionistisen ilmaisun leviämiseen ja vastaanottoon. Ekspressionismin suosiota lisäsi muun muassa elämänfilosofiasta vaikutteita saaneen saksalaisen Wilhelm Worringerin ajatusten omaksunta Suomessa 1910-luvun jälkipuolella. Ludvig Wennervirta esitteli Worringerin ajatteluun nojanneen Paul Fechterin *Expressionismus*-kirjan *Uusi Suometar* -lehden lukijoille vuonna 1915. Fechter tukeutui Worringerin ajatuksiin pohjoisen ihmisen taiteessa ja psyykessä ilmenevästä abstrahointitahdosta, mikä on ilmausta maailmanpelosta ja ulottuu taiteessa muinaisista ajoista gotiikan ja barokin kautta ekspressionismiin. Aaro Hellaakoski käsittelee Sallisen *Hihhulit*-maalausta tästä näkökulmasta vuonna 1921 ensimmäisessä Sallisesta laaditussa elämäkerrassa. Hän viittasi maalauksen ja goottilaisen kirkkotaiteen väliin yhtymäkohtiin ja siihen, että Salliselle ominainen ”väkevien alkuvaistojen” puoleen kääntyminen oli viime vuosina ollut kuvaavaa eurooppalaiselle taiteelle ylipäättään. (Hellaakoski 1921, 188–189.)¹²

Sallisen maalauksissa ekspressionistiset piirteet yhdistyvät Paul Cézannen taiteen ja kubismin elementteihin ja ovat arkaisoivassa primitivismiin tunnusaaan yhteydessä samanaikaisiin transnationaaliin, mutta samalla kansallisia aiheita hyödyntäneisiin taideteoksiin.

Hänen ekspressionisminsa oli toisin sanoen samaan aikaan transnationaalista ja kansallista. Vaikka avantgarden tutkimus tähdentää avantgarden kansainvälistä luonnetta, on siinä viime aikoina kiinnitetty paljon huomiota myös kansallisten piirteiden olemassaoloon ja siihen, miten kunkin maan paikallisuutta korostaneet elementit ja taiteilijoiden into käyttää niitä osoittavat keskusta/periferia ajattelun yksisuuntaisuuden vääristymäksi. Ei ole toisin sanoen vain niin, että taiteen metropolien suuntaukset omaksuttiin sellaisinaan pienemmissä paikoissa ja syrjäisemmillä kielialueilla, vaan niitä reflektoitiin ja pitäydyttiin samalla omaleimaisiksi koetuissa piirteissä. Kansallisen omaleimaiseksi uskottu alkuperäisyyden vaaliminen oli yksi tällainen paikallisuutta korostanut elementti Suomen lisäksi esimerkiksi Venäjällä Natalia Gontšarovan uusprimitivismissä, saksalaisen Franz Marcin ekspressionismissa, Puolan formisteilla ja Latviassa Jēkabs Kazaksin teoksissa.¹³

Transnationaalisuuden oivaltaminen ei myöskään välttämättä sulkenut pois kansallisen ominaislaadun havaitsemista. Taidearvostelija ja -maalari Sigrid Schauman esimerkiksi totesi 1924 Taiteilijaseuran juhlanäyttelyn yhteydessä: ”On helppo tajuta, että meille soveltuvat kubismi ja ekspressionismi yhteen liittyneinä, sillä meidän varsinaisessa olemuksessaamme on raskautta ja ilmaisuvoimaa.” (Sarajas-Korte 1968, 26.) On myös esimerkkejä suomalaisen ja suomenruotsalaisen taiteilijaolemuksen jyrkästä erottamisesta. Taidehistorian professori J. J. Tikkanen kertoi Berliinissä 1925: ”Kansamme alempien kerrosten sivistyksen kasvaessa kasvaa myös taiteemme suomalaisuus, sitäkin huomattavammin, kun uusimmat taidevirtaukset ovat ehdottomasti suomalaiselle luonteelle läheisempiä kuin ruotsalaiselle. Ruotsalainen hienostuneisuus ei viihdy kumouksellisen rohkeissa tyylyttelyissä, kun taas suomalaisen karkea voima ja sisu siinä tuntee oman maaperänsä.”¹⁴ Suomalainen kansanluonne toisin sanoen eksotisoitiin ja samaistettiin primitiivisyyteen ja uusimmat ekspressionismia lähellä olevat taidevirtaukset approprioituin suomalaisille ominaisiksi. Tällainen käsitys Suomen taiteesta ja suomalaisuudesta toistuikin monesti skandinaavisessa taidekirjoittelussa.¹⁵

Kansainväliset verkostot ja niiden puuttuminen 1920-luvun lopulla ja 1930-luvulla

Siinä missä ekspressionismi ja varhainen kubismi ovat tunnistettavia Suomen taiteesta ja jopa liitettävissä avantgarden eurooppalaiseen viitekehukseen, on 1920-luvun edetessä ja 1930-luvulle tultaessa vaikea löytää yhteyksiä tuolloin vallinneisiin keski- ja länsieurooppalaisiin avantgarden ilmiöihin. Pariin otteeseen on viitattu siihen, että Suomessa jatkui 1950-luvulle asti uusien suuntausten tulemistä estänyt henkinen sisäänpäin kääntyneisyys ja eristyneisyys. (Koskinen 2018, 153; Anttonen 2006, 97; Karjalainen 1990, 24.) Tietoa uusista ilmiöistä olisi siis ollut saatavilla, mutta sitä oltiin haluttomia vastaanottamaan. Avantgarden sijaan transnationaalinen kiinnostus uusia ilmiöitä kohtaan saattoikin suuntautua muihin asioihin, esimerkiksi natsi-Saksan kulttuuripolitiikkaan ja *Blut und boden* (”Veri ja maa”) -ideologian mukaisiin rotuoppeihin. Ludvig Wennervirran ohella ne kiinnostivat esimerkiksi Maila Talviota ja V. A. Koskenniemeä. (Mertanen 2012, 25–32.)

Suomelle ominainen repressiivinen 1930-luvun talonpoikauskulttuurin ihannointi¹⁶ ei oikeastaan ollut kansallisessa eristyneisyydessään mitenkään yksittäinen ilmiö, koska kääntyminen kansalliskonservatismiin tapahtui kansainvälisen talouslaman ja suurvaltapolitiikan takia muissakin reunavaltioissa, kuten Virossa ja Latviassa. (Pelse 2017, 52–55; Hallas-Murula 2016, 116–140; Vares 2015, 91–92.) Suomalaisille esikuvalliset Pariisi-lähtöiset taideihanteet olivat lisäksi muuttumassa aiemmasta antagonistisesta traditiokierteisyydestä poikkeaviksi klassisoivaa näkemystä suosivaksi, mikä Erkki Anttosen (2006, 91–92) mukaan ilmeni myös Suomessa niin, että kubismia tarkasteltiin klassismista käsin, klassismin jatkumona eikä niinkään valitsevia normeja avantgardistisesti rikkovana ilmiönä. Aaro Hellaakoski kirjoittikin vuonna 1925 Ranskan uudelle taiteelle ominaisesta pyrkimyksestä suljettuun plastilliseen muotoon ja siitä, miten kubismista on tullut ”luonnotonta”, puhdasta väriplastiikkaa, millä hän itse asiassa viittaa jo jälkikubistisiin ilmiöihin. (Hellaakoski 1959, 84–86.) Hellaakoski itse etsi 1920-luvun edetessä runoudessaan ja ajattelussaan vitalistisen elämäntunnon jumalallista henkeä, ”henkistä Erosta”, ja keskusteli elämässä avautuvan jumaluuden ilmentämisestä

myös lankonsa Wainö Aaltosen kanssa. (Vihanta 1988, 48–49; Vihanta 1994, 77.)

Henkisen puhdistumisen ja plastisuuden vaatimusten olisi luullut merkitsevän niin sanotun puristisen modernismin ja avantgarden tulemistä suomalaiseseen taiteeseen. Tällä tarkoitan konstruktivistisia pyrkimyksiä, konkretismia ja neoplastismia, toisin sanoen taidetta, jossa luonto ja sen esittäminen paradigmaattisesti hylätään taiteen lähtökohtana. Yksi merkittävä ”puhtaan maalauksellisen” maalaustaiteen puolestapuhuja Suomessa olikin, jo ennen 1920-lukua, nimittäin Sigurd Frosterus, joka oli kansainvälisesti hyvin verkottunut ja joka 1917 ilmestyneessä *Regnbågfärgernas segertåg* -esseekokoelmassaan uumoili maalaustaiteen kehittyvän kohti kaksiulotteisella tasopinnalla jäsentyvää väri-ilmaisua, joka olisi vapautunut sisartaiteista, kuten veistoksellisuudesta ja musiikista. (Sarje 2000, 79–80.)¹⁷

Suomen taiteessa on näistä pyrkimyksistä kuitenkin vain joitakin esimerkkejä, mikä epäilemättä johtuu muun kritiikin ja taideteorian korostamasta ihmisen ja luonnon lähes primordialistisesta kohtalonyhteydestä, joka oli myös laajempien kansalaispiirien omaksuma käsitys. Tai kuten Salme Sarajas-Korte vuonna 1968 totesi: ”Kubismi ei kerta kaikkiaan sopinut siihen kategoriaan, jota nimitettiin ’aidoksi’ ja ’rehelliseksi’ taiteeksi.” (Sarajas-Korte 1968, 63.)¹⁸

Kubismin ja klassismin rinnastamisella oli luultavasti myös se käänttöpuoli, että kubismia ja sen jälki-ilmiöitä ei omaksuttu Olavi Paavolaisen tarkoittamassa taidetta ja elämää yhdistävässä kone-romantiikan ja rationalistis-mekanisoivan kuvauksen merkityksessä. Paavolaiselle tekniikan hallitsema maailma oli syntynyt ”kubististen” lakien mukaan. (Paavolainen 2002, 22.)¹⁹ Konstruktivistinen kubiointi toteutui lähinnä Wainö Kunnaksen tanssiaiheissa ja Sylvi Kunnaksen kirjankuvituksissa.

Suomen lähialueilla, Venäjällä, Baltian maissa ja Ruotsissa tehtiin sen sijaan paljon maalauksia ja jonkin verran myös veistoksia, joissa yhteys luontoon haluttiin katkaista. Venäjän konstruktivismi levisi Viroon ja Latviaan osin sen vuoksi, että monet Latvian ja Viron taiteilijat opiskelivat maailmansodan loppuvaiheessa Venäjällä Penzan taidekoulussa ja sen jälkeen Berliinissä (Lahoda 2012, 89–93), missä venäläistä konstruktivismia esiteltiin vuonna 1922. Erällä Viron taiteilijoilla oli tietämys myös pariisilaisessa *L’Esprit Nouveau* -lehdessä

ilmaistusta tavoitteista. (Pählapuu 2012, 38–39.) Viron avantgarde-taiteilijoiden ryhmä, *Eesti kunstnikkude rühm* EKR, lähetti 1923 Suomen Taiteilijaseuralle kirjeen, jossa sanottiin heidän edustavan taiteilijoita ”cézannisteista konstruktivistisiin” ja jossa ehdotettiin yhteisen näyttelyn järjestämistä Baltian maihin ja Helsinkiin. He pyysivät osallistujiksi ”kaikkia suomalaisia modernisteja”, mutta hanke ei joutunut kontakteihin.²⁰

Ruotsalaistaiteilijoilla oli paljon yhteyksiä sekä saksalaiseen *Der Sturm* -gallerian avantgardeen että Ranskan jälkikubismiin (Widenheim 2000, 45–48.), mutta suomalaistaiteilijoilla oli juuri tässä vaiheessa jokseenkin vähän yhteyksiä Ruotsin avantgardeen. Suomenruotsalainen Birger Carlstedt tosin tunsu Otto G. Carslundin, joka kuului Theo van Doesburgin perustamaan *Art Concret* -ryhmään. (Vihanta 1987a, 27.) Yhteys syntyi ilmeisesti Pariisissa ja Carlstedt onkin ainoa suomalainen, jolla oli henkilökohtaisia yhteyksiä vuosien 1929–1931 pariisilaiseen avantgardeen. Hän tutustui siellä vuonna 1929 italialaiseen Enrico Prampoliniin ja kiinnostui hänen ansiotaan myös ”täysin nonfiguratiivisista kysymyksistä”. (Kasvio 2019, 25.)

Saksalaisen kulttuuripiirin ja entisen Itävalta-Unkarin alueen keski-eurooppalaisiin avantgardisteihin suomalaisilla ei ollut kontakteja turkulaista Edvin Lydénin lukuun ottamatta. Lydénin tuotanto edusti avantgarden kontekstissa esoteerista abstraktionismia. Lydén tapasi taidemaalari Loulou Albert-Lazardin avulla vuoden 1920 alussa Münchenissä Paul Kleen sekä Berliinissä Kurt Schwittersin ja galleristi-kustantaja Herwarth Waldenin. Sen jälkeen hän tilasi Waldenin kustantamaa *Der Sturm* -lehteä aina 1920-luvun loppuun saakka. (Aarras 2004, 30–37.) Turussa Lydén kiteytti Saksasta omaksumiaan ajatuksia sanomalehdissä 1927–1928 ja korosti sisäisen todellisuuden kuvaamista sekä sitä, että ”uusi maalaus ja kuvanveisto eivät esitä mitään muuta kuin rytmillisen kokonaisuuden kauneutta”. (Kurth 2004, 163.)

Kiista Suomen nationalistien ja modernistien välillä

Lydéenin lähipiiriin kuulunut Otto Mäkilä tutustui ruotsalaisen *Halmstad*-ryhmän maalauksiin vuonna 1932 Tukholmassa. Tuossa vaiheessa ryhmän taide pohjautui vielä jälkikubismiin, mutta vuonna 1934 Helsingin Taidehallissa ollutta ryhmän näyttelyä on pidetty paitsi ryhmän niin myös Helsingin ensimmäisenä surrealisminä esitellenä näyttelynä. (Vihanta 1992, 91.) Näyttelystä annetussa palautteessa kiisteltiin siitä, missä pinnallisen ja todellisen taiteen rajat menevät, mutta näyttely merkitsi myös kansalliskiihkon tuloa taidekeskusteluun.²¹ Näyttelyyn ja sen ympärillä käytyyn debattiin tiivistyy yhtäältä kansallismielisten vaistonvaraisuutta korostavien taiteen puolustajien, kuten kriitikko Ludvig Wennervirran ja hänen hengenheimolaistensa ja toisaalta kansainvälistä modernismia ja sen esittelyä puolustaneiden välinen vastakkainasettelu. Modernismin tukijoihin kuuluivat Taidehallin johtaja Bertel Hintze ja Taidemaalariliiton perustajiin kuulunut William Lönnberg ja vuonna 1935 aloittaneen Artekin perustajat arkkitehdit Nils-Gustav Hahl ja Alvar Aalto sekä Maire Gullichsen, jonka aloitteesta perustettiin myös Pariisiin ”vapaiden” akatemioiden esikuvan mukainen Vapaa taidekoulu loppuvuonna 1934.

Kansalliskiihkoisuus eli äärinationalismi oli saanut lisäpontta jo siitä, että Camille Mauclairin *Elävän taiteen ilveily* -kirja (*La farce de l'art vivant*, 1930) suomennettiin tuoreeltaan 1931. Kirjan mielipiteet tarjosivat selkänöjan, jonka turvin surrealismin, viettiperäisyys, juutalaisuus ja bolshevismi voitiin niputtaa Ranskan nykyaiteen yhteiseksi nimittäjäksi ja samalla Suomen kansallisten arvojen vihollisiksi. Mauclair piti surrealismin surkeana saksalaisen ekspressionismin jatkeena ja ranskalaisittain katsottuna ei-toivottuna epäkansallisena ilmiönä. Kuten tunnettua, Mauclairiin viittasi Akseli Gallen-Kallela, Suomen Taideakatemian silloinen puheenjohtaja ja muistutti siitä, että Mauclair oli lukenut myös suomalaisen taiteen epäilyttävän nykyaiteen barbarismin ”röyhkeiden oppilaiden” joukkoon. (Vihanta 1992, 48–49; Mauclair 1931, 9–11.)

Mauclairlaisen populismin nimissä tulilinjalle joutui kaikki vähänkään kommunismiin viittaava. 1934 pidettyä *Halmstad*-ryhmän sur-

realismia Taidehallissa seurasi vielä neuvostoliittolaisen grafikan näyttely, mikä viimeistään teki Bertel Hintzen epäilyttäväksi hahmoksi äärinationalistien keskuudessa. Ruotsia osanneet saattoivat lukea Hintzen vuonna 1930 ilmestyneestä *Modern konst. 1900-talet* -kirjasta, että hän oli jokseenkin hyvin perillä sekä venäläisestä konstruktivismista että Bauhausista ja niiden liittymisestä toisiinsa, kuten myös *L'Esprit Nouveaun* julkaisijoiden jälkikubismista ja De Stijl -ryhmän neoplastismista. Konstruktivismiin pyrkimystä tulla massojen taiteeksi Hintze ei kuitenkaan varsinaisesti arvostanut. (Hintze 1930, 208–224.)

Kiihkokansallisen näkemyksen äänitorveksi ryhtyi Ludvig Wennervirta, joka oli jättänyt ensin Suomen Taiteilijaseuran puheenjohtajuuden vuonna 1932 riitaannuttuaan William Lönnbergin kanssa ja sitten Taidehallin hallituksen puheenjohtajuuden 1933 ilmeisesti ruotsinkielisten kanssa riitaannuttuaan. Wennervirran mielestä Taidehallin olisi pitänyt olla kansallisen taiteen tukena, mitä hänelle vastannut arkkitehti Nils-Gustav Hahl piti Suomen taiteen eristämisenä. (Vihanta 1992, 57–58.)

Wennervirta ja äärinationalismi

Wennervirran kritiikkien vaikutusta 1930-luvun kansainvälisistä näyttelyistä muodostuneisiin mielipiteisiin on pidetty liioiteltuna, mikä julkisen taidepuheen osalta onkin totta. (Ks. Koskinen 2018, 181; Paloposki 2012, 153–154.) Toisaalta on niin, että juuri siinä vaiheessa, kun hänen äärinationalistinen ja kaikkeen kansainvälisyyteen ja radikalismiin – paitsi natsi-Saksan taideohjelmaan – torjuvasti suhtautuva asenteensa oli jyrkimmillään, hänellä oli paljon vaikutusta kiihkokansallisten asenteiden kasvulle ja aiempaan määritellylle alkuperäisyyden vaalimisen jatkumiselle erityisesti taiteilijakunnan keskuudessa. Sitä osoittaa taiteilijoiden hänelle lähettämä säilynyt kirjeenvaihto.²² Epämääräisen viholliskuvan näkeminen kaikessa vierassa ilmenee erityisesti niissä kirjeissä, joita kansallismieliset ja etupäässä maaseudulla asuvat taiteilijat hänelle lähettivät.

Wennervirta perehtyi varhain Hitlerin Saksan taide-elämään ja kannatti Hitlerin politiikkaa ainakin jo vuonna 1932.²³ Vuonna 1934 eli samana vuonna *Halmstad*-ryhmän näyttelyn kanssa ja samana

vuonna, jolloin modernia taidetta alettiin natsien keskuudessa pitää epäsaksalaisena ja ”lajille vieraana” (Droste 1991, 230) Wennervirta lähetti Mikko Carlstedtille Heil Hitler -tervehdyksellä varustetun kortin.²⁴ Wennervirrälle tulleissa säilyneissä kirjeissä on eniten postia juuri Mikko Carlstedtilta, vaikka Carlstedt itse oli Edistyspuolueen kannattaja. Heitä yhdisti kuitenkin kansallisiin arvoihin sitoutuminen eli suomalaiseen maisemakokemukseen ja vaistonvaraiseen taide-näkemykseen luottaminen.²⁵

Wennervirran propagoima Taidehallin ja Taidemaalariliiton vastainen toiminta synnytti taiteilijakunnassa ajatuksen Suomalaisen taiteilijaliiton perustamisesta. Ehdotuksen takana oli Ruovedellä asunut ja IKL:ään kuulunut Heikki Asunta lokakuussa 1936. Asunnan mielestä Lönnbergin kaltaiset ”luteet” eivät saaneet jatkossa häiritä rehellisten ihmisten työtä ja siksi oli perustettava Suomalainen Taiteilijaliitto, jonka jäsenistä ei tulisi olemaan puutetta. Asunnan vihaama Lönnberg oli vuosina 1914–1928 asunut Tanskassa ja hän tunsii siellä hyvin esimerkiksi Wilhelm Lundströmin, joka oli perehtynyt yhtä lailla kubismiin kuin purismiin. Suomeen muutettuaan Lönnberg oli yksi 1929 toimintansa aloittaneen Taidemaalariliiton perustajista ja 1930-luvun puolivälissä Taideyhdistyksen koulun ja Vapaan taidekoulun opettaja. Taidemaalariliitolla oli paljon valtaa näyttelyjen jurytyksissä ja siksi monet, etupäässä suomenkieliset tunnevaikutusta edelleen korostaneet maalarit nousivat sitä vastaan. Asunta oli myös todistanut keväällä omin silmin, miten Ateneumin oppilaskunnassa puhalsivat uudet tuulet, ja Lönnbergin ylle kerääntyi tulisia hiiliä. Maaseudulla oli vielä tervettä verta ja sisua, jonka ”päättä ei ole pyöritetty Ahlströmin killingeillä eikä kaljapullokritiikillä”.²⁶

Hanke suomalaisesta taiteilijaliitosta ei varsinaisesti onnistunut, eikä sen yksityiskohdista kannata tässä nostaa esille muuta kuin modernismia ja avantgardea kohtaan tunnettu vihamielisyys sekä maaseudun ”terveen” periferisyyden korostaminen. Sotavuonna 1943 turkulainen taidemaalari Kalle Rautiainen kirjoitti 1939 perustetusta Nykytaide ry:stä tavalla, joka osoittaa yhtäältä Mauclairlaisen populismin omaksunnan ja toisaalta sen, kuinka hyvin hänen ajatuksensa vastasivat alussa todetun Matti Kurjensaaren näkemystä ”porvarin” tavasta käsittää kommunismin olemus. Rautiainen nosti silmätikukseen taidearvostelija Antero Rinteen, joka oli puolustanut Fernand

Legéerin taidetta vuonna 1937 ja ollut perustamassa Nykytaide ry:tä vuonna 1939.²⁷ Rinne oli Rautiaiselle neuvostohurmion läpituunkema, Rauhanystävien jäsen ja politrukin kirjoissa. Rautiaiselle oli luonnollista, että Rinne orientoitui ”samaa juutalaistrustiin, jota Maire G. Suomessa edustaa. Ja muut ruotsalaiset ovat tietysti siellä, missä ryssä ja juutalainenkin. Se siitä yhdistyksestä”.²⁸ Pahimmillaan alkuperäisyyden ihannoiti johti siis Suomessakin rotupuhtauden vaalintaan.

Maire Gullichsenia eli Asunnan mainitsemaa ”Ahlströmiä” vastaan tunnettu vihamielisyys johtui Artekin ja Vapaan taidekoulun ranskalaismielisyysdestä, mutta erityisesti siitä, että Artekin perustajiin kuuluneiden Alvar Aallon ja Nils-Gustav Hahlin väitetyt neuvostosympatiat²⁹ ja heidän tuttavuutensa vasemmistolaisena tunnettuun Légeriin olivat hyvin tiedossa. Ranskassa oli lisäksi Asunnan kirjeen laatimisen aikana kansanrintamahallitus, jossa oli mukana Kominternin tukemia kommunisteja. Suomessahan kommunistit eivät saaneet järjestäytyä julkisesti vuosina 1930–1944. Asunnan maininta käynnistä Ateneumissa keväällä 1936 ja opiskelijoiden siellä häntä kohtaan tuntemasta sympatiasta asettuu kiinnostavaan valoon, kun tiedetään, että Aallon ja Hahlin yhdessä Hans Kutterin kanssa perustama elokuvakerho Projektio oli Etsivän keskuspoliisin seurannassa ja Projektiossa oli jäsenenä Ateneumin opiskelijoita, joita Etsivä keskuspoliisi solutti raportoitjikseen. Projektiossa esitettiin muun muassa Bauhausissa vaikuttaneen László Moholo-Nagyn elokuva *Schwarz-Weiss-Grau*.³⁰ Kari Sallamaan mukaan myös Artek oli kommunismin vakoiluun keskittyneen Etsivän keskuspoliisin seurannassa kansanrintamatoimintaa harjoittavana yhteenliittymänä. (Sallamaa 2004, 44.) Keskuspoliisin muistioiden paljastuminen johti itse asiassa juuri vuonna 1936 hallituksen kaatumiseen ja oikeistoradikalismin ajan päättymiseen.

Tunteesta henkeen

Alkuvoimaisuutta ja rotuvaistoja korostava kansallismielinen ajattelu oli Wennervirran tuttavapiirin keskinäisestä uhosta huolimatta jäämässä vähemmistöön jo 1920-luvun lopulla. Suomessa vahvistui retoriikka, jossa viettien ja sielukkaan alkuvoimaisuuden sijaan koros-

tettiin itsehillintää, puhtautta ja kirkastumista. Yhtenä kannustimena oli sisällissodan jälkeen vahvistunut voimakas ehjän minän ja itsehallinnan ihanne. (Kallio 1998, 13–15.) Sitä ilmensi myös vastike, jonka Uuno Alanko kirjoitti Gallen-Kallelalle Taidemaalariliiton nimissä sen jälkeen, kun tämä oli Mauclairin hengessä vaatinut Suomen aikalaistaiteen ”bolševikitunnusten” puhdistamista. Alanko piti bolshevismisyytöksiä vääristelynä ja korosti, että Taidemaalariliiton edustajat käsittivät taiteen tunne- ja viettiperäisen ilmaisun sijaan ”kulttuurin henkevimmäksi saavutukseksi – joka sitoo aineellisen ja kuivan järkipärisen kulttuurin itse elämään.” Vähän myöhemmin Alanko tarkensi vielä, että taiteilijan tulee löytää elämyksensä ”luonnosta ja elämästä” ja: ”Aisti ja tunteet eivät luo, vaan äly rakentaa niiden avulla.”³¹ Alangon vastine kuvasti aiempaa mainittua Pariisilähtöistä taiteen klassisoivaa pyrkimystä, jonka yhtenä henkisenä ulottuvuutena Suomessa oli pyrkimys valjastaa alitajunnassa piilevät voimat goethelaisen idealismin avulla minän jalostamiseen ja jossa vitalismi korvautui tai täydentyi hengentieteellisellä elämänfilosofialla. (Vihanta 1992, 77; Huuhtanen 1979, 39–42; 222.) Kyse oli siis juuri siitä elämän jumalallisen ihannekuvan hahmottamisesta, mikä kiinnosti Hellaakoskea ja Wäinö Aaltosta.

Pertti Karkama on korostanut sitä, miten 1920-luvun edetessä ja varsinkin 1930-luvulla tapahtui ylipäätään muutos sielun ja hengen käsitteiden erossa ja siirtymä hengen vähittäiseen korostamiseen. Aate- ja kulttuurihistoriallisesti kyseessä oli hänen mukaansa V. A. Koskenniemen viljelemä – ja monien Koskenniemen aikalaisten hyväksymä – tulkinta, missä sielu oli alkuperäinen, luonnollinen, tunneperäinen ja vaistonvarainen entiteetti, jonka sinänsä terveeseen oleumukseen punaisten toiminta oli Le Bonin joukkoutumisen merkityksessä tuonut vieraan slaavilaisen veren vaikutusta. Henki taas oli tietoisempi ja kehittyneempi ajattelun taso, rationaalinen ja eettinen kyky järjestää elämää ja maailmaa humaanienv sivistyksellisten periaatteiden mukaisesti. (Karkama 1999, 46–47.) Juhani Ihanus on puolestaan todennut, että viimeistään 1930-luvulla tiede, taide, kasvatus, politiikka ja uskonto pyrittiin palauttamaan hengen valtakuntaan ja pois primitivismiin ja ”viettien evankeliumiin” kuristusotteesta. (Ihanus 1999, 395.) Mauclairin kirjan suomentaminen ja siinä esitetty ajatus modernista taiteesta saksalais-juutalaisena viettiperäisenä taantuma-

na on yksi osoitus näistä pyrkimyksistä, kuten myös se, että psykoanalyysiä kammottiin yhtä lailla oikeiston kuin vasemmiston taholta, oikeisto sen vaarallisena pidetyn primitiivisyyden ja vasemmisto sen yksilökeskeisyyden takia.³² (Vihanta 1992, 78; 80.)

Alitajuntaan ja vietteihin kytkeytyvän sielullisuuden osalta Suomen kuvataiteessa onkin 1930-luvulta lähtien nähtävissä kaksi erilaista ilmiötä torjuvaa pyrkimystä. Niistä toista edusti juuri William Lönnbergin toiminta. Lönnberg inhosi puhetta taiteen sielukkuudesta ja otti oppilaansa Yrjö Verhon mukaan luulot pois niiltä, jotka kuvittelivat voivansa maalata sisäsyntyisen temperamentin ja inspiraation avulla. Värit ja viivat oli punnittava ja väripinnan piti olla ”jalo”. (Tirranen 1955, 109.) Sielullisuuden ja tunteen puolustajat halusivat puolestaan säilyttää välittömän luontosuhteen kansallisen taiteen nimissä, mutta torjua siitä kaikkinaisen vieraalta ja ”epäterveeltä” tuntuvan, kuten surrealismin ja joukkohurmion valtaan antautumisen.

Yhteenveto

Artikkelini kantavana teemana oleva aatteellinen alkuperäisyyden kaipuu pitää sisällään kiinnostavia ulottuvuuksia, kun sen muuttuvaa luonnetta suhteutetaan taiteessa ja kulttuurissa tapahtuneisiin muutoksiin. 1910-luvun lopun ja 1920-luvun alun luonnosta lähtevä alkuvoimainen taidenäkemys sopi ekspressionistisen tunneilmaisun lähtökohdaksi ja liitti sen samalla keski- ja itäeurooppalaisen avantgarden kontekstiin. Erityisesti miestaiteilijudessa painotettiin vitalistisia ja primitivistisiä sävyjä, kun haluttiin etsiä kansan syvistä kerroksista kumpuavaa traditiota ja sen kukoistukseen heräämistä. Koneellistuvassa ja mekanisoituvassa maailmassa, missä ihminen vieraantuu luonnosta poliittisesta järjestelmästä riippumatta, luontoelämyksestä kiinnipitävällä taidenäkemyksellä ei sen sijaan ollut enää kontekstuaalista kiinnekohtaa. Suomen taideajattelun ja kansainvälisen avantgarden välisessä vertailussa paradigmaattinen ero näyttääkin olevan siinä, että Suomessa pidettiin kiinni intuitiivisesta luontokokemuksesta, minkä vuoksi 1920-luvun jälkikubistinen purismi ja konstruktivismi jäivät lähes olemattomiin. Alkuvoimaisen vitalismin ja luontomystiikan syrjäyttäminen henkistymistä korostavalla elä-

mänfilosofialla ilmeni kyllä esimerkiksi Alangolla, Lönnbergillä ja Wäinö Aaltosella kurinalaisuutena ja muodon plastisuutena, mutta toisaalta luonnosta ja elämästä etääntymisen pelko aiheutti puristisen taiteen ja estetismin torjuntaa. Surrealismiin vähäisyys liittyi puolestaan kommunismin, psykoanalyysin ja oletetun juutalaisuuden yhteen kietoutumiseen ja sille synonyymisen vieraana ja pelottavana pidetyn vaistotodellisuuden lähes pakonomaisen aggressiiviseen torjuntaan.

Viitteet

- 1 Paavolainen 1961, 11–12.
- 2 Poggioli erottaa 1870-luvulta lähtien avantgardessa kulttuurisen ja poliittisen juonteeseen. Ks. myös Salminen 2007, 59.
- 3 Mikkeli 1999, 29.
- 4 Carlstedtista *Birger Carlstedt. Modernismin haaste* 2019. Toim. Synnove Malmström ja Rauno Endén. Aaltosesta Vihanta 1994. Mietteisestä ks. Vihanta 1987b, 46–49. Lydenistä ks. Edwin Lydén. Moniääninen todellisuus 2004. Toim. Joanna Kurth. Mäkilästä ks. Vihanta 1992.
- 5 Saksalaisista ajattelijoina Okkoselle olivat merkittäviä esimerkiksi Friedrich Schiller, Johann Gottfried von Herder ja Johannes Volkelt, ks. Kallio 1997, 60–65.
- 6 Tainen primordialistisesta ajattelusta, jonka mukaan ihmisessä piilee vaihtuvien, eripituisten ajatus- ja tunnekerroksien alla syvä ”alkugraniitti”, viettien ja vaistojen tyyssija, jota historialliset aikakaudet tai muodin muutokset eivät järkytä ja joka siirtyy sukupolvelta toiselle, ks. Molarius 1998, 110.
- 7 Suomen Taideyhdistyksen kertomus vuodelta 1915, 11.
- 8 Gallen-Kallela, E. N. Setälä ja Onni Okkonen olivat kaikki vuorollaan sekä Taideakatemian että Kalevalaseuran johtohahmoja.
- 9 Väinö Kamppurin kirje Ludvig Wennervirralle 14.6.1943. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256. Kansalliskirjasto, Helsinki.
- 10 Evolutionismista Palin 2015, 294.
- 11 Vitalismin ja siihen liittyvän intuition (bergsonilaisesta) merkityksestä Ellen Thesleffin taiteelle ks. Lahelma 2019, 26–33. Lahelman määrittelemässä kontekstissa intuitiivinen kokeminen ei edellytä taiteilijan ja hänen kotipaikkansa symbioottista suhdetta eikä paikallisuuden tähdentämisen politiikkaa.
- 12 Worringerin yhteydestä Suomen taiteeseen, ks. Huusko ja Palin 2019, 222–230.
- 13 Berg and Głuchowska (eds.) 2013; Benson 2003, 49–54; Piotrowski 2003, 323; Lahoda 2012, 85–105; Huusko 2018, verkkoaineisto <https://tahiti.journal.fi/issue/view/5389>, Viitattu 29.1.2019; Sandqvist, 2009, 215–216.
- 14 ”Saksalaisia tutustutetaan Suomen kuvaamataiteeseen”, *Karjala* 31.12.1925 (”A. N.”).

- 15 Käsitöksen leviämiseen vaikutti Suomen taiteesta annettu palaute Kööpenhaminassa 1919 olleesta Suomen taiteen näyttelystä ja Göteborgin Pohjoismaisen taiteen näyttelystä 1923.
- 16 Talonpoikauskulttuurin piirteistä ks. *Modernisaatio ja kansan kokemus Suomessa 1860–1960*, 2006. Toim. Hilka Helsti, Laura Stark ja Saara Tuomaala, 2006. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- 17 Frosteruksen mainitut kirjoitukset ilmestyivät alun perin 1916.
- 18 Varhaisia näytteitä jälkikubismista ovat itse asiassa juuri Wäinö Aaltosen 1920-luvun puolivälissä tekemät maalaukset. Ks. Vihanta 1994, 77.
- 19 Paavolaisen puutteellisesta aikalaisaiteen tuntemuksesta ks. Vihanta 1999, 43.
- 20 EKR:n kirje Ludvig Wennervirrälle Tartosta 19.12.1923. Sittemmin kontakteja oli Noor-Eestiä lähellä olevien kuvataiteilijoiden kanssa. Ks. Koskinen 2019, 148–149: Taidehallissa järjestettiin Viron taiteen näyttely 1929 ja Suomen Taiteilijain näyttelyssä vuonna 1931 oli mukana 13 virolaista nykytaiteilijaa. Näyttelyssä oli paljon teoksia jälkikubisteilta ja konstruktivisteilta, mutta varsinaisia kontakteja heidän ja suomalaisten välillä ei syntynyt. Ks. myös Huusko 2018, 18–21.
- 21 Kiistelystä ks. Koskinen 2019, 154–158.
- 22 Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.
- 23 Ks. Mikko Carlstedtin kirjeet Wennervirrälle 12.-13.11.1932 ja 27.1.1934.
- 24 Ks. Kirje Mikko Carlstedtiltä Wennervirrälle 27.1.1934. Carlstedtin kirjeestä Wennervirrälle 30.8.1935 ilmenee, että Wennervirta ei olisi tuossa vaiheessa enää kuulunut IKL:ään.
- 25 Esim. Carlstedtin kirjeet Wennervirrälle 3.4.1930; 21.6.1930 ja 6.5.1932.
- 26 Heikki Asunnan kirje Wennervirrälle 3.10.1936.
- 27 Rinteestä ks. Vihanta 1998, 20–42.
- 28 Kalle Rautiaisen kirje Wennervirrälle 5.4.1943.
- 29 Alvar Aallon CIAM:ille ominaisen sosiaalisen ohjelman mukaista asumisen standardointia pidettiin 1930-luvulla ”bolshevikkiarkkitehtuurina”. Ks. Viljo 1997. Aalto, Alvar. *Kansallisbiografia*. kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilö/1408, katsottu 10.2.2020.
- 30 Ks. vilesuhonen.net: Filmistudio Projektio ja Alvar Aalto, katsottu 27.1.2020. Myös Pelkonen 2019, 145–160.
- 31 Maalariliitto. Keskustelua taiteesta. Maalariliitto vastaa prof. Gallen-Kallelle. Vastalause prof. Gallen-Kallelle, *Ajan Sana* 8.11.1930 ja Lähetettyjä kirjoituksia. Uuden Suomen toimitukselle. Taiteemme edistämisestä nykyhetkellä, *Uusi Suomi* 20.9.1931.
- 32 Poikkeuksina voisi mainita Rolf Lagerborgin, Yrjö Kuloveden ja Tatu Vaaskiven.

Lähteet

Kansalliskirjasto, Helsinki. Ludvig Wennervirran arkisto, Coll. 256.

Heikki Asunnan kirje Wennervirrälle 3.10.1936. Mappi 1.

Mikko Carlstedtin kirjeet Wennervirrälle 3.4.1930, 21.6.1930, 6.5.1932, 12.-13.11.1932, 27.1.1934 ja 30.8.1935. Mappi 1.

Väinö Kamppurin kirje Ludvig Wennervirrälle 14.6.1943. Mappi 3.

Kalle Rautiaisen kirje Wennervirrälle 5.4.1943. Mappi 4.

Eesti kunstnikkude rühm EKR:n kirje Ludvig Wennervirrälle Tartosta 19.12.1923. Mappi 5.

Kirjallisuus

Aarras, Raimo. 2004. Edwin Lyden modernismin ytimessä Euroopassa. *Edwin Lyden. Moniääninen todellisuus*. Turku: Väinö Aaltosen museo.

Anttonen, Erkki. 2006. *Kansallista vai modernia. Taidegrafiikka osana 1930-luvun suomalaista taidejärjestelmää*. Helsinki: Valtion taidemuseo.

Aschheim, S. E. 1992. *The Nietzsche Legacy in Germany 1880–1990*. Berkeley: University of California Press.

Benson, Timothy O. 2003. Exchange and transformation: The Internationalization of the Avant-Garde[s] in Central Europe. Julkaisussa: *Central-european avant-gardes*, Benson, Timothy O. (toim.) Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press, 49–54.

Berg, Hubert van den & Gluchowska Lidia (toim.) 2013. *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century*. Leuven: Peeters.

Droste, Magdalena. 1991. *Bauhaus 1919–1933*. Köln: Taschen.

Hallas-Murula, Karin. 2016. State and Architecture. Konstantin Päts' Building Policy of 1934–1940 in Estonia. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 25/3–4, 116–140.

Hautamäki, Irmeli. 2018. Johdanto – Avantgarde ja emansipaation politiikka. Julkaisussa: Hautamäki, Irmeli (toim.) *Avantgarde ja politiikka*, 6–7 [verkkoaineisto]. Saatavissa: <https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2018/11/avantgarde-ja-politiikka-18-11>. Viitattu 21.1.2020.

Hellaakoski, Aaro. 1921. *T. K. Sallinen*. Hämeenlinna: Karisto.

Hellaakoski, Aaro. 1959 (1925). Kubismista klassisismiin. Julkaisussa: *Niinkuin minä näin*. Karisto. Hämeenlinna, 84–86.

Helsti Hilikka, Stark Laura ja Tuomaala Saara (Toim.). 2006. *Modernisaatio ja kansan kokemus Suomessa 1860–1960*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hintze, Bertel. 1930. *Modern konst. 1900-talet*. Söderström: Helsingfors.

- Huhtanen, Päivi. 1979. *Tunteesta henkeen. Antipositivismi ja suomalainen estetiikka 1900–1939*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Huusko, Timo. 2018a. Suomalaisen tarinan saksalais-venäläinen säe: Tyko Sallisen kansankuva ja primitivismi [verkkoainesto]. *Tahiti* Vol. 8 nro 3 (2018). Saatavissa: <https://tahiti.journal.fi/issue/view/5389>. Viitattu 29.1.2019.
- Huusko, Timo. 2018b. "Heidän ote on rohkeampi". Suomen ja Viron varhaisista kuvataidesuhteista. *Elo*, talvi 2018 (Tuglas-seura).
- Huusko, Timo ja Palin, Tutta. 2019. Nationalism, transnationalism, and the discourses on expressionism in Finland. *The Routledge Companion to expressionism in a transnational context*. Routledge: New York, 222–230.
- Ihanus, Juhani. 1999. "Jos sinä likaat ja turmelet, niin minä puhdistan, kirkastan ja jalostan" eli viettien teologinen puhdistus ja kulttuuritaistelu 1930-luvun Suomessa. Julkaisussa: Karkama, Pertti & Koivisto, Hanne (toim.) *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kallio, Rakel. 1997. Retoriikan ruusuihin kätkeyty nyrkki – Onni Okkonen taidekriittikkona. *Kirjoituksia taiteesta. Suomalaista kuvataidekriittikkä*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 57–82.
- Kallio, Rakel. 1998. Suoraan asiaan – piirteitä Signe Tandefeltin kriitikontyöstä. *Kirjoituksia taiteesta 2*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 1998, 13–15.
- Karjala. 1925. "Saksalaisia tutustutetaan Suomen kuvaamataiteeseen", *Karjala* 31.12.1925 ("A. N.").
- Karjalainen, Tuula. 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto*. Helsinki: WSOY.
- Karkama, Pertti. 1999. Runoilija ideologina. V. A. Koskenniemen poliittiset näkemykset 1930-luvulla. Julkaisussa: Karkama, Pertti & Koivisto, Hanne (toim.) *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kasvio, Liisa. 2019. Nuori modernisti. *Birger Carlstedt. Modernismin haaste*, 25.
- Kivirinta, Marja-Terttu. 2014. *Vieraita vaikutteita karsimassa. Helene Schjerfbeck ja Juho Rissanen: Sukupuoli, luokka ja Suomen taiteen rakentuminen 1910-20-luvuilla*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koskinen, Maija. 2018. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista. Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Helsinki.
- Krohn, Alf. 1955. Suomalaisia taiteilijaryhmiä II. Marraskuun ryhmä. *Suomen taide. Vuosikirja 1954–1955*. Helsinki: WSOY, 7–8.
- Kurth, Joanna (toim.) 2004. Edwin Lyden. Moniääninen todellisuus 2004. Wäinö Aaltonen museo: Turku.
- Lahoda, Vojtěch. 2012. Extended modernity. Julkaisussa *Geometrical Man. The Group of Estonian Artists and Art Innovation in the 1920s and 1930s*. KUMU: Tallinn.
- Lahelma, Marja 2019. Maapallon sydämenlyönnit: Ellen Thesleff ja elämänoima [verkkoainesto]. *Tahiti*, 9(3), 26–33. Saatavissa: <https://doi.org/10.23995/tht.88663>. Viitattu 7.8.2020.

- Le Bon, Gustave. 1912. *Joukkosielu*. Alkuteos ilmestyi 1895.
- Malmström, Synnove ja Endén, Rauno (toim.) 2019. *Birger Carlstedt. Modernismiin haaste*. Amos Rexin julkaisuja nro 4. Helsinki: Parvus.
- Mansbach S. A. 2002. Methodology and Meaning in the Modern Art of Eastern Europe. Julkaisussa: Benson, Timothy O. (toim.) *Central european avant-gardes 1910–1930*. Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press, 291–303.
- Mauclair, Camille. 1931. *Elävän taiteen ilveily* –kirja (*La farce de l'art vivant*, 1930)
- Mertanen, Tomi. 2012. Maila Talvio ja suomalainen maalaisateria Lyypekiissä. *Tieteessä tapahtuu* 6/2012, 25–32.
- Mikkeli, Heikki. 1999. Tornin pidot –korkokuva 30-luvusta? Julkaisussa: Pertti Karkama, Hanne Koivisto (toim.) *Ajan paineessa. Kirjoituksia 1930-luvun suomalaisesta aatemaailmasta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Molarius, Päivi. 1998. ”Veren äänen” veloitteet – yksilö rodun, perimän ja ympäristön puristuksessa. Julkaisussa: Härmänmaa, Marja ja Mattila, Markku (toim.) *Uusi uljas ihminen eli modernin pimeä puoli*. Jyväskylä: Atena Kustannus, 110.
- Mäkinen, Vesa (toim.) 1982. Zachris Topelius ja Maamme kirja. Julkaisussa *Topelius. Maamme kirja*. WSOY: Porvoo. Ruotsinkielinen alkuteos ilmestyi 1875 ja suomenkielinen *Maamme kirja* 1876.
- Okkonen, Onni. 1929. ”Uutta aikaa etsimässä. Hieman Suomen taiteesta ja ’modernismista’. II.” *Uusi Suomi* 1.9.1929.
- Paavolainen Olavi. 1961 (1929). *Nykyaikaa etsimässä. Suursiivous. Valitut teokset I*. Helsinki: Otava.
- Paavolainen, Olavi. 2002 (1929). *Nykyaikaa etsimässä*. Helsinki: Otava.
- Palin, Tutta. 2015. Myöhään kukkiva lajike. Iän merkitys Ester Heleniuksen vastaanotossa ja julkaisuuskuvassa. Julkaisussa: Parente-Capkoca, Viola, Hapuli, Ritva ja Launis, Kati (toim.) *Nainen kulttuurissa, kulttuuri naisessa*. Cultural History / Kulttuurihistoria 13. Turku: Turun yliopisto.
- Paloposki, Hanna-Leena. 2012. *Taidenäyttelyt Suomen ja Italian julkisissa kuvataidesuhteissa 1920-luvulta toisen maailmansodan loppuun*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto.
- Pelkonen, Eeva-Liisa. 2019. Alvar Aalto around 1930 – between Modernism and the Avant-Garde. Julkaisussa: *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–50*. Brill Rodopi: Leiden.
- Pelše, Stella. 2017. Latvian National Art after 1934: Ideology, Practice and Evaluation. *Kunstiteaduslikke Uurimusi* 26.
- Piotrowski, Piotr. 2003. Modernity and Nationalism: Avant-Garde Art and Polish Independence 1912–1922. Julkaisussa: Benson, Timothy O. (toim.) *Central-european avant-gardes*. Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.

- Pählappu, Liis. 2012. The Group of Estonian Artists. An experiment in the Culture of 1920s and 1930s Estonia. Julkaisussa: *Geometrical Man*, 38–39.
- Reitala, Aimo. 1973. Kansallisen ideologian vuodet. *Taidehalli* 73.
- Sallamaa, Kari. 2004. Artek ja Kiila. *Kulttuurivihkot* 2/2004.
- Salminen, Antti. 2007. Avantgarden mahdoton mahdollisuus. *Niin&Näin* 3/2007.
- Sandqvist, Tom. 2009. *Ett svunnet Europa – om modernismens glömda rötter*. Brutus Östlings bokförlag: Symposion.
- Sarajas-Korte, Salme. 1968. *Kubismi – Futurismi. Suomi ja kansainväliset taidesuunnat I*. Helsinki: Suomen Taideakatemia.
- Sarje, Kimmo. 2000. *Sigurd Frosteruksen modernin käsite. Maailmankatso- mus ja arkkitehtuuri*. Valtion taidemuseo: Helsinki.
- Sevänen, Erkki. 1997. Ensimmäisen tasavallan poliittinen tilanne ja kirjallisen älymystön toimintastrategiat. Julkaisussa: Karkama, Pertti ja Koivisto, Hanne (toim.) *Älymystön jäljillä. Kirjoituksia suomalaisesta sivistyneistöstä ja älymystöstä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Smith, Anthony D. 2002. Nationalism and modernity. Julkaisussa: Benson, Timothy O. (toim.) *Central european avant-gardes: exchange and transformation, 1910–1930*. Cambridge Massachusetts: Los Angeles County Museum of Art and MIT Press.
- Tepora, Tuomas. 2011. *Lippu, uhri, kansakunta. Ryhmäkokemukset ja rajat Suomessa 1917–1945* [verkkoaineisto]. Väitöskirja, Helsingin yliopisto, 22–49. Saatavissa: https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/229483/NK_tepora.pdf?sequence=1. Viitattu 11.8.2020.
- Tirranen, Herta. 1955. *Suomen taiteilijoita Alvar Cawénista Wäinö Aaltoneseen*. Helsinki: WSOY.
- Vares, Vesa. 2015. *Vieroksutut kohtalotoverit*. Historiallisia tutkimuksia 269. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Vihanta, Ulla. 1987a. Birger J. Carlstedt. Värin ja muodon jännitteitä. *Tunne ja ajatus. Suomalaista modernismia 1930–55*. Suomen taideakatemia: Helsinki, 27.
- Vihanta, Ulla. 1987b. Ajateltua tunnetta. Olli Miettisen modernismista. *Tunne ja ajatus. Suomalaista modernismia 1930–55*. Suomen Taideakatemia: Helsinki.
- Vihanta, Ulla. 1988. Tuntematon Wäinö Aaltonen. Taustaa kirjankansi- ja runokuvituksille sekä niiden luonnoksille. Julkaisussa *Wäinö Aaltonen väreissä. Maalauksia ja piirustuksia*. Suomen Taideakatemia: Helsinki.
- Vihanta, Ulla. 1992. *Unelmaton uni. Suomalaisen surrealismin filosofis-kirjallinen ja psykologinen tausta: Otto Mäkilän surrealistinen taide*. Helsingin yliopisto: Helsinki.
- Vihanta, Ulla. 1994. Wäinö Aaltonen maalaustaiteen henkisestä sisällöstä. *Wäinö Aaltonen 1894–1966*. Wäinö Aaltonen museo: Turku.

- Vihanta, Ulla. 1998. Antero Rinne: individualismin ja subjektiivisuuden puolustaja. *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia*. Valtion taidemuseo: Helsinki.
- Viljo, Eeva-Maija 1997: Aalto, Alvar. Kansallisbiografia [verkkoainesto]. *Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Saatavissa: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/1408>. Viitattu 10.2.2020.
- villesuhonen.net: Filmistudio Projektio ja Alvar Aalto. Katsottu 27.1.2020.
- Widenheim, Cecilia. 2000. *Utopi och verklighet. Svensk modernism 1900–1960*. Stockholm: Moderna museet.

Alvar Aalto, avantgarde ja politiikka

Aleksi Lohtaja

 <https://orcid.org/0000-0003-2438-5374>

Alvar Aallon (1898–1976) elämä ja tuotanto ovat ohittamattomia suomalaisen modernin arkkitehtuurin ja avantgarden kehittämisessä. Aallon tai pikemminkin Aaltojen – sillä Aino Aallon¹ (1894–1949) panos Alvar Aallon nimiin laitettuun arkkitehtuuriin on monella tapaa olennainen – asema myös kansainvälisessä arkkitehtuuriavantgardessa on poikkeuksellinen. Harvaan avantgardetaiteilijaan tai -arkkitehtiin on nimittäin liitetty samanaikaisesti niin paljon sekä kansallisia että kansainvälisiä merkityksiä. Tästä kaksoisiteestä on kirjoitettu valtavasti, mutta se sisältää myös vähemmän tutkitun poliittisen ulottuvuuden,² jonka myötä Aalto myös erottuu useasta muusta 1900-luvun alkupuoliskon avantgarde-arkkitehdista.

Tässä artikkelissa tavoitteenani on selvittää, mikä oli Alvar Aallon paikka eurooppalaiseen avantgardeen liittyvissä poliittisissa kiistoissa ja miten hänen käsityksensä kehittyvät 1920-luvun lopulta 1960-luvulle Suomessa. Aallon arkkitehtuurin lähtökohdat ovat kiistatta yhden-suuntaisia avantgarden laajan poliittisen määritelmän kanssa, jonka mukaan taiteen tehtävänä on hyvin laajassa mielessä muuttaa elämää (Bürger 1974). Aallon poliittista kontribuutiota modernin ja avantgardistisen arkkitehtuurin kehitykseen voidaankin lähestyä esimerkiksi demokraattisuuden, arkipäivän kaunistamisen sekä kestäväen luontosuhteen etsimisen kautta. Vaikka kyseisten arvojen merkitys ja tärkeys esimerkiksi pohjoismaiselle hyvinvointivaltioajattelulle on kiistaton, niin voi perustellusti kysyä, liittyykö niihin avantgarden poliittisuudelle ominaista laajempaa provokatiivista ja transgressiivista elementtiä kaiken aikaisemman kulttuuriperinteen kyseenalaistamisena.

Aloitin tutkimalla Alvar sekä Aino Aallon asemaa 1920 ja 1930-lukujen eurooppalaisessa avantgardessa, jota leimaa tänä aikakautena ni-

menomaisesti yritys vaikuttaa uuden maailman vaatimukseen taiteen keinoin. Tämän jälkeen käsittelen Aallon arkkitehtuurissa tapahtuvaa kuuluisaa orgaanista käännettä pois modernin arkkitehtuurin yltiörationaalisuudesta moninaisempaan luontokäsitykseen ja tuon esiin tämän siirtymän poliittisia seurauksia sekä ennen toista maailmansotaa että etenkin toisen maailmansodan jälkeen. Lopuksi asetan tämän modernin arkkitehtuurin orgaanisemman version kylmän sodan kulttuuripoliittiseen kontekstiin.

Avantgarde ja politiikka

Eräs avantgardetutkimuksen keskeisin painopiste on 1900-luvun alun kokeellisten taideryhmittymien suhde kumoukselliseen politiikkaan ja yhteiskunnallisiin murroksiin. 1900-luvun eurooppalainen avantgarde sekä taiteen provokatiivisuus onkin perustelua asettaa osaksi laajempaa vallankumouksellista ilmapiiriä. Keskeisiä viitepisteitä tälle löydetään erityisesti ensimmäisen maailmansodan jälkeisestä kulttuuri-ilmastosta. Neuvosto-venäläisen uuden taiteen ja arkkitehtuurin (nimenomaan konstruktivismin) välitön viitepiste on Venäjän vallankumouksessa. Bauhausin ja muun saksalaisen avantgarden esteettis-poliittiset pyrkimykset tulevat taas ymmärretyksi osana uutta Weimarin tasavaltaa, joka merkitsi radikaalia katkosta ensimmäistä maailmansotaa edeltävään Saksan keisarikuntaan. Toisaalta myös futurismi ja italialainen rationalismi arkkitehtuurissa on osa fasisin poliittikan valtavirtaistumista reaktiona ensimmäisen maailmansodan jälkeiseen tilanteeseen.

Modernismin ja avantgarden poliittisen ulottuvuuden etenkin ensimmäisestä maailmansodasta lähtien voi kiteyttää yksinkertaiseen imperatiiviin: taide on keskeinen keino muuttaa yhteiskuntaa ja murtaa vallitsevia yhteiskunnallisia valtasuhteita. Jotta yhteiskuntaa voidaan muuttaa poliittisesti, on uusi yhteiskunta hahmoteltava ensin esteettisesti. Entä missä määrin kyse oli nimenomaisesti vasemmistolaisesta projektista maailman muuttamiseksi, kuten usein on esitetty? On tietysti totta, että avantgarden esteettis-poliittisella muodolla oli kiistattomat fasisin variaationsa, erityisesti Italiassa (Hewitt 1993; Härmänmaa & Mattila 1998), mutta konstruktivismin yhteydessä

avantgarde toimii synonyyminä nimenomaisesti kommunistiselle yhteiskuntajärjestykselle. Aleksei Ganin konstruktivismin manifestin (1922) mukaisesti avantgarden oli etsittävä uutta esteettistä muotoa kommunistiselle yhteiskunnalle. Gan määritteli konstruktivisteiksi ”ihmiset, jotka puolustavat taiteellisia arvoja kommunismin nimissä” (Romberg 2019). Näkökulman mukaisesti kommunismia on toteutettava talouden ohella myös arkielämän tasolla: ihmisten elinympäristö, kuten asunnot, sisustus, käyttöesineet ja kulttuurituotteet eivät voi kantaa merkkejä vanhasta Tsaarin aikaisesta yhteiskuntajärjestyksestä. Uusi taide, arkkitehtuuri ja jopa yksittäiset huonekalut ja käyttöesineet olivat siten ”tovereita vallankumouksessa” (Kiaer 2005).

Arkkitehtuurin ja laajemmin muotoilun osalta tähän vastasivat etenkin El Lissitzky, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova sekä Moisei Ginzburg. Kenties merkittävin yksittäinen rakennus, joka toteutti tätä konstruktivistista ideaa, oli Ginzburgin Moskovaan suunnittelema *Narkomfin* (rakennettu vuosina 1928–1932). Rakennus ei ainoastaan toteuttanut modernismin estetiikkaa ja muotokieltä ulkoisesti hallitsevan valkoisen rappauksen, nauhaikkunoiden, pilariperustusten sekä kattoterassin kautta, vaan sillä oli myös laajempia sosiaalisia ja poliittisia tavoitteita. *Narkomfin* oli yritys myös uudeksi elämäntavaksi, jossa kollektiivikeittiöt, suuret talopesulat, lasten päivähoito, yhteiset julkiset tilat sekä muuntojousteltavat asunnot määrittelivät uudelleen yksilön ja kollektiivin suhdetta kyseenalaistaen porvarillista ja perhekeskeisestä elämäntapaa. Samalla kiinnitettiin huomiota erityisesti kotityön määrän vähentämiseen aikaisemmin naisille ja palvelusväelle kuuluvana alueena. Kyseessä oli siten eräänlainen yritys ajatella, mitä kommunismi tarkoittaa käytännössä, arjen ja kokemuksen tasolla.

Samanlainen kehityskulku on havaittavissa Saksassa eritoten Bauhausin yhteydessä, joskin koulun edustamaa suuntausta ei voi missään nimessä artikuloida minkään yksittäisen poliittisen ideologian kautta varsinkaan koulun perustaja Walter Gropiuksen johtokaudella.³ Tästä huolimatta kuitenkin iso osa Bauhausiin yhdistetyistä arkkitehdeista katsoi, että uusi modernistinen estetiikka resonoi nimenomaisesti kommunististen kollektiivisten tavoitteiden kautta. Tämän totesivat myös koulun kriitikot. Bauhaus-koulua vastaan hyökättiin kiivaasti kansallisesta ja konservatiivisesta näkökulmasta, sillä

koulun katsottiin edustavan ”bolsevismia” (Muscheler 2016). Tietynlaisesta poliittisuuden asteesta, siis siitä kuinka paljon taiteen on otettava kantaa uusiin poliittisiin tavoitteisiin vai tulisiko sen muistaa taiteen autonomia, tulikin eräs keskeisin Bauhausia sisäisesti jakanut kiista (Forgags 1995).

Etenkin Hannes Meyer (1889–1954), Bauhausin toinen johtaja, oli vakuuttunut siitä, että Bauhausin julistamat modernismin ja avantgarden tavoitteet on artikuloitava kommunistisen viitekehyksen kautta. Meyer seurasi Bauhausin perustajaa, Walter Gropiusta tullen vuonna 1928 koulun toiseksi johtajaksi. Hyvän yleiskuvauksen Meyerin käsityksestä modernin arkkitehtuurin ja uusien yhteiskunnallisten tavoitteiden suhteesta antaa hänen lyhyt tekstinsä ”Die neue Welt” vuodelta 1926. Meyer lähtee tekstissä perustavanlaatuisesta jännitteestä vanhan ja uuden maailman välillä, joka kääntää myös yksilön ja kollektiivin aseman ympäri. Radio ja äänilevyt soivat samalla tavalla kaikkialla maailmassa sen sijaan että kuulijakunta olisi rajattu tiettyyn tilaan. Yhdenmukaistuva muoti tekee miehistä ja naisista ulkoisesti samankaltaisia, millä Meyer katsoo olevan yhteys tasa-arvon lisääntymiseen ennakkoiden myöhempiä muodin unisex-keskusteluja (ks. Parviainen tässä julkaisussa). Lisäksi erilaiset yritykset luoda esimerkiksi esperanton kaltaisia yleiskieliä rikkovat myös väistämättä kansallisia ja kulttuurisia rajoja. Merkittävin viesti uudesta maailmasta liittyy kuitenkin odotetusti arkkitehtuuriin.

Meyerin mukaan uusi arkkitehtuuri on ymmärrettävä hyvin konkreettisesti sekä vanhan maailman elämänmuodoista että sen yhteiskuntahierarkioista vapauttavana. Uudet rakennusmateriaalit, kuten ikoniset lasi, teräs ja teräsbetoni ovat siis jo materiaalisuudessaan ilmauksia uudenlaisesta poliittisesta järjestyksestä. Tässä Meyer seurasi pitkälti konstruktivismiin parissa kehitettyä ajatusta, että uusi taide on jo esteettisesti kommunistista ja universaalia. Universaali muoto ei tunne isänmaata, massa korvaa yksilön ja teknologia humanismin. 1920-luvun marxilaisten arkkitehtien traditionvastaisuus ei ollut siis ainoastaan viehätystä uuteen, vaan kuten Meyer toteaa tekstissään ”Thesen über Marxistische Architektur”, arkkitehtuurin asettamista aktiiviseksi luokkataistelun välineeksi, jonka kautta voitiin ylittää vallitsevat luokkasuhteet. Myös Ruotsissa vuonna 1931 julkaistu Gunnar Asplundin *Acceptera*-pamfletti argumentoi samalla tavalla uuden

kollektiivisen elämänmuodon puolesta porvarillisen yksilöllisyyden sijaan.

Aallot osana poliittista avantgardea

Kun puhutaan avantgarden tai modernismin tulosta suomalaisen arkkitehtuurin vain Aaltojen kautta, on tietenkin vaarana kadottaa laajempien rakenteellisten murrosten merkitys ja korostaa liikaa yksittäisiä henkilöitä. Esimerkiksi Sigurd Frosterus ja Gustaf Strengell olivat jo huomattavasti aikaisemmin keskustelleet modernismista arkkitehtonisena tyyliuuntauksena ja myös laajempuna elämänsenteena (Sarje 2000). Heidän ambivalentti suhtautumisensa moderniin edistykseen ja yksilotteisen dogmaattisen rationaalisuuden epäilynsä vaikuttivat huomattavasti myös Aallon myöhempään ajatteluun.

Avantgarde olisi tullut suomalaisen arkkitehtuurin myös ilman Aaltoja, mutta on kuitenkin perusteltua sanoa, että he jouduttivat huomattavasti avantgarden tuloa, ja toisaalta suomalaisen arkkitehtuuriavantgarden myöhemmät ominaispiirteet selittyvät ainakin osittain juuri Aaltojen aktiivisten henkilökohtaisten roolien kautta. Aaltojen suhdetta kansainväliseen avantgardeen lähestytään usein henkilöhistorian ja Aaltojen kansainvälisten kontaktien valossa (Laaksonen & Michelli 2018). Jyväskylässä tuoretta arkkitehtitoimistoaan pyörittäneet Alvar Aalto ja Aino Aalto hakeutuivat systemaattisesti uusien virtauksien pariin etenkin ulkomaanmatkoillaan. Kansainvälisten vaikutusten myötä Aallot kääntyivät uusklassisesta suunnittelusta yhä enemmän funktionalistisen muotoilun pariin. Myös Aallon kasvaneet suunnittelutoimeksiannot Turussa, jota pidettiin tuolloin Suomen moderneimpana kaupunkina, mahdollistivat luontevan siirtymän avantgardistisempaan suunnitteluun. Avantgarde ei myöskään rajoittunut pelkästään arkkitehtuuriin, vaan se oli laajemmin osa Aaltojen uutta elämäntapaa. Kansainvälisiä esikuvia seuraten Aallot perustivat uusia elokuvakerhoja, harrastivat valokuvaamista, pelasivat tennistä, tekivät lyhyet matkansa autolla ja pidemmät lentäen.

Aallot olivat siis aidosti kosmopoliittisia henkilöitä, joilla oli laajat eurooppalaiset verkostot jo 1920-luvun lopulla. Aaltojen matkat suuntautuivat aluksi ennen kaikkea Ruotsiin muun muassa Sven Mar-



Kuva 3. Alvar ja Aino Aalto. Aino Aallon rooli Alvar Aallon nimiin laitetun suunnittelun kokonaisuudessa on kasvava ja tärkeä tutkimussuuntaus. Näissä tutkimuksissa on pyrkimys purkaa etenkin aikaisempaa maskuliinista suurmieshistoriaa. Sukupuolensa lisäksi Aino Aalto eroaa myös Suomen modernin arkkitehtuurin kaanonista siinä mielessä, että hänen sosio-ekonominen taustansa oli selvästi työväenluokkainen. Kuvälähde: Wikimedia Commons.

keliuksen luo, mutta myös esimerkiksi Walter ja Ise Gropiuksen luo Berliiniin vuonna 1930. Merkittävä yhteyshenkilö moderniin arkkitehtuuriin oli lisäksi Sigfried Giedion. Aallot myös vastavuoroisesti isännöivät esimerkiksi László Moholy-Nagya. Teoreettisten keskustelujen kannalta merkittäviä olivat vuodesta 1928 järjestetyt CIAM (*Congrès internationaux d'architecture moderne*)-kongressit, joihin Aalto muiden keskeisten merkittävien modernistien kanssa osallistui (Mumford 2000).

On siis kiistatonta, että Aallot olivat Suomen moderneimpia tai avantgardistisimpia henkilöitä mitä tulee henkilökohtaisiin kontakteihin ja suhteisiin. Tässä lähtökohtanani on kuitenkin ennen kaikkea avantgarden poliittinen puoli ja se, miten Aallot asettuvat eurooppalaisen avantgarden poliittiselle kentälle. Eurooppalaisiin kollegoihinsa verrattuna Aalto sai erityisesti 1930-luvulla Suomessa toteutettavakseen kadehdittavan määrän hyvin merkittäviä ja laajoja rakennushankkeita kunnilta, valtiolta ja elinkeinoelämältä, joissa

avantgarden lähtökohdat valjastettiin modernisoituvan Suomen kansallisiin tarpeisiin.

Pääpiirteissään Aaltojen funktionalistisella kaudella on samat poliittiset tavoitteet kuin esimerkiksi Bauhausilla. Erityisesti *Paimion parantola* (1929–1933) on konteksti huomioiden osoitus erittäin korkeellisesta muotoilusta ja arkkitehtuurista, jossa artikuloidaan myös uusia poliittisia tavoitteita uudenlaiseen yhteiskuntaan liittyen sekä uuden rakennusteknologian emansipatorisia mahdollisuuksia (Heikinheimo 2016).

Aallot korostivat voimakkaasti modernismin yhteiskunnallisia päämääriä myös kirjoituksissaan, julkisessa keskustelussa sekä näytelyissä. Hyvä esimerkki tästä on niin sanottujen miniasuntojen puolustus. Vuoden 1929 CIAM -kongressi *Die Wohnung für das Existenzminimum* oli painottanut laadullista muutosta, joka tapahtuu siirtäessä 1800-luvun asuntojen epäkäytännöllisistä pohjaratkaisuista palvelijanhuoneineen uudenlaisiin, etenkin työväenluokalle suunniteltuihin asuntoihin, joissa tilat on suunniteltu käytännöllisyyttä ajatellen. Fokus ei ollut siinä, että asuntojen pitäisi olla lähtökohtaisesti neliöiltään pienempiä, vaan tavoitteena oli miettiä kokonaisvaltaisesti uusia asumisen ja elämisen tapoja, jotka eivät perustu esimerkiksi palvelusväelle ulkoistetun uusintavan työn merkitykseen (Teige 2002).

Alvar ja Aino Aalto käsittelivät tätä teemaa vuonna 1930 Taidehallissa järjestetyssä ”Pienasuntonäyttelyssä”. Näyttelyllä on kiinnostavia yhteyksiä niihin poliittisiin teemoihin, joita arkkitehtuuriavantgardessa käsiteltiin laajasti. Etenkin Aino Aallon tutkimukset naisten tekemän kotityön rationalisoimiseksi ja sitä kautta helpottamiseksi ja vähentämiseksi toivat esiin sellaista feminististä kriittistä suunnittelua, joka yhdistetään niin sanotun Frankfurtin keittiön suunnitelleeseen Margarete Schütte-Lihotzkyn muotoiluun (Henderson 2013).⁴ Myös Alvar Aallon julkaisema kirjoitus ”Asuntomme probleemina” (1930),⁵ jonka kuvituksessa oli Taidehallin näyttely, julisti yhteyttä uuden arkkitehtuurin ja poliittisten kysymysten välillä, joskin hän epäili, että ihmiset tulevat ensiksi huomaamaan lähinnä arkkitehtuurin uudet esteettiset painotukset:

Sama naisen itsenäistynyt asema vie aivan uusiin vaatimuksiin työskentelymukavuuksissa, puhtaanapidon helppoudessa, asunnon sisäisten esineitten painossa ja mekaanisessa käyttökelpoisuudessa. On huvittavaa nähdä, miten ihmiset ensinnä tajuavat muodon muotina, esteettisenä sensaationa.⁶

Esteettisen uutuuden takana on kuitenkin perustavampia poliittisia kannanottoja uuden yhteiskuntamuodon puolesta. Myöhemmässä artikkelissaan ”Hyvä asunto” (1932) Aalto myös korostaa, että näihin kysymyksiin vastaamisessa juuri neuvostoliittolainen suunnitelmatalous on ottanut merkittävimmät edistysaskeleet (Aalto, lainattu Schildt 1997, 76). Selkeistä sosialistisista mielipiteistään huolimatta Aallon arkkitehtuuri ei kuitenkaan koskaan muodostunut Hannes Meyeria mukaillen ”luokkataistelun aseeksi”. Pelkästään Aallon porvarillinen tausta ja osallistuminen sisällissotaan valkoisten puolella nostavat esiin kysymyksen siitä, missä määrin hänen 1930-luvun alun tekstinsä kierrättivät kansainvälisten arkkitehtuurimanifestien retoriikkaa, jota Aalto ei kenties itse lopulta täysin allekirjoittanut. Toisaalta on myös mielenkiintoinen ja lisää tutkimusta vaativa kysymys, missä määrin näissä radikaaleissa painotuksissa kuuluu tosiasiaa Aino Aallon ääni.

Olennaista onkin, että Aallot onnistuivat radikaaleista ajatuksistaan huolimatta löytämään ajattelulleen laajemman yleisön ja suurimmat tukijat etenkin yhteiskunnan eliitistä. Esimerkiksi Bauhaus oli aluksi Weimarissa Goethen perintöä vaalineiden traditionalistien, sitten Dessauun konservatiivien ja lopulta Berliinin natsien hampaissa ideologisista syistä ja toistuvissa rahoitusvaikeuksissa (Oswalt 2009). Samanlaista ideologista ristiriitaa ei Aallon ja suomalaisen 1920-luvun lopun kulttuuripolitiikan välillä kuitenkaan esiinny tai ainakin se oli huomattavasti pienempää. Osittain tähän vaikutti varmasti se, että suomalaisesta arkkitehtuurista ja sen suosioista maailmalla oli jo tässä vaiheessa tullut nuoren valtion ja kulttuurin kansallinen ylpeydenaihe muun muassa Eliel Saarisen kansainvälisen menestyksen myötä. Tämä ei tietenkään tarkoita, etteikö Aallolla olisi ollut suuria vaikeuksia olla avantgardisti Suomessa. Vaikeudet olivat kuitenkin luonteeltaan sellaisia, joita rakennusprojektit pitävät sisällään aina: arkkitehti joutuu perustelemaan uusien ratkaisuiden kustannuksia rakennuttajille ja julkisten hankkeiden kohdalla myös poliittisille päättäjille. Ja toi-

saalta suuri yleisö ei ymmärrä, miksi pitää rakentaa rumia laatikoita perinteisemmän tyylin sijaan. Kiistat olivat siis yksityiskohdissa, mutta suomalaisella taidemaailmalla, elinkeinoelämällä ja valtiolla oli huomattavan yhtenäiset tavoitteet suhteessa kansallisen modernisaation projektiin.

Poliittisessa mielessä Aalto paljastuukin ennen kaikkea Le Corbusierin seuraajaksi. Le Corbusierin asettama kuuluisa kysymys ”arkkitehtuurista tai vallankumouksesta” (Le Corbusier 2004) osoittaa, että vallankumouksellisuuden ohella moderni arkkitehtuuri toimii myös reformistisesti. Vanhat kurjat asuinolosuhteet modernisoiva arkkitehtuuri on tapa pitää yllä yhteiskuntajärjestystä ja rauhoitella työväenluokkaa. Reformistisuuden ja vallankumouksellisuuden erotelussa etenkin Pekka Korvenmaan artikkeli ”Modern Architecture Serving Modern Production” on havainnollistava (Korvenmaa 2004). Korvenmaan mukaan Aallon modernistinen ajattelu osana Suomen kansallista modernisaatioprojektia oli muiden avantgardistien näkökulmasta kadehdittava, sillä Aallon ja modernisoituvan Suomen kansalliset tavoitteet olivat monelta osin yhtäläiset.

Toisaalta Alvar Aalto ei ainoastaan tuonut avantgarden ja modernismin ideoita Suomeen vaan pyrkii myös määrittämään ne uudelleen tavalla, jonka kautta oli myös mahdollista välttää edellä kuvattu poliittinen vastakkainasettelu. Esimerkiksi tekstissään ”Rationalismi ja ihminen” (1935) Aalto myös kyseenalaistaa modernismin projektia:

On itsestään selvää, että sillä oikealla rationalismilla, jota on luotu viimeisen kymmenen vuoden aikana, on puutteita monessa suhteessa ja usein juuri humanismikäsitteen yhteydessä, mutta kysymys on siitä, tuleeko ”vaapaasta muodosta”, formalismista, pelastava enkeli. Modernistinen taide-teollisuus antaa melko hyvän vastauksen tähän. Modernismihan on itse asiassa päässyt pinnalle rationaalisuuden arvovallalla eikä omallaan. Modernismi on hätköinyt sen muotomaailmaa parissa, jonka syntyyyn vaikuttivat uusien aineiden, uusien menettelytapojen, uusien sosiaaliolojen jne. analyysit, ja tehnyt siitä mieluisan kromattujen putkien, lasilevyjen, kubististen muotojen ja hämmästyttävien värien sillisalaatin. Tuntuu kuin olisi tehty kaikki mahdollinen, että uusi arkkitehtuuri saisi iloisemman ja oletan myös inhimillisemmän ilmeen, ja kuitenkin päällimmäiseksi jää tunkkainen inhimillisen panoksen puuttumisen tuntu.⁷

Modernismin hyvät sosiaaliset tarkoitusperät ovat Aallon mukaan hukkuneet liian rationalistiseen asennoitumiseen. Siksi tarvitaan Aallon mukaan uudenlainen orgaanisempi asennoituminen modernismiin.

Arkkitehtuurin lähentyminen ihmiseen

Eräs avantgardistisen arkkitehtuurin keskeisistä poliittisista painotuksista oli keinotekoisuuden ymmärtäminen hyveenä (Margolin 1997). Sen sijaan luonnollisuus nähtiin taantumuksellisenä, avantgardistisen suunnittelun oli otettava voitto (ihmis)luonnosta. Keinotekoisuudella oli siis lähtökohtaisesti positiivinen miellejyhtymä: esimerkiksi edellä mainitun *Narkomfinin* kollektiiviset asuinratkaisut pyykkitupineen ja keskuskeittiöineen vapauttivat naiset heille ”luonnostaan” kuuluvasta taakasta. Tässä mielessä 1900-luvun alkupuoliskon avantgardeen liittyy vahva antihumanistinen ja de-humanisoiva elementti siinä missä klassisia taideteorioita pidettiin nimenomaisesti humanismin tuotteenä.

Aalto oli sen sijaan enemmän kotonaan juuri tässä eurooppalaisen humanismin ja filosofian perinteessä, jossa korostetaan ihmisen, kansakuntien ja luonnon sovittamista ja yhteispeliä. Kuten Aallon hyvin tuntenut G. H. von Wright toteaa teoksessaan *Humanismi elämänsä asenteena* (1981), ihminen ei voi kääntyä luontoa ja sen järjestystä vastaan, vaan hänen tulee elää luonnon mukaan ja luontoa vaalien. Juuri tämä muodostaa von Wrightin mukaan länsimaisen humanismin ytimen. Tätä ilmentäen Aallon työ 1930-luvulta alkaen korvaa yksipuolisen rationalismin puheella orgaanisesta suunnittelusta, luonnollisuudesta ja siitä, että arkkitehtuurin on luotava toinen luonto, joka pehmentää avantgarden, modernismin sekä funktionalismin.

Tämän oivalluksen myötä Aalto myös nousee kansainväliseen maineeseen ensin muotoilussaan, jossa Bauhaus-tyyppisten putkime-tallihuonekalujen sijaan taipuu suomalainen puu. Materiaalisuudessaan sekä rationaaliset että orgaaniset huonekalut pehmentävät sisustuksessa arkkitehtuurin vielä varsin funktionalistista muotokieltä esimerkiksi *Viipurin kirjastossa* ja *Sunilan tehdasyhdyskunnan* alueella. Myös esimerkiksi Artek, joka syntyy vuonna 1935 viemään Aalto-



Kuva 4. Artekin huonekalujen valmistusta. Alvar Aalto oli monen muun modernin arkkitehdin ja muotoilijan tavoin erittäin kiinnostunut arkkitehtuurin ja muotoilun konkreettisesta tuotantoprosessista sekä uusien teknologioiden ja materiaalien mahdollisuuksista. Kuvälähde: Wikimedia Commons.

jen huonekaluja maailmalle, onnistuu laajentamaan käsityksen modernismista ja avantgardesta orgaanisemmaksi tavalla, josta monet niin sanotun kestäväen muotoilun (*sustainable design*) suuntaukset ammentavat edelleen. Aallon orgaaninen suunnittelu laajenee nopeasti huonekaluista myös arkkitehtuurin, omaan *Riihitien kotitaloon* (1936) sekä Maire Gullichsenille suunniteltuun *Villa Mairea* -huviin (1939).

Kansainvälisissä kulttuurikeskusteluissa ja näyttelyissä Aallon suunnitteluun ja persoonaan aletaan yhdistää orgaanisempia ja mytologisempia merkityksiä. 1930-luvun näyttelyissä ja keskustelussa esiin nousevan Aallon nimi yhdistetään orgaanisuuteen ja suomalaisuuteen ja puhutaan jopa ”pohjoisen maagista” (*magus of the north*) tai shamaanista, joka onnistuu operoimaan kahden eri tason tai maailman välillä: rationaalisen ja modernin sekä toisaalta ”luonnosta ammentavien” merkitysten välillä. Historiallisesti tämän synteessin kan-

sainvälinen kiinnekohta on Aallon suunnittelema *Suomen paviljonki* New Yorkin maailmannäyttelyyn vuonna 1939. Sitä ihailaan erityisesti siitä, että Aalto on onnistunut sovittamaan modernismin ja kenties vielä tuolloin primitiivisenä ja eksoottisenakin pidetyn suomalaisuuden.

Aallon kohdalla kyse ei ollut kuitenkaan avantgarden universaalin muotokielen suorasta hylkäämisestä vaan sen työstämisestä ”paikallisuuden” konstruktion kautta. Aallon organisen kauden kaikki merkittävät työt voidaan lukea tämän periaatteen kautta: kyseessä on kosmopoliittinen mutta ei universaali, standardisaation ohella myös paikallisuutta korostava suunnittelu. Siirtymä on myös poliittinen, kuten Eeva-Liisa Pelkosen *Alvar Aalto: Architecture, Modernity, and Geopolitics* (2009) osoittaa. Pelkosen mukaan Aallon konstruoima käsitys luonnosta vastasi myös laajemmin poliittisiin paineisiin, joita avantgarde ja modernismi kohtasivat 1930-luvulla modernismin painopisteen siirryttyä Euroopasta Yhdysvaltoihin (Pelkosen 2009, 170).

Kuten on hyvin tiedossa, suurin osa avantgardetaiteilijoista joutui pakenemaan erityisesti Saksasta Hitlerin valtaannousua. Neuvosto-avantgarden päättymisen ja korvautuminen sosialistisella realismilla ainoana sallittuna taidemuotona osoitti, että avantgardistiset tavoitteet olivat ajautuneet umpikujaan myös kapitalistisen maailman ulkopuolella.

Yhdysvalloissa modernin arkkitehtuurin vasemmistolaisiksi mielletyt poliittiset tavoitteet pyrittiin häivyttämään ja moderni arkkitehtuuri määriteltiin esteettisesti edistyksellisenä tyyliuuntauksena. Avainasemassa tässä on Philip Johnsonin vuonna 1932 MoMA:an kuratoima näyttely, joka esitteli uutta eurooppalaista arkkitehtuuria. Näyttelystä alkoi myös aktiivinen kulttuuripoliittinen työ, jossa poliittisista päämääristään riisuttu moderni arkkitehtuuri, jonka nimitykseksi vakiintui *International Style*, alkoi toimimaan nyt paradoksaalisesti vastavoimana kommunistiselle taiteelle, esimerkiksi sosialistiselle realismille. Myös Aallon *Turun Sanomien toimitalo* (1930) oli esillä näyttelyssä ylistetyssä valossa. Aalto sai myös vuonna 1938 oman MoMA-näyttelynsä, jota seurasivat myös myöhemmin huomattavat toimeksiannot Yhdysvalloissa (Anderson 2012).

Inhimillinen tekijä

Toisen maailmansodan jälkeen Aallon kehittämä orgaanisempi lähestymistapa modernismiin ilmenee yhä selkeämmin esimerkiksi materiaalivalinnoissa: punainen tiili, kupari, puun oman pinnan korostaminen sekä myös esimerkiksi *Kansaneläkelaitoksen päätoimitaloon* kehitetty keraaminen sauvatiili korostavat funktionalismin sijaan orgaanisempaa muotoa. Tämän myötä ankaran funktionalismin korvaa tunnetun määritelmän mukaisesti ”inhimillinen tekijä” (Schildt 2007, 465).

Tämän kääntein voi asettaa myös laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin: kyseessä on välienselvittely toisen maailmansodan kanssa, ja kysymys siitä, vievätkö teknologinen kehitys, valistus ja rationaalisuus väistämättä ihmistä kohti parempaa. Esimerkiksi CIAM-järjestön parissa alettiin esittämään modernismin utooppisuuden sijaan puheenvuoroja, joiden mukaan arkkitehtuurin olisi artikuloitava jonkinlaista perustavampaa tapaa asua maailmassa ja välteltävä suuria poliittisia kiistoja, sillä ongelmat ovat laajempia koskien ihmisen tapaa olla maailmassa. Aallon orgaaninen käänne pois yltiörationaalisesta modernismista liittyy tähän kiistattomalla tavalla. Esimerkiksi *Jyväskylän yliopiston päärakennuksen* (1954, tuolloin nimellä Kasvatusopillinen korkeakoulu) sulautuminen osaksi luontoa ja toisaalta puhtaaksimuuratun punatiilijulkisivun tiilien epäsäännöllisyys ja orgaanisuus luo syvemmän suhteen modernismiin korostaen sattuman merkitystä.⁸

Vastavoimana universaaliutta korostavalle ”homotooppiselle modernismille”, Aallon paikallisuutta ja luonnon moninaisuutta painottava ”heterotooppinen” lähestymistapa avaa uuden tulkinnan modernismille ja sen tavoitteille (Porphyrios 1982). Tunnettu arkkitehtuuriteoreetikko Kenneth Frampton on käyttänyt ”kriittisen regionalismin” (Frampton 1983) käsitettä havainnollistaessaan, miten poliittisten tavoitteiden artikulointi on mahdollista arkkitehtuurissa vain laajemman orgaanisen sensitiivisyyden kautta vastakohtana modernismin universalismille ja utooppisuudelle. Frampton käyttää esimerkkinä tästä Aallon suunnittelemaa *Säynätsalon kunnantaloa* (1949–1952), joka on osoitus siitä, että universaalikin muoto on aina paikkaan sidottua ja hyvän arkkitehtuurin on otettava huomioon pai-

kalliset erityispiirteet tavalla, jossa luontoa ja paikallisuutta ei voiteta (kuten etenkin venäläiset avantgardistit ajattelivat) vaan ennen kaikkea kehitetään kunnioittavampaa ja humanimpaa otetta paikallisuuteen ja luontoon.

Samalla Aalto ottaa etäisyyttä modernismin suorista poliittisista tavoitteista. Suurten utopioiden sijaan ratkaisuiden on oltava huomattavasti maltillisempia. Aallon sanoin: ”Maailma ei ole pelastettavissa, mutta esimerkkiä voi näyttää” (Schildt 2007, 644). Konkreettinen yritys tästä on *Kansaneläkelaitoksen päätoimitalo* (1956), rakennus, jolla on myös vääjäämättä poliittisesti latautunut merkitys. Aalto selventää hankekuvauksessaan, miten hänen tavoitteenaan oli ennen kaikkea luoda julkista valtaa edustava rakennus, joka ei kuitenkaan saa siellä asioivaa ihmistä, olipa hän kuka tahansa, tuntemaan itseään pieneksi. Pikemminkin rakennuksen täytyy ”ylevöittää arki” (Sarkkinen 2007). Tässä mielessä rakennus onkin merkittävä osoitus ja yritys alkaa luoda hyvinvointivaltioaikakauden arkkitehtuuria (Tyvelä 2019), joka ottaa sosiaalidemokraattiset ihanteet suunnittelun keskiöön, mutta on toisaalta suhteessa avantgarden alkuperäisiin poliittisiin tavoitteisiin huomattavasti maltillisempi projekti.

Tekstissään ”Humanismin ja materialismin välissä” Aalto teoretisoi tämän ajatuksen eksplisiittisesti: arkkitehtuurin on annettava ”elämälle herkempi rakenne” (Aalto, lainattu Schildt 1997, 179). Teksti pohjaa Wienissä vuonna 1955 pidettyyn luentoonsa, jossa Aalto kuvaa tätä arkkitehtuurin kaikista tärkeimmäksi tehtäväksi:

On ihan selvää, että modernin formalismin kauden jälkeen arkkitehtuuri on nyt uusien tehtävien edessä. Ehkä arkkitehti on paremmassa asemassa kuin kirjailija antamaan ihmiselle vallan koneen yli. Joka tapauksessa arkkitehdilla on yksi ilmeinen tehtävä: inhimillistää rakennusaineiden mekaaninen olemus.⁹

Inhimillistäminen tarkoittaa tässä yhteydessä ennen kaikkea nöyryyttä sekä luonnon ja ihmiskunnan sovittamista yhteen paikallisella tasolla. Toisaalta näkökulma myös tietoisesti väistelee yhteiskunnallisia ristiriitoja, jotka olivat 1920-luvun avantgarden ytimessä. Eeva-Liisa Pelkonen löytää tästä painotuksesta myös avaimen Aallon politiikkakäsityksen ymmärtämiseen: tavoitteena on löytää kolmas tie sosialismin ja kapitalismin välillä (Pelkonen 2009, 125; 195). Samalla tämä

painotus merkitsee nähdäkseni lopullista irtiotta avangarden alkuperäisistä poliittisista tavoitteista.

Tässä suhteessa kiinnostava on ennen kaikkea Suomen kommunistisen puolueen rakennuttaman *Kulttuuritalon* (valmistunut vuonna 1958) asema Aallon tuotannossa. Kuten Schildt kuvaa:

Se oli tehtävä, joka herätti monella taholla ihmetystä ja arvosteluakin. Miten oli mahdollista, että juuri Amerikasta palannut arkkitehti, joka oli niin menestyksekkäästi työskennellyt Suomen suurteollisuuden, kirkon ja valtion laitosten hyväksi, suostui keskellä kylmää sotaa tekemään töitä kommunisteille? Ja miten kommunistit saattoivat haluta itselleen länsimaista modernismia edustavan talon aikana, jolloin Stalinin henki vielä eli ja hänen vaatimansa ”sosiaalinen realismi” leimasi arkkitehtuuria sekä Neuvostoliitossa että muissa Itä-Euroopan maissa?¹⁰

Schildtin tulkinta on, että kommunistien *Kulttuuritalo* on ennen kaikkea osoitus Aallon avarakatseisuudesta ja siitä, että arkkitehtuuri ei katso puoluekirjaa. Vaikka *Kulttuuritalo* voidaankin nähdä merkittävänä ja monilta osin uskaliaanakin kädenjennuksia kommunistien suuntaan ja siten osoituksena siitä, että Aalto todella jakoi ainakin yksityisajattelussaan vasemmistolaisen ajatusmaailman, niin siitä ei löydy samanlaista ideologian ja muodon välistä yhteyttä, joka lävisti etenkin 1920-luvun arkkitehtuurikeskustelun (muodon ja ideologian yhteydestä modernissa arkkitehtuurissa ks. Chapman 2017). Vaikka rakennusta on haukuttu ”Sirppiliiteriksi”, niin rakennus muistetaan pääasiassa siihen varta vasten kehitystä uudesta tiilityypistä, joka toteuttaa juuri sellaista orgaanisuutta kuin edellä on kuvattu ja jonka esimerkiksi Schildt tulkitsee yksinomaan länsimaisen modernismin, ei 1920-luvun avangarden, kautta. Rakennuksesta puhuttaessa korostetaankin usein, että Aallolla oli sen suhteen täysi taiteellinen vapaus ja sen pohjapiirroukset olivat politiikasta vapaita.

En tarkoita tätä huomiota kritiikiksi siinä mielessä, että rakennuksen olisi pitänyt olla jotenkin avoimen poliittinen ja julistaa, että kyseessä on ideologisesti kommunistinen rakennus. Kyse on pikemminkin päinvastaisesta näkökulmasta: rakennusta kohtaan kenties kiinnostavin kritiikki olisikin, että se ei esteettisen muodon tasolla pyri kuvailemaan kommunismista elämänmuotoa samalla tavalla kuin aikaisemmin esimerkiksi El Lissitzky, Rodchenko ja Moholy-Nagy

(Margolin 1997). Esimerkiksi Rodchenkon vuonna 1925 suunnittelema *Leninin työväentalo* nähdään juuri yrityksenä hahmotella, mitä on kommunistinen elämänmuoto myös estetiikan tasolla. Tällainen poliittikkäkäsitys tulee lähelle esimerkiksi filosofi Jacques Rancièren ajatusta estetiikan ja politiikan moniulotteisesta suhteesta, jossa avantgarden moninainen perintö ei palaudu ainoastaan siihen, miten se toteuttaa poliittisia ideologioita vaan myös siihen, miten se hahmottelee esimerkiksi kommunismia jo aistittavan tasolla (Rancièrè 2013).

Tästä poiketen *Kulttuuritalo* on pikemminkin argumentti sen puolesta, että arkkitehtuuri ei ole lähtökohtaisesti poliittista, vaikka sille voidaan antaa erilaisia poliittisia käyttötapoja. Näin ollen arkkitehtuurille itsessään on löydettävä kriteerit politiikan ulkopuolelta, siitä mikä on yhteistä ja kaikkien jakamaa, ei ideologisesti repivää tai eri yhteiskunnallisia valtasuhteita korostavaa.

Aalto kylmän sodan kulttuuripoliittisessa kontekstissa

Schildt: Eikö arkkitehdin asettuminen poliittisten puolueiden yläpuolelle seuraa vanhaa ajatusta, jonka mukaan virkamies – ja etenkin valtion virkamies – on koko yhteiskunnan palvelija eikä vain muutamien yksityisten etujen ajaja? Ajatellaanhan meillä myös, että presidentin tulee olla, koko kansan eikä minkään puolueen presidentti.

Aalto: Pitää paikkansa. Virkamiehen tulee hoitaa virkaansa lojaalina kaikkia kohtaan, riippumatta preferensseistään.¹¹

Rationaalisen modernismin inhimillistäminen ja syvempi luontosuhde läpäisevät myös Aallon myöhäistuotannon, niin sanotun valkoisen kauden. Tätä aikakautta leimaavat myös yhä vahvemmin kylmän sodan kulttuuripoliittiset paineet sekä toisaalta nuoren arkkitehtisukupolven vaateet politisoida arkkitehtuuri ympäri Eurooppaa. Myös Aalto sai Suomessa osansa radikalisoituneiden opiskelijoiden kriittistä arkkitehtuurin ylipänä auktoriteettina. Myöhemmin tämä on kuitenkin nähdäkseni ymmärretty hieman yksiuulotteisesti eräänlaisena nuoruuteen kuuluvana kapinana. Etenkin Schildtin elämäkerrasta saa kuvan, että nuorten arkkitehtien on kapinoitava hetki isäänsä vastaan, kunnes tulevat järkiinsä ja osaavat arvostaa tämän merkitystä. Vaikka tämä kieltämättä on ollut osin totta, niin väitän, että tällainen

painotus antaa tilanteesta liian yksiulotteisen kuvan, sillä kritiikin kohteena olleet representaatiot modernista arkkitehtuurista ja sen mestareista olivat ideologisesti moniulotteisempia.

Greg Castillo (2010) on väittänyt, että kiista modernin arkkitehtuurin määrittelystä toimi merkittävänä ”pehmeänä aseena” 1960-luvun kylmän sodan kulttuuripoliittisessa kontekstissa, jossa länsimainen modernismi asetettiin vastakkain Neuvostoliiton ja itäblokin maiden kulttuuripoliitiikan kanssa. Tätä tukee kiinnostavasti etenkin Walter Gropiuksen tapa kontribuoida Bauhausia käsittelevään tutkimukseen, muistamiseen ja menneisyyspolitiikkaan tavalla, joka aktiivisesti jätti esimerkiksi Hannes Meyerin nimen mainitsematta ja korosti marxilaisuuden sijaan Bauhausin liberaalia merkitystä ”läntisen” modernismin ymmärtämisessä.

Gropiuksen ja muiden modernin arkkitehtuurin suurnimien tavoin Aalto halusi tulla pikemminkin poliittisten vastakkainasettelujen ulkopuoliseksi hahmoksi, humanistiksi, joka näkee sitoutuneiden poliittisten intressien taakse. Tätä seuraten arkkitehtuurin tehtävä on sovittaa yhteiskunnalliset konfliktit. Haastattelussaan vuodelta 1972 hän toteaa:

Yhteiskunta on luonut itselleen instrumentit, joiden avulla eri ryhmät voivat ajaa etujaan, esimerkiksi ammattiyhdistykset ja poliittiset puolueet, mutta arkkitehtina minä en pysty sillä tasolla kannanottoon. Minun lähtökohdana on humanistin, jos nyt niin juhlallista sanaa voi käyttää.¹²

Kuten Pelkonen toteaa, tässä kohtaa juuri Aallon eräänlainen kahtalaisuus, mitä tulee politiikkaan, asettuu uuteen kontekstiin ja vahvistaa näkemystä, että Aallon humanistista positiota motivoi muikin kuin rationaalisen ja orgaanisen muotokielen synteesi taiteellisella tasolla (Pelkonen 2009 195). Luonto, paikallisuus ja ihmisyyys ovat arvoja, jotka yhdistävät näennäisesti kaikkia, mutta ne ovat kylmän sodan näkökulmista myös ennen kaikkea läntisen liberalismimin kautta määrittäviä ja siten viesti siitä, että sellainen sosialismi tai kommunismi, jonka puolesta Aalto vielä puhui 1930-luvun alussa, ei ole ratkaisu.

Arkkitehtonisen vastineen tälle voi kenties löytää ennen kaikkea *Finlandia-talon* (1971) kaltaisesta monumentista, josta tuli myös sovittelekappale hyvin konkreettisesti mielessä ETYK-konferenssin tapahtumapaikkana, joka on ollut *Finlandia-talon* kenties merkittävin käyttökohde. Myös *Finlandia-talon* suunnittelu perustuu vahvoihin

luontometaforiin ja syvemmän suomalaisen tason ymmärtämiseen, mikä pohjimmiltaan väistää poliittiset vastakkainasettelut ja kiistat.

Lopuksi

Etenkin Aallon myöhäistuotannosta saa käsityksen, että arkkitehdin on pysyttävä politiikan yläpuolella. Kuitenkin, kuten olen tässä painotanut, kyse ei Aallon osalta ole ainoastaan vastauksesta kylmän sodan paineisiin ja 1920-luvun sosialististen vaikutteiden kieltämisestä, kuten esimerkiksi Gropiuksen tapauksessa hänen korostaessaan Bauhausin perimmäistä epäpoliittisuutta. Pikemminkin sama tendenssi on tunnistettavissa jo 1930-luvun alussa, jolloin Aalto asemoi itsensä eurooppalaisen humanistisen perinteen jatkajaksi ja pyrki väistämään avantgarden poliittiset kiistat jäsentämällä arkkitehtuurinsa ennen kaikkea suhteessa luontoon. Aalto on omien sanojensa mukaan poliittisen agitaattorin sijasta ennen kaikkea humanisti, jonka tavoitteena on sovittaa luonto ja ihminen harmoniaan. Myöhemmät tulkinnat Aallosta ovat korostaneet tätä entisestään, kuten Göran Schildt kuvaa vaikutusvaltaisessa Aalto-tulkinnassaan:

Kaikessa mitä Aalto on luonut on pohjimmaisena tuntuma metsän maailmaan, metsänviisaus, biologinen kokemus, joka ei milloinkaan anna ylivaltaa teknokraattiselle kulttuurille eikä lyhytnäköiselle rationalismille. Kysymys ei ole romantiikasta tai mystiikasta, vaan päinvastoin äärimmäisen realistisesta todellisuudentajusta, luonnon oman viisauden ja järkevyyden ymmärtämisestä.¹³

Tätä kautta Aalto tekee myös universaalista avantgardesta kansallisen, suomalaisen projektin (Pelkonen 2009). Tämä kertoo kenties jotain suomalaisesta avantgardesta laajemminkin. Kysymys ei ole myöskään puhtaasti historiallinen 1920-lukuun ja suomalaiseen suhteellisen myöhäiseen modernisaatioon ja itsenäiseksi pohjoismaalaiseksi kansakunnaksi kasvamiseen sidottu piirre, vaan se vaikuttaa paikoin edelleen siihen, mikä Suomessa ymmärretään avantgardena. Kuten esimerkiksi Irmeli Hautamäki esittää, tällainen luontoa korostava puhe tuo suomalaiseen taiteeseen vahvasti tunnistettavan realistisen ja kansallisen elementin (Hautamäki 2014).

Luonto, ympäristö, maisema, metsä sekä niiden arvostaminen ovat suomalaisessa arkkitehtuurissa mutta myös laajemmin modernissa taiteessa ohittamattomassa asemassa. Näistä on etsitty myös keinoja soveltamaan erilaisia poliittisia ideologioita ja konflikteja. Tällainen ajattelutapa vaikuttaa edelleen voimakkaana Suomessa ja sitä neuvotellaan kenties yllättäväinkin paljon edelleen Aaltoon liittyvän perinnön kautta. Esimerkiksi Juhani Pallasmaa on korostanut tuoreessa artikkelissaan ”The Art of Uniting Opposite” että tässä mielessä Aallon avantgarde voi toimia edelleen tärkeänä osoituksena siitä, että taiteen ja arkkitehtuurin tehtävänä on yhdistää, ei erottaa (Pallasmaa 2018).

Aallolle keskeinen ajatus siitä, että arkkitehtuurin tulee sovitaa ihmisten tapaa asua maailmassa voikin toimia edelleen, esimerkiksi ilmastonmuutoksen kontekstissa. Se toimii muistutuksena siitä, että hyvä arkkitehtuuri opettaa meitä tulemaan toimeen sekä toistemme että luonnon kanssa. Nämä ovat erittäin tärkeitä tavoitteita, mutta väitän että tämän position seurauksena jonkinlainen avantgarden transgressiivinen poliittinen puoli on jäänyt Suomessa ainakin arkkitehtuurin osalta vähemmälle huomiolle. Tällä on seurauksia edelleen. Voi nimittäin kysyä, tarvitaanko nykyisen ilmastokatastrofin aikana Aallon jalanjäljissä seuraavan kestävänn suunnittelun (*sustainable design*) lisäksi vieläkin avantgardistisempää otetta. Riittääkö esimerkiksi ilmastonmuutoksen ratkaisussa paluu suomalaiseen luontosuhteeseen ja orgaanisena pidettyyn Aalto/Artek-modernismiin, vai tulisiko 1920-luvun avantgarden hengessä ajatella, että kriisi on niin perustava, että meidän on muutettava radikaalisti koko käsityksemme siitä, miten meidän tulisi elää?

Viitteet

- 1 Aino Aallon suunnittelutyötä käsittelee tarkemmin esimerkiksi Heporauta, Arne & Hipeli, Mia & Launonen, Marjaana & Mikonranta, Kaarina & Suominen-Kokkonen, Renja & Kinnunen, Ulla (toim.). 2004. *Aino Aalto*. Helsinki & Jyväskylä: Alvar Aalto Säätiö.
- 2 Avantgardea lähestytään usein ennen kaikkea taiteellisena positiona, mutta sillä on myös keskeinen paikka erityisesti 1900-luvun poliittisessa historiassa ja teoriassa (Hobsbawm 1999; Erjavec 2015; Hautamäki 2018). Etenkin moderni arkkitehtuuri on taidemuoto, jossa avantgarden kuuluvista poliittisista tavoitteista on kiistelty kautta 1900-luvun (Heynen 1999; Rockhill 2014).

- 3 Nyt kun etenkin "Bauhaus-tyylistä" on tullut korkeimman kulttuuripääoman merkki, niin on vaikeaa ymmärtää, miten kiistanalaisesta suuntauksesta oli kysymys. Koulu leimattiin kommunistiseksi, opiskelijoiden androgyyniä tyylillä paheksuttiin moraalisesti ja Dessauun alueella äidit pelottelivat lapsiaan: mikäli lapsi ei osaa käyttäytyä kunnollisesti, viedään hänet Bauhausiin. Toisaalta hyvin nopeasti Karel Teigen kaltaiset vasemmistolaisissa avantgardepiireissä liikkuneet arkkitehtuuriteoreetikot kritisoivat koulua siitä, että se tarjoilee porvarillista estetiikkaa päivitetystä muodosta (ks. tästä myös Tafuri 1976).
- 4 Kirsi Saarikangas (1993) on tuonut esiin myös tämän projektin väestönnäköisyyden ulottuvuuden, jossa moderni arkkitehtuuri myös tuotti ja uusinsi ajatuksen heteronormatiivisesta ydinperheestä siitä huolimatta, että naisen asema ei ollut enää samanlainen kuin 1800-luvulla.
- 5 Aallon tekstit, joihin tässä viitataan, on koottu teokseen *Näin puhui Alvar Aalto* (toim. Schildt 1997).
- 6 Aalto, lainattu Schildt 1997, 84.
- 7 Aalto, lainattu Schildt 1997, 90.
- 8 Sattuman merkitys näyttäytyy Aallolle myös henkilökohtaisena tragediana Aino Aallon kuoltua vuonna 1949.
- 9 Emt., 177.
- 10 Schildt 2007, 673.
- 11 Aalto, lainattu Schildt 1997, 272–273.
- 12 Aalto, lainattu Schildt 1997, 272.
- 13 Schildt 2007, 53.

Kirjallisuus

- Anderson, Stanford (toim.). 2012. *Aalto and America*. New Haven: Yale University Press.
- Bürger, Peter. 1974. *Theory of the Avant-Garde*. Minnesota: University of Minnesota press.
- Castillo, Greg. 2010. *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Mid-century Design*. Minnesota: University of Minnesota press.
- Chapman, Michael. 2017. Against the Wall: Ideology and Form in Mies van der Rohe's Monument to Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht. *Rethinking Marxism* 29, 199–213.
- Erjavec, Alec (toim.). 2015. *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*. North Carolina: Duke University Press.
- Forgacs, Eva. 1995. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press.
- Frampton, Kenneth. 1983. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. Teoksessa Foster, Hal (toim.) *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (1983). Bay Press: Seattle.
- Hautamäki, Irmeli. 2014. Kansainvälisyys ja kansallinen projekti suomalais-

- sessä taiteessa, teoksessa Mononen, Sini (toim.) *Alaston totuus taiteesta*. Helsinki: Into, 21–36.
- Hautamäki, Irmeli (toim.). 2018. *Avantgarde ja politiikka* [verkkoaineisto]. Suomen avantgarden ja modernismin seuran julkaisuja. Saatavissa: <https://finnishavantgardenetwork.files.wordpress.com/2018/11/avantgarde-ja-politiikka-18-11>.
- Heikinheimo, Marianna. 2016. *Architecture and Technology: Alvar Aalto's Paimio Sanatorium*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Henderson, Susan. 2013. *Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926–1931*. Bern: Peter Lang.
- Heporauta, Arne & Hipeli, Mia & Launonen, Marjaana & Mikonranta, Kaarina & Suominen-Kokkonen, Renja & Kinnunen, Ulla (toim.). 2004. *Aino Aalto*. Helsinki & Jyväskylä: Alvar Aalto Säätiö.
- Hewitt, Andrew. 1993. *Fascist Modernism*. Stanford: Stanford University Press.
- Heynen, Hilde. 1999. *Architecture and Modernity*. Cambridge: MIT Press.
- Hobsbawm, Eric. 1999. *Äärimmäisyyksien aika*. Suomentanut Pasi Junila. Tampere: Vastapaino.
- Härmänmaa, Maija & Mattila, Markku (toim.). 1998. *Uusi uljas ihminen: eli modernin pimeä puoli*. Jyväskylä: Atena.
- Kiaer, Christina. 2005. *Imagine no Possession: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Korvenmaa, Pekka. 2004. Modern Architecture Serving Modern Production. Teoksessa Korvenmaa, Pekka (toim.) *Alvar Aalto Architect. Volume 7, Sunila 1936–54*, Helsinki: Alvar Aalto Academy, 9–21.
- Laaksonen, Esa & Michelli, Silvia (toim.) 2018. *Aalto beyond Finland vol 2. Project, Buildings and Networks*. Helsinki: Rakennustieto.
- Le Corbusier. 2004. *Kohti Uutta Arkkitehtuuria*. Suomentanut Pauliina Nurminen. Helsinki: Avain.
- Margolin, Victor. 1997. *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy, 1917–1946*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mumford, Eric. 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*. Cambridge: MIT Press.
- Muscheler, Ursula. 2016. *Das rote Bauhaus Eine Geschichte von Hoffnung und Scheitern*. Berlin: Berenberg.
- Oswalt, Philippe (toim.). 2009. *Bauhaus Conflicts, 1919–2009. Controversies and counterparts*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Pallasmaa, Juhani. 2018. The Art of Uniting Opposites. Teoksessa Laaksonen, Esa & Silvia Michelli (toim.) *Aalto beyond Finland vol 2. Project, buildings and networks*. Helsinki: Rakennustieto, 13–32.
- Pelkonen, Eeva-Liisa. 2009. *Alvar Aalto: Architecture, Modernity, and Geopolitics*. New Haven: Yale University Press.
- Porphyrios, Demetri. 1982. *Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto*. London: Academy Editions.
- Ranciere, Jacques. 2013. *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. London: Verso.

- Rockhill, Gabriel. 2014. *Radical History & the Politics of Art*. New York: Columbia University Press.
- Romberg, Kristin. 2019. *Gan's Constructivism: Aesthetic Theory for an Embedded Modernism*. Oakland, California: University of California Press.
- Saarikangas, Kirsi. 1993. *Model Houses for Model Families: Gender, Ideology and the Modern Dwelling. The Type-Planned Houses of the 1940s in Finland*. Helsinki: Tiedekirja.
- Sarje, Kimmo. 2000. *Sigurd Frosteruksen modernin käsite: maailmankatso-mus ja arkkitehtuuri*. Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Sarkkinen, Erkki. 2007. *Ylevöittää arjen. Kansaneläkelaitoksen päätoimitalo 50 vuoden iässä*. Helsinki: Kela.
- Schildt, Göran. 1997. *Näin puhui Alvar Aalto*. Helsinki: Otava.
- Schildt, Göran. 2007. *Alvar Aalto: elämä*. Jyväskylä: Alvar Aalto-museo.
- Tafari, Manfredo. 1976. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge: MIT Press.
- Teige, Karel. 2002. *The Minimum Dwelling*. Cambridge: MIT Press.
- Tyvelä, Hanna. 2019. Suomalainen hyvinvointivaltio modernistisena raken-nusprojektina [verkkoaineisto] Saatavissa:
<https://alusta.uta.fi/2019/03/06/suomalainen-hyvinvointivaltio-moder-nistisena-rakennusprojektina/> Viitattu 1.10.2019.
- Wright, Georg Henrik. 1981. *Humanismi elämänasenteena*. Helsinki: Otava.

Musiikin kansainvälinen avantgarde Suomessa 1949–1967

Tanja Tiekso

 <https://orcid.org/0000-0003-2277-064X>

Artikkelissani tarkastelen musiikin kansainvälistä avantgardea Suomessa toisen maailmansodan jälkeen. Ensimmäiset varsinaisesti modernistiset teokset, joilla tässä tarkoitan 12-säveljärjestelmää ja rivi-tekniikkaa hyödyntäviä teoksia, sävellettiin Suomessa vasta 1950-luvulla. Musiikin avantgarde ja taiteellinen radikalismi sai kuitenkin odottaa 1960-luvun alkuun saakka, jolloin koettiin ensimmäinen varsinaisesti avantgardeksi luonnehdittava liike Suomessa. Samaan aikaan Suomen musiikkielämä alkoi irtaantua neoklassismista ja kansallisesta tyylistä. Etenkin nuori säveltäjäpolvi painotti kansainvälisyyttä aikakauden musiikin tärkeimpänä arvona.

Artikkelin rajauksena ovat vuodet 1949–1967, ajanjakso Suomen Säveltäjät ry:n alaisen nykymusiikkiyhdistyksen Nykymusiikki–Nutidsmusik perustamisesta sen lakkauttamiseen. Modernistista ajattelua edustaneen ja edistäneen yhdistyksen ohella tarkastelen vuosina 1957–1963 toiminutta Suomen musiikkinuorisoa, jonka katson artikkelissani edustavan avantgardea. Nähdäkseni näiden kahden yhdistyksen ja niihin kuuluneiden säveltäjien, musiikkikriitikkojen ja muusikkojen toimintaa ja ajattelua tarkastelemalla on mahdollista esittää tulkinta siitä, mitä avantgarde tutkittavan ajanjakson aikana Suomen musiikkielämässä tarkoitti.

Aiemmin olen esittänyt, että musiikintutkimuksen vakiintuneista avantgarden määrittelemisen tavoista johtuen olisi selkeintä jakaa se kahteen osaan: kokeelliseen ja ei-kokeelliseen avantgardeen (Tiekso 2013). Tässä katsannossa ensimmäistä edustaa yhdysvaltalaisäveltäjien ja erityisesti John Cagen ja David Tudorin 1950-luvun lopulta alkaen Euroopassa tunnetuksi tekemä amerikkalainen kokeellinen musiikki. Jälkimmäistä taas edustaa etenkin Länsi-Saksan alueen uusi

musiikki toisen maailmansodan jälkeen, jota musiikintutkimuksissa totutusti kutsutaan eurooppalaiseksi avantgardeksi. Tämä musiikin-historioiden eurooppalainen avantgarde on kuitenkin ristiriidassa historiallisen avantgarden avantgardeteorioissa vakiintuneiden tulkintojen kanssa, joiden näkökulmasta eurooppalainen uusi musiikki ennemminkin edustaa korkeaa modernismia (*high modernism*) kuin avantgardea. Esimeriksi Peter Bürgerin avantgardeteorian (1974) näkökulmasta voidaan tulkita, että kokeellinen musiikki syntyi 1950-luvun lopulla vastareaktionä ylikuumenneelle modernismille, ja se pyrki historiallisen avantgarden tavoin ”taiteen ja elämän eron kumoamiseen”, ja musiikin instituutioluonteen purkamiseen (Bürger 1974; Tiekso 2013). Näiden kahden avantgarden, kokeellisen ja ei-kokeellisen, välillä on siis kitkaa.

Tässä artikkelissani puhun avantgardesta erittelemättä sitä sisällöllisesti edellä mainitulla tavalla. Modernismiksi kutsun sarjallista musiikkia, dodekafoniaa ja jälkisarjallisuutta. Avantgardeksi kutsun pääasiassa kokeellista musiikkia. Suomen kontekstissa viittaa modernismilla 1950-luvun nuoren säveltäjäpolven modernismiin, jota edusti Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistys ja avantgardella 1960-luvun alun nuoren säveltäjäpolven kokeellisuuteen, jota edusti Suomen musiikkinuoriso. Tämä jaottelu ei ole missään määrin selvä, vaan molemmat ryhmät (joissa oli paljon samoja jäseniä) olivat kiinnostuneita niin avantgardesta kuin modernismistakin, esimerkiksi säveltäjä Karlheinz Stockhausenin musiikista ja musiikkifilosofiasta ja elektronisesta musiikista. Ne siis eivät ole toisilleen vastakkaisia ilmiöitä. Edelleen puhuessani musiikin kansainvälisestä avantgardesta, viitataan käsitteiden välisten erojen hahmottamattomuuteen tarkoittaen sekä modernismia että avantgardea. Kansainvälinen avantgarde käsitteenä viittaa artikkelissani ennen kaikkea kylmän sodan ajanjaksoon, sekä läntiseen avantgardeen että modernismiin. Nähdäkseni ne voidaan hahmottaa varsin yhtenäiseksi ilmiökentäksi, kuten esimerkiksi Amy Beal osoittaa tutkimuksessaan *New Music, New Allies: American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification* (2006) tarkastellessaan amerikkalaista kokeellista musiikkia Euroopassa toisen maailmansodan jälkeen. Teknisesti ja esteettisesti käsite kansainvälinen avantgarde viittaa siis tässä artikkelissa hyvin heterogeeniseen joukkoon erilaisia 1900-luvun puoli-

välin musiikin ilmentymiä, jotka kuitenkin sosiaalisessa, kulttuuri-poliittisessa ja institutionaalisessa mielessä liittyvät toisiinsa.¹

Musiikin avantgarde ja kylmä sota

Tarkasteltavan ajanjakson 1949–1967 aikana kulttuurielämää leimasi jakautunut maailmanpoliittinen tilanne, kulttuurinen kylmä sota. Se, mitä kansainvälisyys tuohon aikaan tarkoitti, liittyy myös vahvasti kylmän sodan asetelmaan. Musiikin modernismi ja avantgarde olivat leimallisesti läntisiä ilmiöitä. Useat aiemmat tutkimukset ovat osoittaneet, että uuden ja kokeellisen musiikin edistäminen oli tärkeä osa myös Yhdysvaltojen kylmän sodan kulttuuripoliittisista strategioita (esim. Fosler-Lussier 2015; 2009; Beal 2006; Saunders 1999). Esimerkiksi Amy Beal valaisee jo mainitussa tutkimuksessaan avantgardemusiikin institutionaalista ja kulttuuripoliittista roolia Länsi-Saksassa sodan päättymisestä Saksojen yhdistymiseen saakka (1945–1990). Hän tuo esiin tärkeimpiä Yhdysvaltojen kokeellista musiikkia Euroopassa edistäneitä kulttuuripoliittisia strategioita sekä jännitteitä, joita amerikkalaisten säveltäjien läsnäolo Euroopan musiikkielämässä aiheutti. Yksi toisen maailmansodan jälkeistä musiikin historiantutkimusta määrittävistä käsitteistä on Bealinkin hyödyntämä *Jahr Null*, nollahetki, jolla tarkoitetaan sotaa seurannutta tyhjyyden tilaa, epäuskoa ja voimattomuutta, kadonnutta uskoa inhimillisyyteen atomipommien ja holokaustin jälkeen. Musiikinhistorioissa nollahetkeä katsotaan seuranneen ”täysin uudelleen alusta aloittamisen estetiikka”, kuten esimerkiksi Richard Taruskin (2005) esittää länsimaisen taidemusiikin historiassaan. Taruskin arvelee jopa, ettei sarjallinen musiikki, joka siis edustaa modernismia, olisi lainkaan ollut ilmiönä mahdollinen ilman toista maailmansotaa seurannutta totaalista tyhjentyksen tilaa (emt.). Näen tämän keskeisenä lähtökohtana musiikin kansainvälisen avantgarden muotoutumiselle.

Nollahetken liittyy kylmän sodan varhaisvaiheissa Yhdysvaltojen Länsi-Saksassa harjoittama ”uudelleen kouluttamishanke” (Fosler-Lussier 2009; Beal 2006, 18–23). Tuo hanke perustui toisaalta halulle puhdistaa Eurooppa fasismista. Tiedetään, että natsi-Saksassa esimerkiksi Wienin koulukunnan dodekafonia (12-sävelmusiikki) oli julis-

tettu rappiomusiikiksi. Siksi juuri uuden musiikin osuutta sekä esimerkiksi juutalaisten säveltäjien aiemmin kiellettyjen teosten esitysten määrää kasvatettiin. Toisaalta nollahetken myytti liittyy laajempaan Yhdysvaltojen kulttuuripoliittiseen tavoitteeseen Euroopan musiikkielämässä: yhdysvaltalaisen musiikin ja kulttuurin edistämiseen ja juurruttamiseen osaksi eurooppalaista kulttuurielämää. Amerikkalaista kulttuuria edistettiin Euroopassa (ja muualla maailmassa) muun muassa levittämällä propagandamateriaalia, järjestämällä konsertteja ja elokuvanäytöksiä, ylläpitämällä kirjastoja ja kokonaisia kulttuurikeskuksia (esim. Fosler-Lussier 2015; 2009; Beal 2006; ja Suomen osalta Fields 2015; Tiekso 2018a).

Yhdysvaltojen kylmän sodan kulttuuridiplomatian tärkein toimintatapa olivat kulttuurivaihto-ohjelmat. Yhdysvallat lähetti vuosittain satoja amerikkalaisia muusikkoja, säveltäjiä ja asiantuntijoita oleskelujaksoille Eurooppaan sekä tarjosi stipendejä eurooppalaisille muusikoille, säveltäjille ja musiikin alan asiantuntijoille opiskeluun ja orientaatiojaksoihin Yhdysvalloissa. Koko kylmän sodan ajan Yhdysvallat kuitenkin lähetti ulkomaille huomattavan paljon enemmän oman maansa kansalaisia, kuin vastaanotti ulkomaalaisia Yhdysvaltoihin. (Esim. Tiekso 2018a; Fosler-Lussier 2015; Fields 2015.)

Tämän artikkelin kannalta on olennaista todeta, että Yhdysvaltojen kylmän sodan kulttuurityöllä on ollut kauaskantoisia seurauksia sille, miten musiikin avantgarde ymmärretään Euroopassa, myös Suomessa. Ilman Yhdysvaltojen kylmän sodan kulttuuripoliittista panostamista toisen maailmansodan jälkeen etenkin Manner-Euroopassa historian tutkimus tuskin tuntisi sellaisia eriytyneitä käsitteitä kuin eurooppalainen avantgarde ja amerikkalainen kokeellisuus, jotka osoittavat pyrkimystä erontekoon ja kansalliseen omimiseen, joka ei välttämättä liity varsinaisesti musiikkiin, vaan on osa kylmän sodan vastakkainasettelun retoriikkaa (ks. esim. Mauceri 1997). On myös huomioitava, että Yhdysvaltojen Euroopassa edistämä uusi musiikki oli kommunistisessa Itä-Euroopassa ja Neuvostoliitossa kiellettyä. Yhdysvalloille se edusti maan keskeisiä (kapitalistisia) arvoja; vapaus oli Yhdysvaltojen kylmän sodan kulttuuripolitiikan iskusana. Mikä muu musiikin taide olisi ilmaissut sitä paremmin kuin uusi musiikki ja avantgarde? Musiikin kansainvälinen avantgarde on osa samaa historiallista ilmiötä kuin esimerkiksi yhdysvaltalaisen abstraktin ekspres-

sionismien edistäminen osana kylmän sodan kulttuuripoliittisia tavoitteita (esim. Saunders 1999). Kaikkein radikaaleimman avantgarde-musiikin edistämisen tuomaa etua Yhdysvaltojen imagolle kulttuuri-diplomatiaohjelmia hallinnoivat virkamiehet eivät kuitenkaan vielä 1950-luvulla nähneet (ks. Fosler-Lussier 2015). Esimerkiksi John Cage ja David Tudor hyväksyttiin osaksi valtiollista kulttuurivaihto-ohjelmaa vasta 1960-luvun alussa, joskin he vierailivat Yhdysvaltojen sotilashallinnon alun perin rahoittamilla Darmstadtin kesäkursseilla jo vuonna 1958.

Hyvin pian toisen maailmansodan päätyttyä taide ja musiikki tulivat osaksi Yhdysvaltojen kulttuuripoliittista ohjelmaa myös Suomessa (Fields 2015). Jo ensimmäisen vuosikymmenen aikana sadat suomalaisen kulttuurielämän vaikuttajat matkustivat orientaatiojaksoille Yhdysvaltoihin erilaisten diplomaattisten stipendien turvin. Ensimmäisten joukossa oli kaksi Suomen ensimmäisistä modernistisäveltäjästä, Einar Englund (1916–1999) ja Einojuhani Rautavaara (1928–2016). Englund matkusti vuonna 1949 Tanglewoodiin ja New Yorkiin Rockefeller Foundationin tuella ja opiskeli esimerkiksi Aaron Coplandin johdolla.² Rautavaara matkasi Yhdysvaltoihin yksityisen Koussevitzkyyn säätiön apurahan turvin vuonna 1954. Hänen opintomatkinsa niin ikään suuntautui Juilliardin ohella Tanglewoodin kesäkursseille. Nykyään tiedetään, että Tanglewoodin johtajistolla oli tiiviit kytkökset Yhdysvaltojen kylmän sodan kulttuuripoliittiseen eliittiin (Saunders 1999).

Yhdysvaltojen kulttuuripropagandaa edistettiin Suomessa muun muassa Suomi–Amerikka-yhdistyksen kautta, jonka toiminnassa musiikki oli keskeisessä osassa. Sen johtajistossa vaikutti esimerkiksi Radion sinfoniaorkesterin kapellimestari Toivo Haapanen (1889–1950), joka oli tarjoamassa esimerkiksi Englundille tämän stipendiä, sekä säveltäjä, urkuri, myöhemmin Sibelius-Akatemian professorina toiminut, Taneli Kuusisto (1905–1988). (Tiekso 2018a; Fields 2015.) Toinen keskeinen toimija Suomessa (kuten muuallakin maailmassa) oli Yhdysvaltain tiedotustoimisto (United States Information Service, USIS), jonka aktiivisuus näkyi vahvasti esimerkiksi Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen toiminnassa. USIS ylläpiti Helsingissä suosittua kirjastoa, järjesti propandaelokuvanäytöksiä, levitti propandamateriaalia, ja kuten tässä artikkelissa käy ilmi, tarjosi tiloja,

resursseja ja puitteita konserteille ja oli mukana järjestämässä amerikkalaisten asiantuntijoiden Suomen vierailuja. (Fields 2015.)

Kylmän sodan kulttuuridiplomatian vaikutus uuteen ja avantgarde-musiikkiin Suomessa oli kuitenkin pääasiassa välillistä. Koko Euroopan kannalta oli olennaista se, että yhdysvaltalaisia avantgardesäveltäjiä ja -taiteilijoita oleskeli Manner-Euroopassa, esimerkiksi Berliinissä. Se mahdollisti myös muutamien yhdysvaltalaisitaiteilijoiden matkat Suomeen, esimerkiksi Frederic Rzewskin, Terry Rileyn, Kenneth Deweyn, John Cagen ja Merce Cunningham Dance Companyn, tai teki niistä ainakin helpommin saavutettavissa olevia. Myös Suomessa oleskeli ja työskenteli yhdysvaltalaisia musiikkidiplomaatteja, mutta heidän yhteytensä varsinaisesti avantgardeen olivat vähäiset, joten se ei ole tämän artikkelin aiheena.

Olennaisinta avantgarden Suomeen rantautumisen kannalta oli se, että suomalaiset säveltäjät matkustivat aktiivisesti Keski-Eurooppaan uuden musiikin tapahtumiin, kuten Donaueschingeniin ja Darmstadtin, joissa he pääsivät osallisiksi läntisestä avantgardesta. Länsi-Saksa oli uuden ja avantgardemusiikin keskuspaikka, etenkin Yhdysvaltojen tarjoamien stipendien ja taloudellisten resurssien ansiosta. Yhdysvaltojen taloudellinen tuki ulottui myös esimerkiksi radiokanaville, jotka osallistuivat uuden ja avantgardemusiikin levittämiseen. Esimerkiksi WDR (Westdeutscher Rundfunk) lähetti viikoittaista kokeellisen musiikin erikoisohjelmaa (Westdeutscher Rundfunk Nachtprogram), jota eurooppalaisen musiikin avantgardemielisten sanotaan kuunnelleen ”lähes uskonnollisella hartaudella”. Kerrotaan myös puolalaisäveltäjä Ligetin kuunnelleen Stockhausenin *Kontra Punktea* ja *Gesang der Jünglinge*a Varsovassa marraskuussa 1956. Edelleen esimerkiksi Cagen luentojen käännökset kiersivät ympäri Länsi-Saksaa ja Eurooppaa (Beal 2006, 228). Hyvin suurella todennäköisyydellä (ja jopa tietävästi) ne tavoittivat kansainvälisesti aktiivisia ja usein saksankielentaitoisia nuoren polven säveltäjiä myös Suomessa.

Modernismin pitkät jäähyväiset

Sodan jälkeinen tilanne fasismin ja ilmapommitusten runtelemassa Saksassa oli kammottava sekä henkisesti että aineellisesti. Esimerkiksi

Berliinin filharmonikkojen soittajista 30 oli menehtynyt, suurin osa orkesterin partituureista oli tuhoutunut ja Neuvostoliitto oli takavari-koinut orkesterin soittimet sotilasorkestereilleen. Kuitenkin musiikki-elämä virkosi ihmeellisellä tavalla heti sodan jälkeen. Beal (2006, 12–14) kirjoittaa, että jossain mielessä kulttuuri koettiin raunioiden keskellä henkisen selviytymisen kannalta jopa tärkeämmäksi kuin vesi, ruoka ja hiili.

Suomessa tilanne oli osin samankaltainen kuin Saksassa. Sota oli keskeyttänyt konserttimusiikin esittämisen lähes kokonaan vuosina 1944–1945. Helsingin tärkein konserttisali, Helsingin yliopiston juhlasali, oli tuhoutunut pommituksissa täysin ja orkestereiden soittajia oli kaatunut rintamalla. Konserttielämä kuitenkin vilkastui välittömästi sodan jälkeen hetkeksi ennen näkemättömällä tavalla. Esimerkiksi Helsingin kaupunginorkesterin sinfoniakonsertit olivat niin suosittuja, että lippuja jonotettiin jo aamuyön tunteina ja lippujonot kiemurtelivat useiden kortteleiden alueella (Marvia & Vainio 1993).

Musiikkielämän virkoaminen näkyi Suomessa myös musiikintekijöiden järjestäytymisenä, kun Suomen Säveltäjät ry perustettiin vuonna 1947. Samana vuonna Säveltäjien Tekijänoikeustoimisto Teosto laajensi toimintansa koskemaan myös viihdemusiikin säveltäjiä. Konserttimusiikin alueella suosiossa oli etenkin uusklassismi, Igor Stravinskyn *Tulilintu* (1910) vakiinnutti paikkansa suomalaisten orkestereiden ohjelmistoissa vasta sodan jälkeen. Suurinta suosiota nautti säveltäjä Dmitri Šostakovitš, jonka *Ensimmäinen sinfonia* (1924–1925) ja *Pianokonsertto* (1933) esitettiin vuonna 1945 Suomessa ensimmäistä kertaa. Šostakovitšin ihailijakuntaan liittyi useita säveltäjiä, esimerkiksi Uno Klami (1900–1961), Matti Rautio (1922–1985) ja Einar Englund. Englundin vuonna 1946 kantaesitettyä *Ensimmäistä sinfoniaa*, niin kutsuttua ”sotasinfoniaa”, onkin verrattu Šostakovitšin *Leningrad*-sinfoniaan (*Seitsemäs sinfonia*, 1941), ja se on nähty kommenttina sodan helvetillisyyteen ja tarkoituksettomuuteen. (Esim. Heiniö 1995; Salmenhaara 1994.)

1940-luvun lopulla nuori säveltäjäpolvi alkoi kiinnostua uudesta musiikista ja musiikkielämän kiintopiste alkoi kääntyä pois kansallisista aiheista kohti modernismia. Vuonna 1949 uutta musiikkia edistämään pyrkivä Nykymusiikki–Nutidsmusik erkaantui Suomen Säveltäjät ry:stä erilliseksi sektioksi. Se asetti tavoitteekseen toimia

”oman aikamme ja sellaisen vanhemman musiikin hyväksi, jolla erikoisesti näyttää olevan yhtymäkohtia nykyajan virtauksiin” (SS). Kaksi vuotta myöhemmin, vuonna 1951, seura hyväksyttiin kansainvälisen nykymusiikkiyhdistyksen (International Society of Contemporary Music, ISCM) jäseneksi. Unescon vuonna 1949 perustettuun International Music Counciliin (IMC) Suomen Säveltäjät kuitenkin liittyivät vasta vuonna 1955 Stalinin kuoltua Suomen valtion varoista ulkopoliittista linjaa mukaillen.

Suomen Säveltäjillä oli kiinteä suhde Neuvostoliiton säveltäjäliittoon (SNT), joka oli perustettu kommunistisen puolueen päätöksellä vuonna 1934. Koko kylmän sodan ajan Suomi toimi neuvostotaiteilijoiden ikkunana länteen. Vuonna 1946 Leningradin filharmonikot vierailivat Suomessa. Se oli orkesterin ensimmäinen ulkomaanmatkansa perustamisen jälkeen (1882), ja kenties merkittävin sodan jälkeinen kulttuuripoliittinen tapahtuma Suomessa.

1950-luvun puolivälissä uusklassismi väistyi 12-sävelmusiikin tieltä. Mikko Heiniön mukaan Bergmanin vuonna 1954 urkuteoksellaan *Exsultate* ”avaama” 12-sävelmusiikin kausi kosketti lähes jokaista suomalaissäveltäjää seuraavalla 10–12 vuoden ajanjaksolla (Heiniö 1989, 25). Jo 1950-luvun lopulla nuorempi säveltäjäpolvi kuitenkin kiinnostui muista uuden musiikin ilmiöistä, etenkin sarjallisuudesta sekä konkreettisesta ja elektronisesta musiikista. Kiinnostusta herättivät esimerkiksi Karlheinz Stockhausenin, Oliver Messiaenin, Pierre Boulez’n, Luigi Nonon ja Pierre Schaefferin musiikki ja äänikokeilut. Sarjalliset ”yritykset”, kuten säveltäjä ja musiikinhistorioitsija Mikko Heiniö (emt. 25) pisteliääseen sävyyn kirjoittaa, jäivät kuitenkin harvalukuisiksi Suomessa.

Modernismin läpimurto heijasteli Suomen musiikkielämän kansainvälistymistä. Säveltäjät vierailivat ahkerasti eurooppalaisilla uuden musiikin festivaaleilla, Pohjoismaisten musiikkipäivien ohella esimerkiksi kansainvälisen nykymusiikkiyhdistyksen (ISCM) ja Donaueschingenin musiikkijuhlilla sekä Darmstadtin kesäkursseilla. ISCM-festivaaleilla Suomea edustivat 1950-luvulla Nils-Erik Ringbom (1952), Erik Bergman (1953), Lauri Seikkola (1954), Ahti Sonninen (1956), Einojuhani Rautavaara (1958) ja Nils-Eric Fougstedt (1959). Yksi matkojen kohteista oli Darmstadt. 1950-luvulla siellä vierailivat ainakin Gräsbeck (1956), Erik Bergman (1956) ja Usko

Meriläinen (1957). Säveltäjät kirjoittivat matkoistaan raportteja lehtiin ja esitelmöivät esimerkiksi Suomen Säveltäjien tilaisuuksissa. Uusi musiikki sai laajaa huomiota säveltäjien keskuudessa mutta tuli lehti-kirjoitusten myötä tutuksi myös suuremmalle yleisölle.

Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen pöytäkirjat kuvaavat kylmän sodan kulttuuridiplomatian roolia Suomessa 1950-luvulla. Syyskuussa 1949 kokouksen ohjelmaan sisältyi säveltäjä Erik Bergmanin Sveitsin ja Italian matkakertomuksen ohella New Yorkissa orientatiomatkalla olleen säveltäjä Einar Englundin esitelmä Yhdysvalloista. Lisäksi ohjelmassa oli Eino Roihan esitys Arnold Schönbergistä ja hänen 12-sävelaskeltekniikastaan ”hänen äskettäin sattuneen 75-vuotispäivänsä johdosta”. Seuraavana vuonna yhdistys piti ”Amerikka-illan”, jota varten valittiin levymusiikkia ”Amerikan tiedotustoimiston hallussa olevasta levymaterialista”. Saman vuoden helmikuussa kokous pidettiin kokonaan Yhdysvaltojen tiedotuskeskus ja propaganda-yksikkö USISin tiloissa. Kokouksessa kuultiin levytä Walter Pistonin *Jousikvartetti*, Bartókin ja Kodály'n musiikkia ja ”lopuksi nähtiin Mississippijoen tulvia ja niitten torjuntaa kuvaileva filmi, johon musiikin oli säveltänyt Virgil Thompson”. Mitä ilmeisimmin kyseessä oli propagandafilmi.

Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen yhteistyö USISin kanssa jatkui yhä seuraavana vuonna, jolloin puheenjohtaja [Roiha] ilmoitti kokouksessa viikoittaisesta äänilevykonsertista, joka pidettiin USISin tiloissa ja jonne kaikki yhdistyksen jäsenet olisivat tervetulleita. Varsinainen suuri tapaus oli yhdysvaltalais säveltäjä Aaron Coplandin vierailu Suomessa vuonna 1955, mikä oli laaja diplomaattinen ponnistus. Ringbom saattoi kokouksessa tiedoksi, että Coplandin esitelmätilaisuus järjestettäisiin yhdessä Suomi–Amerikka-yhdistyksen kanssa yliopiston pienessä juhlasalissa. Sen sijaan ”suulliset neuvottelut Suomen säveltäjien kanssa johtivat yhteisen tilaisuuden raukeamiseen Coplandin esitelmän jälkeen”. Nuoren polven modernistien ja vanhempien traditionalistien suhteissa oli eripuraa.

Niin ikään vuonna 1957 järjestettiin useita tapahtumia, joissa USIS oli mukana. Yhdysvalloissa opintomatalla ollut Einojuhani Rautavaara puhui tammikuussa 1957 ”kansainvälisessä musiikki-illassa” Tanglewoodin kesäkursista ja esitteli *Ensimmäisen sinfoniansa*. Samassa tapahtumassa yhdysvaltalainen Benjamin Lees esitteli maansa

musiikkia ja omia teoksiaan äänilevynäyttein. Tapahtuma sinänsä kuulostaa tyypilliseltä aikakauden musiikkidiplomatialta, joita koor-dinoivat myös muut maat. Esimerkiksi saman vuoden helmikuussa ohjelmassa oli puolalaista nykymusiikkia nauhalta, jota esitteli Matti Rautio. Tuolloin kokouksen kunniavieraana toimi Puolan lähettiläs ja tilaisuus pidettiin Suomi–Puola-yhdistyksen huoneistossa.

Avantgarden kannalta kiinnostava tapahtuma järjestettiin joulukuussa 1957, jälleen USISin auditoriossa. Ohjelmassa oli toimittaja Martti Vuorenjuuren esitelmä elektronisesta musiikista ja aiheena ”avant-garde musiikin suhde nykyiseen taiteelliseen maailmakuvaan ja muihin taiteisiin”. Illan musiikkinumeroa kuultiin Stockhausenin vain vuotta aiemmin valmistunut *Gesang der Jünglinge* (1955–1956), yksi elektronisen musiikin (ja musiikin avantgarden) sittemmin ka-nonisoiduimmista teoksista. Kokouskutsussa mainitaan erikseen, että ”USIS on saanut uudet High Fidelity -laitteet, joiden laadusta saamme samalla hyvän kuvan”. Tämä antaa hyvän esimerkin siitä, miten Yhdysvallat tarjosi resursseja kulttuuritapahtumille ja edisti käsityksiä maan tieteellis-teknisestä ja taiteellista edistyneisyydestä. Kutsu huomioi, että edellisessä kokouksessa, jossa myös oli esitetty elektro-nista musiikkia, tuolit olivat loppuneet kesken. Yleisöä kehoitettiin saapumaan paikalle ajoissa. ”Ottakaa sanainen arkkunne mukaan, toivomme keskustelua”, kutsussa kehoitetaan.

Tapahtuma, jossa tuolit loppuivat, oli luultavasti Nykymusiikki-yhdistyksen keväällä 1957 pidetty kuukausikokous, jossa niin ikään Martti Vuorenjuuri esitelmöi avantgardesta ja soitti Milanon elektroni-sen musiikin studiossa sävellettyä Bruno Madernan ja Luciano Berion musiikkia. Tilaisuus järjestettiin USISin tiloissa, ja esitelmän loppuksi näytettiin propagandafilmi yhdysvaltalaisopraano ja diplomaatti Marian Andersonin elämästä ja urasta. Tapaus kertoo edelleen kult-tuuridiplomatian luonteesta 1950-luvulla. Oletettavaa on, että sävel-täjät olivat hyvin tietoisia siitä, miten heihin pyrittiin Yhdysvaltojen toimesta vaikuttamaan. Ilmeisesti se ei kuitenkaan häirinnyt siinä määrin, ettei tarjottuja resursseja olisi otettu vastaan.

Huhtikuussa 1958 Helsingissä ja Turussa järjestetyllä nykymusiikin viikolla vieraili Karlheinz Stockhausen Kölnin radion puhallinkvin-tetin (NDR) kanssa. Lisäksi Stockhausen piti Helsingissä esitelmän elektronisesta musiikista. Heti seuraavana päivänä nykymusiikkipäi-

vien ohjelmassa oli diplomaattikapellimestari Leonard Bernsteinin esitelmä ”What is jazz”, joka kuunneltiin äänilevyiltä. Pari päivää myöhemmin pidettiin nauhakonsertti, jossa kuultiin Luigi Nonon *Il Canto sospeso* ja esitelmä ”Die entwicklung der Reihentechnik”, josta oli näytteitä suomeksi kääntänyt Martti Vuorejuuri, joka myös toimi tekstin lukijana. Nykymusiikkiviikkojen viimeisen konsertin ohjelmassa oli Arnold Schönbergin, Stockhausenin, Anton Webernin ja Berion musiikkia. Edelleen vuonna 1959 Nykymusiikki–Nutidsmusik järjesti USISin tiloissa tapahtuman, jossa silloin Suomessa vieraileva yhdysvaltalaiskapellimestari Leonard Bernstein oli paikalla kertomassa modernista amerikkalaisesta musiikista.

1960-luvulle tultaessa Yhdysvaltain tietopalvelu USISin nimi häviää Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen hallituksen pöytäkirjoista. Tämä on kylmän sodan tutkimuksen laajemmin tunnistama ilmiö, joka kuvastaa sitä, miten kulttuuridiplomatia muutti tässä kohden muotoaan. Se ei siis tarkoita, että Yhdysvallat olisi hävinnyt avantgardemusiikin kartalta. Suomessa avantgardistinen liikehdintä muuttui samaan aikaan kansainvälisemmäksi ja fokus siirtyi yhä enemmän Pohjoismaihin. Pöytäkirjoista saa hyvän käsityksen siitä, miten paljon yhdistyksellä oli yhteyksiä esimerkiksi Ruotsiin ja Fylkingen-festivaalin kanssa. Tunnettujen avantgardesäveltäjien vierailuja naapurimaahan pyrittiin aktiivisesti hyödyntämään. ”Kutsutaan Boulez ja Nono jos he tulevat Fylkingenin juhliin” suunnitellaan eräässä pöytäkirjassa. Samalla ajanjaksolla Fylkingen itsessään ilmensi kehitystä modernismista kohti avantgardistisia tendenssejä, kuten Fylkingenin festivaalia kylmän sodan kontekstissa tutkinut Sanne Krogh Groth (2016, 123) kirjoittaa. Samankaltainen siirtymä oli 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa havaittavissa Suomessa, ja se tuleekin nähdä osana laajempaa yleiseurooppalaista trendiä. 1950-luvulla alkanee musiikin materiaali- ja muotopakotteista vapautuminen kulminoitui 1960-luvun kokeellisessa musiikissa, jossa sotaa henkilökohtaisesti kokematon sukupolvi irtaantui aiempien sukupolvien teknokraattisesta ahdasmielisyydestä ja poliittisesta varovaisuudesta. Suomessa tämä näkyi etenkin kokeilujen tuomisessa konserttitaloihin ja kaduille.

1960-luvulla Berliinistä tuli kansainvälisen avantgarden keskus. Yhdysvaltalaisen taiteilijoiden runsaslukuinen läsnäolo Saksassa oli aiemmin mainittujen Yhdysvaltojen kulttuurivaihto-ohjelmien an-

siota. Kokeellisen taiteen kannalta tärkein yksittäinen rahoituskanava oli vuonna 1963 perustettu DAAD, joka toi taiteilijoita etenkin juuri Berliiniin. Valituiksi tulivat esimerkiksi David Behrman, John Cage, Alvin Curran, Morton Feldman, Diamanda Galas, Dick Higgins, Alvin Lucier, Steve Reich, Terry Riley, Frederic Rzewski, David Tudor ja La Monte Young.

Yhdysvaltalaisitaiteilijoiden Euroopan matkoja rahoitettiin myös Fulbright-stipendein. Yksityisistä säätiöistä Ford Foundation oli keskeisin. Esimerkiksi säveltäjä Frederic Rzewski asui ensin Italiassa Fulbright-stipendin turvin (1960–1962) ja sitten Ford Foundationin stipendin turvin Berliinissä (1963–1966). Lisäksi amerikkalaiset avantgardistit hyödynsivät Saksassa Yhdysvaltain armeijan taloudellisia resursseja. He luennoivat kokeellisesta ja avantgardemusiikista esimerkiksi Berliinin America Houseissa, jotka olivat Yhdysvaltojen valtion ylläpitämiä kulttuuripropagandaan ja amerikkalaisen kulttuurin levittämiseen keskittyneitä kulttuurikeskuksia.

Suomeen kokeellinen ja varsinaisesti avantgardistinen musiikki saapui vasta 1960-luvun alussa. 1950-luvun lopussa (arkistossa säilyttävästä käsikirjoituksesta puuttuu vuosiluku) Nykymusiikki-Nutidsmusik-yhdistyksen sihteeri Martti Vuorenjuuri raportoi ISCMille Suomen modernin musiikin tilasta:

Avant-garde-music is known to musicians only through records (if at all) and relation to it is generally either hostile or passive. Stockhausen, Nono, Boulez etc., have never been introduced to the public in orchestral concerts, Boulez has been performed once (this month) in a recital outside the programme after a special request by the German piano duo Kontarsky. In the Finnish section of ISCM these names have been performed so often as possible either in concerts or from recordings. During the last year or so the criticism in general has accepted a more cautious attitude (instead of hostile) towards avant-garde music. At present time, however, there is very little knowledge about avant-garde music, its reasons and goals, and there are no books in Finnish language available on modern music. Foreign books and scores can be ordered without difficult. – – There is a growing interest to the modern music among the youngest generation, it is often connected closely to other modern arts; especially our section has gotten many students of architecture to new members. Among the older musicians there is a growing cautiousness in attacking avant-garde music and they are even getting interested of it.

Avantgarden väliintulo

”Suomalainen musiikki elää uutta nousukautta” kirjoittaa säveltäjä Kaj Chydenius *Kirkko ja musiikki* -lehdessä vuonna 1963. Hänen mukaansa sodanjälkeisen säveltaiteen ”hajanaisesta ja ainakin ulospäin päämäärättömästä kentästä” on noussut vuoden 1960 tienoilla esiin joukko nuoria säveltäjiä, jotka ovat alusta alkaen tietoisesti halunneet muodostaa ”täsmällisiin päämääriin pyrkivän ryhmän”. Tuolle ryhmälle ”elävien kansainvälisten kontaktien luominen tuli olemaan se pohja, jolta uusi, kansainvälisesti suuntautuva ja uusia ilmaiskeinoja etsivä suomalainen musiikki oli nouseva”. (*Kirkko ja Musiikki* 8/1963.) Chydeniuksen mainitsema ryhmä on vuonna 1957 perustettu Suomen musiikkinuorisio, jonka jäseniin kuuluivat Chydeniuksen (1939–) itsensä ohella (ja hänen artikkelinsa mukaan) säveltäjät Henrik Otto Donner (1939–2013), Kari Rydman (1936–), Erkki Salmenhaara (1941–2002), Ilkka Kuusisto (1933–), Reijo Jyrkiäinen (1934–), toimittaja Ilpo Saunio (1939–1999), huilisti Ilpo Mansnerus (1943–), fyysikko-säveltäjä Erkki Kurenniemi (1941–2017) sekä kriitikot Seppo Heikinheimo (1938–1997) ja Ilkka Oramo (1941–). Chydeniuksen myös mainitsemien Tapio Metsän ja Raimo Hankirannan tietoja on löytänyt. Chydeniuksen (emt.) mukaan ryhmän tärkein foorumi siihen asti oli ollut Ung Nordisk Musik (UNM) -festivaali, jossa ryhmän säveltäjät olivat ensimmäisiä kertoja tehneet nimeään tunnetuksi. Keväällä 1961 Oslolla oli esittäytynyt Salmenhaara, vuotta myöhemmin Tukholmassa Donner ja Jyrkiäinen ja vuonna 1963 Helsingissä oli tapahtunut ”Rydmanin läpimurto”. Viimeistään Helsingin festivaaleilla suomalaiset olivat osoittaneet nousseensa ”pohjoismaisessa kilpailussa ohi Norjan ja Tanskan Ruotsin rinnalle”, kirjoittaa Chydenius.

Musiikkinuorisio oma konserttitoiminta alkoi äänilevykonserteilla, Musica Nova -sarjalla. Ensimmäinen varsinainen konsertti järjestettiin joulukuussa 1962. Silloin ohjelmassa oli esimerkiksi John Cagen *4'33"*, Erkki Salmenhaaran *Suoni Successivi I*, Donnerin *Ideogramme I* ja Rydmanin *Sonata I*. Musiikkinuorisio aktiivisin kausi jäi lyhyeksi, vain runsaan vuoden mittaiseksi. Konsertteja ja happeningeja järjestettiin sen aikana toista kymmentä, mukaan lukien vuoden 1963 Helsingissä järjestetyn UNM-festivaalin konsertin lisäksi happeningit ja konsertit Jyväskylän Kesässä samana vuonna.

Chydeniuksen mukaan ryhmän jäsenet erosivat toisistaan huomattavasti. Heidän yhteinen päämääränsä oli kuitenkin selvä: ”– pyrki-mys erottautua 50-luvun avantgardismin teoreettisuudesta ja vaikeatajuisuudesta kohti vapaampia ilmaisukeinoja.” Tässä Chydeniuksen katsantokannassa avantgarde viittaa eurooppalaiseen modernismiin, siis lähinnä sarjallisuuteen ja niin sanottuun ”darmstadtilaisuuteen”. Chydenius oli jo 1961 samassa lehdessä julkaissut artikkelin otsikolla ”Rakoileva Darmstadt: Sarjallisen musiikin aika on jo ohi! Meidän on löydettävä uusi tie!” (*Kirkko ja musiikki* vuosikerrat 1961 ja 1963.)

Suomen musiikkinuoriso edusti kokeellisuutta artikuloidulla pyrkimyksellään erottua 1950-luvun modernismin teoreettisuudesta ja vaikeatajuisuudesta. Kuten monet tutkimukset osoittavat, yksi kokeellista musiikkia määrittäneistä tekijöistä 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa oli nimenomaan pyrkimys irrottautua korkean modernismin ”teknistieteellisyydestä” (ks. esim. Tiekso 2013; Nyman 1974). Mikko Heiniön (1989, 26) mukaan Suomen musiikkinuorison ajattelu miellettiin myös laajemmin luonteeltaan radikaalimmaksi kuin dodekafoonia ja sarjallisuus. Se ei kuitenkaan ollut pelkästään ”postmodernia”, modernismin jälkeistä, kuten Heiniö tulkitsee, vaan reaktio korkeaan modernismiin, siis avantgardea *per se* (oma huomioni, ei Heiniön). Kriitikot syyttivät Suomen musiikkinuorisoa ”pelkkien efektien ja sensaation tavoittelusta, kokeilusta, muodin oikuista, bluffista, dadaismista ja nykymusiikin kriisistä ja rappiosta” (Heiniö 1989, 26). Toisin sanoen, kriitikot esittivät syytöksiä, jotka kenties olivat avantgardisteille mieleen. Syyttää nyt avantgardisteja kokeiluista ja dadaismista! Asettumalla avantgarden ja kokeilujen puolelle korkeaa modernismia vastaan, Suomen musiikkinuoriso edusti etenkin amerikkalaista kokeellisuutta ja John Cagen ajattelua. Tässä he seurasivat kansainvälisen avantgarden ajankohtaisinta linjaa, joka oli viimeistään vuoden 1958 Darmstadtin kesäkoulusta lähtien kääntynyt modernismista avantgardeen.

Chydenius mainitsee musiikkinuorison tärkeimmiksi ulkomaisiksi innoituksen lähteiksi ruotsalaiset säveltäjät Jan Barkin, Folke Raben ja amerikkalaisen esitystaiteilijan Kenneth Deweyn. Musiikkinuorison säveltäjistä Henrik Otto Donner oli tutustunut Deweyyn Zagrebin biennaalissa vuonna 1962 matkustaessaan eri puolilla Eurooppaa opiskelemissa ja vierailemassa musiikkijuhlilla. Samana ke-

sänä hän osallistui Deweyn Pariisissa Kansojen teatterissa -ryhmänsä kanssa järjestämään happeningiin, jonka yhteydessä hän tapasi myös amerikkalaisäveltäjä Terry Rileyn. Kun Donner kesän lopulla saapui kahden viikon mittaiselle lomamatkalle Suomeen, toi hän mukanaan sekä Deweyn että Rileyn, joiden kanssa hän nopeasti organisoi ja toteutti Suomen ensimmäisen happeningin, *Street piece Helsingin* elokuussa 1963. Donnerin, Deweyn ja Rileyn lisäksi happeningin toteuttamiseen osallistuivat ainakin Kaj Chydenius, Airi Hynninen, Erkki Kurenniemi ja Helsingin Ylioppilasteatteri. Tapahtumassa jazz-muusikot improvisoivat katuhälyn päälle ja toinen ryhmä muusikkoja esitti Rileyn kirjoittamaa partituuria, joka toteutettiin rullalle kääritylle pitkälle paperille reaaliajassa. Balettianssija Hynninen esiintyi Kauppatorilla ja kirjoituskonetta nakutettiin Runebergin patsaan luona. Dewey, Donner ja Kurenniemi suorittivat katugallupia koskien happening-taidetta. Chydeniuksen mukaan nuorilta amerikkalaisilta saadut vaikutteet ”olivat kaikkein voimakkaimmin viitoittamassa tietä lähivuosien uudelle suomalaiselle musiikille”. Yhteistä näille esikuville oli ”voimakas *sosiaalinen* asennoituminen musiikkiin”, pyrkimys löytää elävä yhteys laajoihin piireihin. Etenkin Henrik Otto Donnerille Deweyn yleisökontaktiin perustuva taide oli hänen mukaansa tärkein inspiraation lähde. (*Kirkko ja musiikki* vuosikerrat 1962 ja 1963.)

On huomionarvoista, että happening historiallisena ilmiönä liittyi Suomessa nimenomaan musiikkiin, jazziin ja teatteriin, kuten Arja Elovirta (1995) kirjoittaa. Siis Suomessa nimenomaan musiikki oli se taiteenala ja kehys, jonka kautta amerikkalainen happening tuotiin maahan (ks. myös Hottinen 2016). Se on huomionarvoista siksikin, että musiikin kehitys Suomessa avantgarden osalta on yleensä laahannut jäljessä muita taiteenlajeja. Happening-sana ylipäätään mainittiin Suomessa ensimmäistä kertaa Nils-Erik Ringbomin Suomen musiikkinuorison Sibelius-Akatemiolla 2.12.1962 järjestämän ensikonsertin kritiikissä. Siinä Ringbom antoi konsertille lisänimen ”lastenkamarikonsertti”, joka vakiintui konservatiivisemmän musiikkiväen puheeseen halveksuntaa kuvaavaksi diminutiiviksi, jolla tuotiin esiin näkemystä ryhmän osaamattomuudesta ja infantiiliudesta.

Suomen musiikkinuorison happeningeissa oli ennen kaikkea kyse yleisösuhteen haastamisesta: yleisöstä tuli osa taidetta (Hottinen 2016,

516–517). Se oli Suomen musiikkielämässä siihen asti ennen näkemätöntä. Vaikka happeningeja ei toteutettu montaa, koeteltiin niissä monia erilaisia konteksteja ja rajoja. Terry Rileyn kanssa laadittu *Street Piece: Helsinki* (7.8.1963) tapahtui kaupungin kaduilla, ruotsinkieliselle TV:lle tehty *the Pasila Piece* (20.8.1963) televisiossa, ja Jyväskylän Kesän *Summer Scene* (5.7.1964) festivaalikontekstissa. Lisäksi Dewey järjesti Ylioppilasteatterille koulutusdemonstraatioita ja ohjasi Lilla Teaternille Markku Lahtelan kirjoittaman näyttämöteoksen *Skorpionen* (Elovirta 1995, 15). Happening oli ensimmäinen (läntisen) kansainvälisen avantgarden ilmiö, joka tuli Suomeen samaan aikaan kuin Manner-Eurooppaan. Ensimmäinen kosketus aiheeseen oli ruotsalaissäveltäjä Jan Barkin UNM-festivaalilla Helsingissä pitämä happening-taidetta käsitellyt luento (Elovirta 1995, 24–26). Fylkingen-festivaali oli järjestänyt Pohjoismaiden ensimmäiset happeningit vuotta aikaisemmin vuonna 1962.

Yksi kiinnostava seikka Chydeniuksen (*Kirkko ja musiikki* 1963) tekstissä on huomio musiikkinuorison jäsenten itseoppineisuudesta, jonka hän mainitsee olevan ”silmiinpistävä piirre”. Rydman ja Kurenniemi olivat ”täysin autodidakteja”, Donner taas oli ”noussut jazz-musiikin piiristä”. Salmenhaara ja Jyrkinen taas olivat ”suorittaneet merkittävimmät kokeilunsa ilman opettajan ohjausta”. Chydeniuksen johtopäätös tästä on varmasti koetellut monien konservatiivien hermoja. ”Todella pätevän opettajan puuttuminen on ehkä tärkein syy nuorten suomalaisten säveltäjien poikkeukselliseen varhaiskypsyyteen”, hän kirjoittaa. Säveltäjien joukkoon hyväksyttiin nyt myös ”nuori matemaatikko ja säveltäjä” Erkki Kurenniemi, joka johti ”Helsingin yliopistossa vuoden sisällä syntynyttä alkuvaiheessa olevaa elektronimusiikin studiota, josta ensimmäiset sävellykset on jo saatu julkisuuteen”. Niistä suurinta huomiota oli herättänyt Kurenniemen *On-Off* (1963), joka nykypäivän näkökulmasta näyttäytyy 1960-luvun alun avantgarden merkkiteoksena Suomessa.

Chydeniuksen esittämät huomiot liittyvät kokeelliselle musiikille keskeiseen ajatukseen ”kuka tahansa voi olla säveltäjä”, joka aikanaan oli hyvin radikaali ja avantgardistinen. Musiikkinuorison keskuudessa ja ajallisessa kontekstissa lausahdus assosioituu tietysti ennen kaikkea Cageen, joka on muun muassa todennut: ”Minulle sanotaan, että jos kerran musiikin tekeminen on noin helppoa, kuka tahansa pystyy

tekemään sitä. Tietysti kuka tahansa pystyisikin, mutta niin ei vain tapahdu.” (Cage 1973 [1959], 72; Tiekso 2013, 116.)

Kirkko ja musiikki -lehden numerossa 4–5 vuonna 1961 Erkki Salmenhaara kirjoittaa Ruotsin nykymusiikista käyden läpi modernismin virtauksia rivitekniikasta Darmstadtin säveltäjäkouluun. Artikkelissa Salmenhaara mainitsee ”todisteena” uuden musiikin vitalisuudesta sen, että maassa oli jo ehtinyt muodostua vastareaktio, ”radikaalisinta avantgardea vastustava säveltäjäkoulu”. Tässä hän edelleen viittaa modernismiin avantgardena ja kokeellisuuteen reaktiona. Ruotsiin oli jo avattu ensimmäinen pohjoismainen elektronimusiikin studio, ja saksalainen Köning oli kutsuttu opettamaan studiotekniikka ruotsalaisille säveltäjille, mitä Salmenhaara piti merkittävänä tapahtumana: ”Tutustuminen elektroniikan mahdollisuuksiin merkitsee epäilemättä tavattoman paljon ei ainoastaan varsinaisen elektroni-musiikin kannalta vaan myös sävellystyössä normaaleille soittimille.” Ruotsin radion julkaisema *Nutida musik* oli Salmenhaaran mukaan yksi maailman parhaista nykymusiikkilehdistä. Keskeiseksi toimijaksi hän nimeää jälleen kamarimusiikkilyhdistys Fylkingenin, josta hänen mukaansa oli muodostunut nuoren ruotsalaisen avantgarden keskus (tässä ilmeisesti avantgarde tarkoittaa jälleen muuta kuin 1950-luvun modernismia). Ennen kaikkea Salmenhaaran mukaan Ruotsin luova säveltaide eli 1960-luvun alussa voimakasta nousukautta, mihin viittasi etenkin se, että Ruotsin nuori säveltäjäpolvi oli kiinteässä yhteydessä mannermaalle, ja ”yleiseurooppalainen kansainvälinen ajattelutapa” oli sille tunnusomainen. (*Kirkko ja musiikki* vuosikerta 1961.)

Musiikkinuorison piirissä huomioitiin pohjoismaisen avantgarden edistykseellisyys. Tanskassa syntyi Fluxus-liike jo 1960-luvun alussa ja Nam June Paik vieraili Ruotsissa ensimmäistä kertaa vuonna 1961 rikkoen esityksessään pianon ja heitellen yleisöä raailla kananmunilla. Hyvin todennäköisesti myös suomalaisia säveltäjiä oli tuolloin paikalla. Seuraavassa *Kirkko ja musiikki* -lehdessä Kaj Chydenius kirjoit-taakin jo pohjoismaisesta yhteistyöstä otsikolla ”Musiikkielämämme probleemeja III”, ja toteaa Ruotsin kuuluvan Euroopan johtaviin musiikkimaihin. Chydenius mainitsee maanantairyhmän ja Fylkingenin-festivaalin, joka hänen sanojensa mukaan on ”täysin radikaaleissa käsissä – yltiöradikalismi kuuluu ilmeisesti kuvaan modernismin

yhteydessä”. Fylkingen on laajasti esillä myös Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen pöytäkirjoissa. Vuonna 1963 molempiin yhdistyksiin kuulunut Chydenius kertoo kokouksessa Tukholmassa järjestettävistä elektronimusiikkijuhlista, jonne Fylkingen vähävaraisille suomalaisille myöntäisi matka-avustuksia, ja jatkaa, että on päätetty myöntää avustukset Chydeniukselle, Donnerille, Jyrkiäiselle, Oramolle, Sauniolle ja Heikinheimolle ”sekä parille Gräsbeckin oppilaalle Turusta”, siis lähinnä Suomen musiikkinuorison ydinjoukolla (SS). Vertailun vuoksi, vuonna 1964 Pohjoismaisilla musiikkipäivillä oli esitetty suomalaiskappaleet: Ilkka Kuusiston *Ritmo Acustico*, Aulis Sallisen *Mauermusik*, Henrik Otto Donnerin *Cantata Profana*, Paavo Heinisen *Symfoni I*, Reijo Jyrkiäisen *Idiopostic*, Bengt Johanssonin *The Tomb of Akr Caar*, Tauno Marttisen *Loitsu* ja Kari Rydmanin *Stråkkvartett III*. Valittujen teosten lista kertoo siitä, että Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen ja Suomen musiikkinuorison välillä, toisin kuin näiden yhdistysten ja Suomen Säveltäjät ry:n välillä, oli 1960-luvun alkupuoliskolla sopuisa henki ja sekä nuoremman polven avantgardelle että modernismille oli tilaa.

Kansainvälinen avantgarde henkilöityi lähinnä kahteen säveltäjään, jotka olivat Karlheinz Stockhausen ja John Cage. Lisäksi suomalaisille säveltäjille tärkeitä olivat Gyorgy Ligeti, Krystof Penderecki ja varhaisemmista avantgardisteista Edgard Varèse. Seppo Heikinheimo nimeää artikkelissaan ”1950-luvun musiikillisen kehityksen pääpiirteistä” Stockhausenin monien avantgardististen sävellysvirtausten edelläkävijäksi. Toinen hänen mainitsemansa avantgardisti on John Cage: ”Avantgardistisen musiikin luonteenpiirteiden joukosta on *last but not least* mainittava soitinten äänen denaturoiminen eli epäluonnollistaminen.” Tämän menetelmän kehittäjä on amerikkalainen John Cage, ”joka ensimmäisenä otti käyttöön pianon preparoimisen”. Heikinheimo tarkoittaa sen tarkoittavan ”erilaisten esineiden kuten rautanaulojen, pöytätennispallojen, oksanpätkien ym. kappaleiden sijoittamista flyygelin kielien päälle, jolloin sointiväri saa uusia ja ennen aavistamattomia vivahteita”. Tällöin kuitenkin ”tullaan jo lähelle nk. elektronisen musiikin aluetta, jonka selvittelyminen on jätettävä myöhempään kertaan”. (*Kirkko ja musiikki* 6/1961.)

Vuonna 1962 *Kirkko ja musiikki* julkaisi Ilpo Saunion laajan artikkelisarjan, joka käsitteli John Cagen estetiikkaa. Artikkelisarja osoit-

taa, että Cagen ajattelu tunnettiin Suomessa hyvin. Kiinnostavaa on, että Saunio liittää siinä Cagen ajattelun osaksi eurooppalaisen avant-garden ”perinnettä”: ”Paitsi Cagen musiikissa on sattuma sukeltanut esille muuallakin vuosisatamme taiteessa. Jo dadaistit yrittivät luoda runoutta arpajaisilla, reseptin on antanut Tristan Tzara: heitä kaikki sanat hattuun, vedä ne yksitellen ulos, siinä on dada runo.” Jatkossa Saunio käsittelee myös futurismia todeten, että ”futuristisessa musiikissa löydämme saman arkielämän äänten ihailun, Russalo [sic.] kehitti melumusiikin, bruitismin, jota saatiin aikaan etupäässä sireenillä, autontorvilla ja muilla sen kaltaisilla laitteilla, joita Russalo nimitti Intonarumoreiksi”. Hän löytää yhteyksiä myös surrealismiin ja lopulta myös *action paintingiin*. Artikkelisarjan viimeisessä osassa hän tarkastelee aikaa ja Cagen ajatusta hiljaisuuden olemattomuudesta:

Länsimainen ihminen ajattelee jokaisen ilmiön merkittävämpänä kuin tyhjiys, kaaos, jossa ilmiö tapahtuu. Cage pitää tyhjyyttä merkittävämpänä. Sillä jos tarkastelemme ääniä riipumme kiinni vain äänissä, emme koskaan voi tajuta niitä pelkkinä ääнинä. Tarkastelijan on saavutettava tyhjyyden, hiljaisuuden tila. Vasta silloin tulevat äänet tajutuksi pelkästään ääninä.³

On ilmeistä, että Saunion artikkelikokoelma perustuu Cagen vuonna 1961 ilmestyneelle kirjoituskokoelmalle *Silence*, joka olikin tuoreeltaan tilattu ainakin Helsingin yliopiston musiikkitieteen laitoksen kirjastoon.

Seuraavana vuonna Kari Rydman (*Kirkko ja musiikki* 1963) esittää aivan toisenlaisen tulkinnan Cagesta pohtiessaan, mikä tämän asema on taiteessa. Rydman ei katso, että Cage edustaisi mitään historiallista avantgardeliikettä: ”Dada esimerkiksi oli negaatiota, se tahtoi hävittää kaiken edellä olleen, Cage taas tahtoo rakentaa, luoda uutta.” Hänen mukaansa dadaistit olivat anarkisteja, eikä heidän tarkoituksenaan ollut uuden tyylin luominen vaan pelkästään vastalauseen esittäminen. Cage sen sijaan oli ”puhdas kokeilija”. Samassa tekstissä Rydman toteaa Cagen herättäneen kiivasta vastustusta modernistisäveltäjien keskuudessa. Esimerkiksi Luigi Nono oli vastannut Cagen kysymyksen ”ovatko äänet ääniä vai ovatko ne Anton Webern” näin: ”Ovatko ihmiset ihmisiä vai ovatko he päitä, jalkoja, käsiä ja mahalaukkuja?” Rydman aprikoi, että oli todennäköistä, ettei Nono ollut ensinkään

ymmärtänyt Cagen filosofiaa ja kenties hyökkäsi häntä vastaan henkilökohtaisista syistä, hänhän oli rikkonut välinsä myös Stockhousenin kanssa. Rydmanin oma johtopäätös kysymykseen, onko Cagen musiikki sitten leikkiä vai taidetta, on: ”Selitettäköön Cagen musiikin elementit miltä pohjalta hyvänsä, tosiasiana pysyy, että niissä on huomattavissa kompositiota aleatorisuudestakin huolimatta ja että niissä syntyy voimakkaitakin jännitystiloja, jotka pakottavat kuuntelijan mukaan teokseen.” Sen sijaan hän otaksuu, että Cagen musiikki ”kokonaisilmiona” tulee pysymään irrallisena ”musiikin kehityksestä”, ja että ”tuskinpa vain Cagen kuoltua kukaan pystyy samalla tavalla omaksumaan hänen estetiikkansa”.

Monista yrityksistä huolimatta Cagea ei koskaan saatu Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen eikä Suomen musiikkinuorison vieraaksi 1960-luvulla. Cage kuitenkin vieraili Suomessa vuonna 1964 Merce Cunningham Dance Companyn kanssa, joka esiintyi Svenska Teaternissa. Esitys oli osa kiertuetta, joka ulottui myös Tukholman Moderna Museetiin (Elovirta 1995, 29). Samaan aikaan Cage oleili Berliinissä DAAD-stipendin turvin, mikä siis osaltaan mahdollisti myös Suomen ja Ruotsin vierailut.

Suomen musiikkinuorison kolmen vuoden mittainen esiinmarssi *Kirkko ja musiikki* -lehdessä on mielenkiintoinen tapaus, ei vähiten siksi, että juuri kirkkomusiikkiin erikoistunut lehti päätti ryhtyä avantgardistien julkaisukanavaksi. Vaikka tekstit eivät varsinaisesti mitään manifesteja olekaan, osoittavat ne kuitenkin selvää tarkoitushakuisuutta sekä sen, että yhdistyksen toiminnassa oli ainakin jossain määrin kyse yhtenäisestä liikkeestä. Liikkeellä ei ollut välttämättä persoonallista avantgardistista sanomaa ja se myötäili kansainvälisen avantgarden tunnettuja ajatuksia, mutta silti se on selkein yksittäinen osoitus kansainvälisestä avantgardesta Suomen musiikissa.

Merkille pantava aspekti *Kirkko ja musiikki* -lehden kirjoituksissa on pyrkimys ”kouluttaa” lukijoita. Esimerkiksi vuoden 1963 numeroissa ilmestynyt artikkelisarja ”Suomen musiikkinuoriso esittelee” katsoo laaja-alaisesti musiikin modernismin ja avantgarden kentän keskeisiä säveltäjiä. Mukana on suomalaisia säveltäjiä, kuten Englund, Bergman ja Rautavaara, ja eurooppalaisia säveltäjiä, kuten Varése, Stockhousen ja Boulez. Suomen musiikkinuorison aktiivisin kausi päättyy samoihin aikoihin, kun *Kirkko ja musiikki* lakkaa ilmestymäs-

tä sen pitkäaikaisen toimittajan Antero Lintuniemen kuoltua. Näillä asioilla ei kuitenkaan ole välttämättä mitään tekemistä keskenään. On kuitenkin oireellista, että vuonna 1965 ilmestynyt lehden viimeinen numero, jonka päätoimitti Lintuniemen poika Raimo Lintuniemi, käsitteli Sibeliusta, ja yksi sen kirjoittajista oli Suomen musiikkinuorison jäsen Erkki Salmenhaara. Vaikka Salmenhaara oli koko yhdistyksen toiminta-ajan ollut selvästi maltillisempi kuin esimerkiksi mainitut Chydenius, Sainio, Rydman ja Donner, kuvastaa hänen Sibelius-tutkimukseen siirtymisensä joka tapauksessa jonkinlaista avantgarden aikakauden päättymistä. Vuosikymmenen puolivälissä entinen Suomen musiikkinuoriso hajaantui moniin eri suuntiin. Salmenhaara kiinnostui sinfoniamuodosta, Sibeliuksesta ja Beatlesista, Rydman ja Chydenius poliittisesta laululiikkeestä ja Donner teatterimusiikista ja jazzista. Avantgarden kausi ei kuitenkaan päättynyt siihen, se vain muutti muotoaan. Vuosikymmenen lopulla kansainvälinen avantgarde nousi poptaiteen piiristä, mistä Suomen aktiivinen underground-liike on esimerkki, mutta ei kuitenkaan tämän artikkelin aihe.

Vuoden 1963 lopussa, kun Suomen musiikkinuorison konsertit olivat käytännössä jo ohi, näki Chydenius suomalaisen nykymusiikin tilanteen toiveikkaasti:

Vuoden 1963 lopussa ei enää ole epäilystäkään siitä, etteikö Suomen moderni musiikki olisi astumaisillaan kansainvälisen musiikkiyleisön tietoisuuteen. Yhä paranevat kansainväliset kontaktit, esimerkiksi kansainvälisen nykymusiikkiliiton kautta tai lukuisia yksityisiä kanavia myöten avaa suomalaiselle musiikille tien suurten keskusten konserttilavoille. Tärkein kotimainen ongelma on jatkuvasti sodanjälkeisen informaatiotyhjiön täyttäminen, tarpeellisen maaperän luominen yhä kasvavalle nykymusiikillemme. Kaikista merkeistä päätellen suomalainen musiikki elää uutta nousukautta.⁴

Johtopäätökset

Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistyksen toiminta kuihtui kasaan vuonna 1967. Yhdistyksen lakattua olemasta Suomen Säveltäjät ry siirtyi sen sijasta kansainvälisen nykymusiikkiyhdistyksen (ISCM) jä-

seneksi. Kaikki eivät kuitenkaan olleet muutoksesta mielissään. Suomen säveltäjien arkistosta löytyy nimetön kirjoitus, jossa todetaan:

Nykymusiikkiseururan toiminta lopetettiin. Musiikin uusimmille virtauksille tämä merkitsi ankaraa sekä aatteellista että käytännöllistä menetystä, koska Suomen Säveltäjät luonteeltaan ja ennen kaikkea toimintatavoiltaan tuiki erilaisena yhteisönä ei varmaankaan ole pystynyt täysin korvaamaan Nykymusiikkia uuden musiikin edistäjänä. (SS)

Päätös kuitenkin tehtiin, ja se jollain tavalla merkitsi avantgarden aikakauden loppua, ainakin siinä kiteytyneessä ja tässä artikkelissa esitellyssä kansainvälisen avantgarden omaksumiskehityksessä, jossa sekä Nykymusiikki–Nutidsmusik-yhdistys, että Suomen musiikkinuoriso olivat keskeisissä rooleissa.

Kansainvälinen avantgarde merkitsi artikkelissa tarkastellulla ajanjaksolla läntisen Euroopan ja Yhdysvaltojen modernismia ja kokeellisuutta. Varsinainen modernismi, dodekafonia ja sarjallisuus jäivät kuitenkin Suomessa vielä 1950-luvulla pieneen rooliin. Sen sijaan myöhemmissä vaiheissa, erityisesti 1970-luvun lopun Korvat auki! -yhdistyksen nuoren säveltäjäpolven toimesta, modernismi nousi uudelleen ajankohtaisilmiöksi Suomessa ja sittemmin myös musiikkielämän valta-asemaan, joka on säilynyt näihin päiviin asti: tänä päivänä modernismi on Suomen musiikkielämän establishment. Sen sijaan Suomen musiikkinuorison edustama ”pianon potkiminen, olutpullojen särkeminen, herneiden heittäminen ja muut mitä ällistyttävimmät keinot tuottaa ääntä” ovat edelleen Suomen musiikkielämässä kurioositeetteja. Jos kuitenkin kysyttäisiin tämän hetken nuorelta säveltäjäpolvelta heidän kiinnostuksen kohteitaan, saattaisi moni hyvinkin löytää musiikilliselle ajattelulle ja sävellystyölleen enemmän yhtymäkohtia Suomen musiikkinuorison avantgardismin kuin modernismin vaikeaselkoisuuden ja vakavamielisyyden kanssa.

Viitteet

- 1 Tarkasteluni perustuu lehtiartikkeleille ja arkistoaineistolle ja liittyy Suomen Kulttuurirahaston ja Fulbright Suomi -säätiön rahoittamaan tutkimushankkeeseen *Uusi Musiikki Suomessa kylmän sodan aikana* (2015–2018). Osia artikkeleista on aiemmin julkaistu *Musiikki-lehdessä* (2018a) ja

- kolmen artikkelin verran *Finnish Music Quarterly*ssa (2018 b–d). Artikkelin kirjoittamista on tukenut Koneen Säätiö osana kokeellisen säveltämisen filosofiaa tarkastelevaa tutkimushanketta (2019–2022).
- 2 Copland oli Yhdysvaltojen kylmän sodan keskeinen musiikkidiplomaatti. Rockefeller-säätiö on sittemmin tullut tunnetuksi CIA:n rahoituksen keskeisenä kanavointiväylänä. Samoin Tanglewoodin musiikkikeskuksen johto tunnettiin CIA-kytköksistään (Saunders 1999; Ansari 2011).
 - 3 *Kirkko ja musiikki* vuosikerta 1962.
 - 4 *Kirkko ja musiikki* vuosikerta 1963.

Lähteet

Arkistoaineisto

Suomen Säveltäjät ry (SS), yksityinen järjestämätön arkisto
Suomi–Amerikka Yhdistysten liitto (SAY), Kansallisarkisto

Lehdet

Kirkko ja Musiikki vuosikerrat 1960–1965.

Kirjallisuus

- Ansari, Emily. 2011. Aaron Copland and the Politics of Cultural Diplomacy. *Journal for the Society for American Music*. 5 (3): 335–364.
- Beal, Amy C. 2006. *New music, new allies: American experimental Music in West Germany from zero hour to reunification*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Bürger, Peter. 2004 [1974]. *Theory of the Avant-garde*. Transl. Michael Shaw. Theory and History of Literature Vol. 4. Minneapolis, University of Minnesota Press. [Alkup. Saks. *Theorie der Avantgarde*.]
- Cage, John. 1973 [1959]. History of Experimental Music in the United States. Julkaisussa: *Silence. Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Connecticut: Wesleyan University Press. 67–75.
- Elovirta, Arja. 1995. Happening – Fragmentteja eräistä tapauksista. Julkaisussa: Anttonen, Erkki (toim.) *Performance aktio happening. Jälkiä katoavasta taiteesta*. Helsingin yliopiston taidehistorian laitos: Yliopistopaino. 11–90.
- Fields, Marek. 2015. *Reinforcing Finland's Attachment to the West. British and American Propaganda and Cultural Diplomacy in Finland 1944–1962*. Historical Studies from the University of Helsinki XXXVIII. Helsinki: Unigrafia.

- Fosler-Lussier, Danielle. 2009. American Cultural Diplomacy and the Mediation of Avant-garde Music. Julkaisussa: Adlington, Robert (toim.) *Sound Commitments: Avant-garde Music and the Sixties*. Oxford University Press. 232–253.
- Fosler Lussier, Danielle. 2015. *Music in America's Cold War Diplomacy*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Heiniö, Mikko. 1986. 12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin. *Musiikki* 3–4.
- Heiniö, Mikko. 1989. Lastenkamarikonserteista pluralismiin. Postmoderneja piirteitä uudessa suomalaisessa musiikissa. *Musiikki* 1–2.
- Heiniö, Mikko. 1995. *Suomen musiikin historia 4: Aikamme Musiikki 1945–1993*. Helsinki: WSOY.
- Hottinen, Merja. 2016. Experiment, Scam and Children's Games – the Finnish Media on Ken Dewey's Happenings in Finland, 1962–1964. Julkaisussa: Ørum, Tania & Olsson, Jesper (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Leiden & Boston: Brill, Ropodi. 516–527.
- Iddon, Martin. 2013. *New Music at Darmstadt. Nono, Stockhausen, Cage and Boulez*. Music Since 1900. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Krogh, Groth Sanne. 2016. The Fylkingen Concert Society, 1950–1975. Julkaisussa: Ørum, Tania & Olsson, Jesper (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Leiden & Boston: Brill, Ropodi. 122–134.
- Marvia, Einari & Vainio, Matti. 1993. *Helsingin kaupunginorkesteri 1882–1982*. Helsinki: WSOY.
- Mauceri, Frank X. 1997. From Experimental Music to Musical Experiment. *Perspectives of New Music* 35 (1): 187–204.
- Nyman, Michael. 1999 [1974]. *Experimental music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saunders, Frances Stonor. 1999. *Who paid the piper? The CIA and the cultural Cold War*. London: Granta Books.
- Taruskin, Richard. 2005. *The Oxford History of Western Music. Vol. 5. The Late Twentieth Century*. New York: Oxford University Press.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.
- Tiekso, Tanja. 2018a. Musiikin alan kulttuurivaihto Suomesta Yhdysvaltoihin 1949–1969. Suomalaisten musiikin ammattilaisten opintomatkat, niiden rahoittajat ja tavoitteet. *Musiikki* 1: 7–30.
- Tiekso, Tanja. 2018b. Western musical diplomacy in Finland during the Cold War Part 1: A war ends, a war begins [verkkoaineisto]. *Finnish Music Quarterly. Saatavissa*: <https://fmq.fi/articles/part-1-a-war-ends-a-war-begins>.
- Tiekso, Tanja. 2018c. Western musical diplomacy in Finland during the Cold War Part 2: The complexities of cultural diplomacy [verkkoaineisto].

Finnish Music Quarterly. Saatavissa:<https://fmq.fi/articles/western-musical-diplomacy-in-finland-during-the-cold-war-part-2>.

Tiekso, Tanja. 2018d. Experimental music arrives in Finland. Western musical diplomacy in Finland during the Cold War Part 3 [verkkoaineisto]. *Finnish Music Quarterly*. Saatavissa: <https://fmq.fi/articles/experimental-music>

24 maalausta sekunnissa

Eino Ruutsalon taiteen uusi ulottuvuus
1960-luvun alussa

Marko Home

Eino Ruutsalo (1921–2001) oli Suomen taidekentällä poikkeuksellisen monipuolinen hahmo, joka siirtyi vauhdikkaasti välineestä toiseen ja yhdisteli ennakkoluulottomasti eri ilmaisumuotoja. Hänen tuotantonsa sisältää muun muassa grafiikkaa, maalauksia, veistoksia, visuaalista runoutta, kollaaseja, valokineettistä taidetta, pitkiä elokuvia, kokeellisia lyhytelokuvia ja dokumenttelokuvia.

Huolimatta Ruutsaloon yhä edelleen kohdistuvasta kiinnostuksesta häntä ei toistaiseksi ole juurikaan tutkittu.¹ Näin ollen metodinani on biografinen tutkimus, jota täydennän teosanalyysin ja kontekstualisoinnin keinoin.² Tässä artikkelissa tarkastelen Ruutsalon vaiheita suomalaisen kokeellisen elokuvan pioneerina 1960-luvulla. Samalla haen vastausta kysymykseen, miksi Ruutsalo lopetti vuonna 1961 moneksi vuodeksi maalaamisen kankaalle ja ryhtyi maalaamaan filmille kokeellisissa lyhytelokuvissaan. Maalaaminen filmikalvolle sisältää tässä tapauksessa myös kaikki muut keinot, kuten raaputus, rei'itys ja syövytys, joilla Ruutsalo pyrki lisäämään filmiruutujen visuaalista tehoa. Perinteisten maalausvälineiden pariin Ruutsalo palasi vasta 1970-luvulla. Taustoitin kysymystä tarkastelemalla aluksi lyhyesti Ruutsalon toimintaa taiteilijana vuoteen 1961 asti, sekä sitä kuinka hän 1950-luvun lopulla siirtyi maalauksissaan täysabstraktiin ilmaisuun.

Artikkelini keskiössä on Ruutsalon lähes kokonaan ilman kameraa tekemä kokeellinen lyhytelokuva *Kineettisiä kuvia* (1962). Se sisältää yli 7000 käsinmaalattua filmiruutua, jotka Ruutsalo koki erillisinä maalauksina (Ruutsalo 2000, 88, ERA). Ruutsalo oli siihen asti tehnyt maalauksia ja elokuvia rinnakkain, mutta vasta tässä elokuvassa hän onnistui yhdistämään ne.

Kineettisen taiteen määrittelyn pyrkimyksenä liikevaikutelman kuvaamiseen, joko illuusion tai konkreettisen liikkeen avulla. Kokeellisella elokuvalla tarkoitan taiteellisesti haastavaa, elokuvan tekemisen ja vastaanottamisen konventiot kyseenalaistavaa liikkuvan kuvan ilmaisumuotoa. Termiä abstrakti ekspressionismi käytän Yhdysvalloissa toisen maailmansodan jälkeen syntyneestä kuvataiteen suuntauksesta, jossa teokset tuli luoda vapaan assosiaation pohjalta, ilman viitteitä ympäröivään todellisuuteen. Termillä informalismi viittaan Ranskassa 1940-luvun jälkipuoliskolla syntyneeseen vapautta, spontaaniutta ja maalauksellisuutta korostaneeseen abstraktiin suuntaukseen, joka on usein nähty abstraktin ekspressionismin eurooppalaisena vastineena.

Alkusoittoa

Jatkosodassa hävittäjälentokoneen ohjaajana koetut ohikiitävät kuvat Vienan Karjalan maisemista jäivät lähtemättömästi Ruutsalon mieleen (Ruutsalo 1995, 97). Lentäjän kokemukset Vienan Karjalassa heijastuivat myöhemmin myös hänen taiteeseensa (Ruutsalo 2000, 62, ERA). Hän löysi kuitenkin keinot ilmaista vaikutelmiaan keveydestä, painottomuudesta ja vauhdista vasta 1950-luvun lopussa siirtyessään spontaaniin abstraktiin ilmaisuun, jota hän kutsui rytmimaalaukseksi, informalismiksi tai abstraktiksi ekspressionismiksi (Ruutsalo 1988, 20; Ruutsalo 2000, 59, ERA). Etsittyään sodan jälkeen muutaman vuoden suuntaa Ruutsalo pääsi stipendin turvin lukuvuodeksi 1949–1950 opiskelemaan taidetta New Yorkiin Parsons School of Designiin, mikä antoi hänelle ratkaisevan sysäyksen lähteä taiteilijan uralle (Helena Ruutsalo 14.5.2010). On esitetty, että Ruutsalo olisi perehtynyt New Yorkissa abstraktiin ekspressionismiin ja tuonut sen sieltä Suomeen (Esim. Jaukkuri 2011, 29). Olen kuitenkin kyseenalaistanut tuon käsityksen muun muassa sillä perusteella, että Suomeen palattuaan Ruutsalo etsi vielä pitkään omaa tyyliään ja irtautui esittävyvyydestä vasta 1950-luvun lopussa (Home 2016).

1950-luvun alkupuoli oli Ruutsalolle etsikkoaikaa, nopeassa tempossa omaksuttujen taidekäsitysten sulattelua ja oman ilmaisukielen tapailua (Ruutsalo 1981b). Yhdysvalloissa taidekoulussa viettämänsä

vuoden aikana Ruutsalo oli oppinut piirtämistä ja maalausta, sillä aiempaa taidekoulutusta hänellä ei ollut. Hän oli myös päässyt näkemään New Yorkin museoissa maailmankuulujen taiteilijoiden töitä. Kotimaahan palattuun Ruutsalo hakeutui syksyllä 1952 erivapaudella Aukusti Tuhkan (1895–1973) grafiikan kursseille Suomen Taideakatemian kouluun, jossa hän opiskeli Tuhkan johdolla kevään 1953 loppuun asti. (Ruutsalo 2000, 23, 25–26, ERA; Helena Ruutsalo 14.5.2010.)

Ruutsalon teoksia, tässä tapauksessa grafiikkaa, oli ensimmäistä kertaa julkisesti esillä Helsingin Taidehallissa Suomen taiteilijan 61. vuosinäyttelyssä (16.2.–6.3.1955). Tuolloin Ruutsalon grafiikassa tyyli vaihteli realismista ekspressionismiin, ja mukaan saattoi eksyä myös piirteitä surrealismista. (Sinisalo 1975, 34.) Ruutsalo sai taiteilijanuransa käyntiin vuonna 1955 perustetun graafikkoryhmä X/10:n sekä siitä supistuneen kokoonpanon X/6:n riveissä. Hänen töitään oli vuosina 1956–1957 ryhmänäyttelyissä esillä Suomen lisäksi Ruotsissa, Tanskassa, Norjassa, Espanjassa ja Neuvostoliitossa. (Ruutsalo 2000, 44, ERA; US 19.8.1956; HS 31.8.1956; US 31.8.1956; IS 1.9.1956; US 15.11.1956; KU 7.6.1957; US 7.6.1957.) Vuonna 1957 Ruutsalo alkoi siirtyä grafiikasta maalaukseen. Osaltaan tähän vaikutti grafiikan vedostukseen sopivien työvälineiden ja tilojen puute. Suurimpana syynä grafiikan jättämiseen lienee kuitenkin ollut se, että hän huomasi maalaamisen soveltuvan paremmin spontaaniin ja vauhdikkaaseen ilmaisuunsa. (Sinisalo 1975, 35.)

Ruutsalo kasvoi taiteilijaksi vuosina 1956–1959 työskennellessään Brondan vintin taiteilijayhteisön ateljeessa.³ ”Brondan ryhmä irtautui jälkisällislaisesta hengestä ja alkoi luoda aktiiveja, urbaaneja, purkauksenomaisia maalauksia”, Ruutsalo on kuvaillut ryhmän pyrkimyksiä (Jokinen 1966). Hakiessaan kansainvälistä näkökulmaa ja vaihtoehtoa vallitsevan kulttuurin ahtaaksi kokemalleen ilmapiirille Brondan vintin maalarit olivat etujoukoissa tuomassa maahamme uutta vapaampaa ilmaisua.⁴ Brondan ryhmän Saksassa ja Englannissa pitämät näyttelyt saivat hyvän vastaanoton, mutta Suomessa heidän teoksensa hylättiin säännöllisesti Taideakatemian näyttelyistä. (HS 8.1.1960; HS 5.3.1960; AL 27.3.1960.) Näin ollen he ryhtyivät järjestämään Brondan vintin ullaateloissa omia näyttelyitä, joista tuli yleisömenestys (HS 11.4.1958; AT 1958). Aikalaisarvioissa Brondan

ryhmän katsottiin etsivän taiteen uutta henkeä vapaasti kankaalle räiskyvistä tunteenpurkauksista. 1950-luvun lopulla julkaistuissa kritiikeissä ja lehtiartikkeleissa Brondan vintin maalareita luonnehdittiin ekspressionisteiksi, spontanisteiksi tai uusekspressionisteiksi. (Esim. E. J. V. 1957; Kruskopf 1959.) Ryhmään kuuluneen Wiking Forsströmin (1931–2014) mukaan Ruutsalosta tuli Brondan vintin johtohahmo ja moottori toimeliaisuutensa ja idearikkautensa vuoksi: ”Hänellä oli vaikka minkälaisia ideoita taiteesta ja muista asioista.” Ruutsalo tajusi myös viestinnän merkityksen ja piti huolta, että Brondan vintistä tuli käsite. ”Meillähän oli näitä lehtihaastatteluja jatkuvasti, ja se paikka oli tavallaan myyty romanttisena taiteilijaympäristönä, kun meillä oli näyttelyitä ja kaikenlaista”, Forsström on kertonut. (Forsström 31.3.2011.) Erik Kruskopf (s. 1930) kiteytti syksyllä 1959 brondalaiten aseman suomalaisessa taidekentässä seuraavasti: ”Brondinin ryhmä on onnistunut ulkomailla herättämään tiettyä mielenkiintoa taiteeseensa – kenties suuremmassakin määrin kuin kotimaassa, missä sen useimpien jäsenten teokset hylätään säännöllisesti, kun niitä lähetetään virallisiin yhteisnäyttelyihin.” (Kruskopf 1959.)⁵ Ajoittaisista suopeista kritiikeistä huolimatta Brondan vintin maalarit eivät vielä 1950-luvun lopulla saavuttaneet maamme taidekentän portinvartioiden varauksetonta hyväksyntää.

Maalarin rytmi löytyy liikkeestä

Ruutsalon ensimmäisessä maalausnäyttelyssä, jonka hän piti yhdessä toisen Brondan vintin taiteilijan Olavi Haaralan (1925–1978) kanssa Galerie Hörhammerissa (9.–20.11.1957), aikalaiskritiikki katsoi hänen teostensa edustavan vuosisadan alun traditiosta kumpuavaa ekspressionismia (E. J. V. 1957; Saarikivi 1957). Tässä vaiheessa Ruutsalo haki vielä omaa ilmaisuaan, ja lupaavista aineksista huolimatta teosten toteutus oli melko persoonatonta. Seuraavana vuonna hän ryhtyi maalaamaan abstrahoituja luonnonmaisemia, joissa näkyy jo selvästi Ruutsalon tunnistettava tyyli. Lahden taidemuseon näyttelyyn ”Kolme maalaria” (22.11.–1.12.1958) maalaamissaan teoksissa Ruutsalo tunsi saaneensa pitkään työstämänsä asiat ensimmäistä kertaa toimi-

maan (Jäämeri 1988). Sen jälkeen Ruutsalo siirtyi vähitellen abstrahoiduista luonnonmaisemista täysabstraktiin ilmaisuun.

Suomessa 1950- ja 1960-lukujen vaihteen taidekeskustelua hallitsi kubistis-geometrista linjaa edustavan konkretismin ja ekspressionistiseen linjaan lukeutuvan informalismin välinen jako (Kastemaa 2009, 21). Vuosi 1961 merkitsi informalismin läpimurtoa Suomessa. Tähän vaikuttivat vuosien 1958 ja 1960 Venetsian biennaalit sekä etenkin Ars 61 -näyttely, joka esitteli ranskalaista modernismia sekä italialaista ja espanjalaista informalismia. Ars 61:ssä oli mukana myös suppeahko suomalaisen taiteen osasto. (Aarnio 2010, 90; Ars 1961; Erkkilä 2010, 14–17; Kastemaa 2009, 14.) Sen sijaan amerikkalaiseen modernismiin yhteydet olivat tässä vaiheessa vielä heikot ja vahvistuivat vasta lähempänä 1960-luvun puoliväliä Tukholman Moderna Museetin välityksellä. Informalismi herätti Suomessa välitöntä vastakaikua, sillä sen koettiin tarjoavan keinon vapautua sotien jälkeisestä eristyneisyydestä. Se uudisti kansallista ekspressionismia ja sopi romanttisen luonnonmystiikan ilmentämiseen. Myös informalismin materiaalikokeilut avasivat uusia mahdollisuuksia. (Forsström 31.3.2011; Karjalainen 1990, 56; Sarajas-Korte 1980; Suhonen 1977; Valkonen 1992, 138–141.) Informalismi ei ilmestynyt Suomeen tyhjästä, sillä Eino Ruutsalo ja Brondan vintin maalarit olivat jo 1950-luvun lopulta lähtien omalta osaltaan pohjustaneet sen saapumista omaksumalla spontaanin, ekspressiivisen ilmaisun ja vapaan muodon.

Vuonna 1961 Ruutsalo koki joutuneensa maalarina umpikujaan. Hän katsoi käyttäneensä kaikki perinteisen maalauksen keinot loppuun saamatta silti maalauksiinsa tarpeeksi liikettä ja syvyyttä. Hän tunsu tarvetta kiihdyttää rytmiä ja pelkistää olennaiseen. ”Välineet tuntuivat kuivuvan käsiini, oli pakko ruveta etsimään uusia keinoja. Maalaaminen tuntui jotenkin loppuun suoritetulta”, hän on kuvaillut tuolloisia tuntemuksiaan. (Ruutsalo 1975.) Tilanteesta turhautuneena Ruutsalo teki teokset *Pikkusäkki* (1961), *Tavallinen säkki* (1961) ja *Iso säkki* (1961) vetämällä telalla ”maalaukselliset rytminsä” säkkikankaalle pelkällä valkoisella pohjustusvärillä. *Pikkusäkin* vasemmassa alakulmassa on reikä, joka syntyi Ruutsalon tavoitellessa teokseen lisää ulottuvuutta juoksemalla kepin kanssa kangasta päin. (Ruutsalo 1988, 20.) Se oli huutomerkki tilanteessa, jossa Ruutsalo ei halunnut

jämähtää vallitseviin kuvallisiin traditioihin vaan tahtoi viedä ilmaisuun pidemmälle. Siitä alkoi Ruutsalon kohdalla uuden etsiminen. Hän lopetti maalaamisen perinteisin välinein moneksi vuodeksi ja siirtyi kokeellisten elokuvien kautta kineettiseen taiteeseen. Lukuun ottamatta vuoden 1966 Göteborgin näyttelyä varten maalaamaansa muutamaa teosta, Ruutsalo palasi vuoden 1961 jälkeen perinteisten maalausvälineiden pariin vasta vuonna 1975. Vuosina 1962–1965 sekä 1967–1969 Ruutsalo maalasi ainoastaan filmille, ja vuosina 1970–1974 hän teki kankaalle metallivärimaalauksia spraytekniikalla. (Ruutsalo 1989, ERA.)

Ruutsalo hylkäsi maalauskanan juuri, kun informalismi teki Ars 61:n myötä läpimurron Suomessa. Jättäessään maalauskanalle toteutetun informalismin taakse Ruutsalo oli kuitenkin taiteellisesti ajan hermolla, sillä vuoden 1962 Venetsian biennaaliin mennessä informalismin katsottiin jo menettäneen kiinnostavuutensa. (Valkonen 1972, 27–33.) 1960-luvun puoliväliin mennessä Suomessa nousi esiin uusi taiteilijapolvi, joka käänsi selkensä informalismille ja suuntautui pop-taiteeseen. Informalismi onkin nähty Suomessa vedenjakajana vanhan ja uuden välillä, joko ”vapaan, kokeilevan ja modernin 60-lukulaisuuden ensiairueena” tai ”kansallisesti värittyneiden taideihanteiden viimeisenä kukintona”. (Ojanperä 1998, 113; Ojanperä 2010, 271.) Ruutsalolle informalismi tai abstrakti ekspressionismi oli kuitenkin kokeilevan 1960-luvun lähtölaukaus:

Minulle abstraktin ekspressionismin kausi oli vapauttavan suurenmoinen. Sen läpikäytyäni löysin jotain paljon sisäisempää kuin pelkkä maise- ma, pelkkä havainto. Sen kautta löysin rytmin, sisäiset näkymät, tunteen tasapainosta ja tavan vapaasti ilmaista itseäni.⁶

Ruutsalo tunsu maalarinrytminsä löytyvän liikkeestä (ESS 5.2.1975). Maalaukselliset ja filmilliset keinot yhdistämällä hän katsoi voitavansa saada aikaan todellista liikettä, mihin ei voinut päästä perinteisin maalauskeinoin (Sinisalo 1975). Osana tätä siirtymäprosessia syntyi Ruutsalon 1950-luvun lopulta lähtien työstämä elokuva *Kineettisiä kuvia* (1962), jota hän kutsui myöhemmin yhdysvaltalaisen levittäjän luettelossa ”informalistiseksi elokuvaksi”. (Audio Brandon 1975, 551.)

Ruutsalo elokuvantekijänä

Kuvataiteilijan uran ohella 1950-luvulla käynnistyi myös Eino Ruut-salon elokuvantekijän ura. Ensimmäisen lyhytelokuvansa *New York – usvainen kaupunki* (1952) hän kuvasi juuri ennen paluutaan Yhdysvalloista Suomeen (Ruutsalo 2000, 71, ERA). Valtion elokuvatarkastamon tarkastuskorttien mukaan Ruutsalo teki vuosina 1952–1991 peräti 160 elokuvaa : neljä pitkää elokuvaa, 42 lyhytelokuvaa ja 114 mainos-filmiä (VET:n tarkastuskortit, ERA). Vapaat elokuvansa ja filmi-kokeilunsa Ruutsalo rahoitti tekemällä tilaustöitä, kuten mainosspot-teja, matkailuelokuvia ja ulkoministeriölle valmistettuja kulttuuri-dokumentteja.⁷ Tehtyään viisi varhaista vapaa-aiheista lyhytelokuvaa yhteistyössä hyvän ystävänsä filmilaborantti Aarne Syväpuron (1921–1999) kanssa Ruutsalo tuotti loput elokuvansa omin päin.⁸ Käsikirjoitukset ohjaamiinsa elokuvaan hän teki joko yksin tai työryhmän kanssa. Hän myös kuvasi, leikkasi ja äänitti lähes kaikki elokuvansa itse. Ruutsalo totesikin filmiensä olevan ”virheineen ja ansioineen täysin omia tuotteitani”. (Ruutsalo 2000, 72, ERA.) Hän katsoi, että elokuva on mitä suuremmassa määrin yhden tekijän taidetta: käsikirjoituksen, ohjauksen ja kuvauksen on pelattava saumattomasti yhteen, joten paras lopputulos syntyy, kun sama ihminen tekee ne (Saure 1965). Paitsi pyrkimys oman näkemyksen tinkimättömään toteuttamiseen, Ruut-salon ohjasivat tähän työskentelytapaan myös taloudelliset realiteetit.

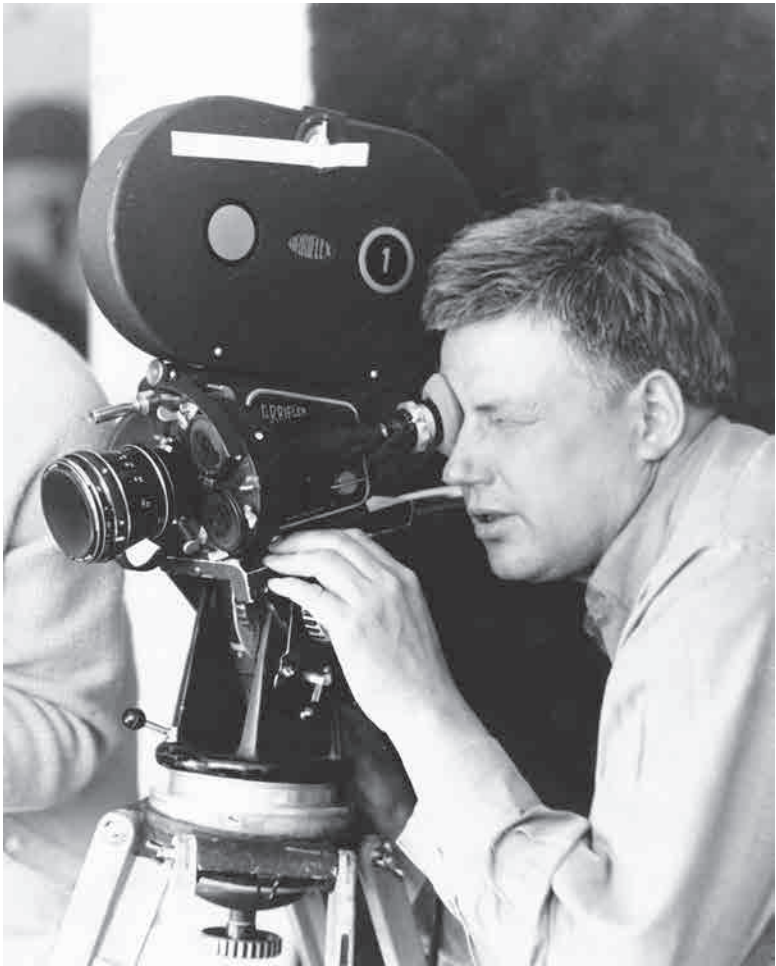
Vuonna 1959 Ruutsalo alkoi tehdä kokeiluja suoraan filmikalvolle. Kuvaamansa filmin päälle hän piirsi ja maalasi lisäimpulsseja, pyrkien maalauksellisin keinoin lisäämään filmin väriä ja visuaalista tehoa. Hän ryhtyi ”maalaamaan” kameralla ja kokeili sen avaamia uusia mahdollisuuksia. Hän kuvasi moneen kertaan päällekkäin samalle materiaalille, yli- ja alivalotti, raaputti, maalasi, syövytti, höyläsi, rei’itti ja kaksoiskopioi filmiä saadakseen erilaisia sävyjä irti. Näissä pyrkimyksissään Ruutsalo joutui tekemisiin filmikalvon kanssa ja käsitteli erilaisia materiaaleja nähdäkseen, miten ne käyttäytyvät ja mitä vaikutelmia niillä saa aikaan. Kokeiluissa olivat mukana sekä kuvaamaton että kuvattu, ylivalotettu tai alivalotettu negatiivimateriaali ja erilaiset positiivimateriaalit. Ruutsalo kirjoitti mehiläisvahalla käsittelylle filmimateriaalille kirjoituskoneella ja syövytti kirjoituskone-lyönnit auki samaan tapaan kuin ulkomaisiin elokuvaan syövytettiin

suomenkielinen tekstitys. Hän pani mustavalkoista filmimateriaalia erilaisiin kemikaaleihin saadakseen niihin eri valöörisiä pintoja ja filteröi erivärisillä suodattimilla kopiovaiheessa värin filmiin. Hän koki, että näin filmistä tuli ikään kuin nauha yksittäisiä maalauksia. (Ruutsalo 2000, 82, ERA.) ”Filmi juoksee kamerassa 24 ruutua sekunnissa, siinä on siis 24 erilaista maalausta sekunnissa”, Ruutsalo havainnollisti (Kuosmanen 1968).

Ruutsalo halusi myös irti elokuvan kerronnallisuudesta: ”Taiteen tarkoitus on pistää katsojan ajatusreaktio käyntiin. Elokuva on huono, jos sen voi kertoa.” (HL 16.4. 1966.) Hän piti kerronnallista juonta rasisitteena ja koki, että elokuvan avulla on mahdollisuus saavuttaa myös toinen tapa katsoa: ”Se merkitsee assosiaatioiden maailmaa, joka ei koskaan pysähdy paikalleen.” (Petäjä 1989.) Uudenlaista elokuva-ilmaisua etsiessään Ruutsalo käytti myös muutamissa mainospoteissaan kokeellisen elokuvan keinoja, kuten erilaisia kameratrikkejä sekä raaputusta ja maalausta suoraan 35 mm filmin emulsiokalvolle. Kokeellisiksi mainoselokuvikseen Ruutsalo laski filmit *Boston* (1960), *Apu* (1960), *Telefunken* (1961), *Mexi* (1961), *Amar* (1961), *Porilainen* (1961) ja *Pantteri-pastilli* (1961). (Ruutsalo 1990, ERA.) Tuon ajan tapaan Ruutsalon mainospotteja esitettiin elokuvateattereissa näyttösten alussa ja Mainostelevisiossa. Ruutsalo haki pohjaa uudenlaiselle filmikäsitteelle ja katsoi ”kineettisten kokeiluelokuviensa” sijoittuvan elokuvataiteen ja kuvataiteen välimaastoon (Keihäsniemi 1967; Ruutsalo 1982, YLE). Vaihtaessaan maalauskanakaan filminauhaan hän ei kokenut jättävänsä maalaustaidetta vaan vievänsä sen uudelle tasolle yhdistämällä maalatuissa filmeissään ekspressionismiin liikkeen:

Kineettisten kuvieni peruslähtökohta löytyy maalaustaiteesta, abstrakteiksi, informalistisiksi kutsutuista tauluista. Maalaustaiteessa elementit liikkuvat ja elävät katsojien mielikuvien mukaan. Kaventaakseni tätä katsojan ja tekijän välistä ylimenoa siirsin nuo väriabstraktiot 35 mm:n filminauhalle.⁹

Kineettisiä kuvia (1962) valmistui parin vuoden työn tuloksena ja sisältää yli 7000 käsinmaalattua filmiruutua.¹⁰ Elokuvan alkuteksteissä Ruutsalolle ei kreditoida tavalliseen tapaan ohjausta ja kuvausta vaan ”suunnittelu ja maalaus”. Keinojaan lisätä filmiruudun tehoa Ruutsalo on kuvaillut seuraavasti:



Kuva 5. Eino Ruutsalo. Kuva: Pentti Pietinen / Eino Ruutsalon perikunta.

Nyt palasin takaisin maalariksi, jätin elokuvakameran ja ryhdyin käsin maalaamaan filmin yksittäisiä kuvaruutuja. Käytin erilaisia filmimateriaaleja, negatiivia, positiivia, kirkasta eli puhdasta runkomateriaalia, maalasin yksittäisiä kuvia, piirsin vahattua filmiä rikki ja syövytin hapoilla näin syntyneet kuviot filmiin, kiinnitin erilaisia värikalvoja tai käytin värihuuhteluita, hankasin, raaputin, höyläsin ja rei'itin, kokeilin siis kaikilla mahdollisilla valmistusmenetelmillä mutta elokuvakameraa en käyttänyt.¹¹

Kineettisiä kuvia on toteutettu lähes kokonaan ilman kameraa, vain yhdessä kohdassa vilahtaa kameralla kuvattu 10 sekunnin jakso, jossa tunnistamattomat miehen kasvot pyörähtävät kuvassa. Kasvojen päällä vaihtelevat erilaiset raaputetut kuviot, kuten ”silmälasit” tai ”naamio”. Kenties kyseessä on Ruutsalon kommentti siitä, että esittävästä kuvista on nyt siirrytty kokemaan asioita liikkeenä, valona, väreinä ja impulsseina, eli sananmukaisesti kineettisinä kuvina. Energistä kuvavirtaa tahdittaa räväkkä jazzääniraita, josta vastasivat Henrik Otto Donner (trumpetti), Kaarlo Kaartinen (saksofoni), Kari Hynninen (basso) ja Matti Koskiala (rummut). Alussa ja lopussa kuullaan Donnerin *Kineettisiä kuvia* varten kehittämä lyhyt teema, muun musiikin ollessa vapaata improvisaatiota, jota soitettiin katsottaessa elokuvaa studiossa. (Donner 29.4.2013; Kaartinen 3.7.2013.) Ruutsalon mielestä Donnerin ja Kaartisen loihtima ”sympaattinen kakofonia” sopi hyvin hänen vapaisiin kuvajaksoihinsa (Ruutsalo 1990, ERA). ”Kineettiset elokuvani ovat rytmiltään nopeita ja levottomia, koska haluan, että ne katsottaisiin uudestaan. Ne eivät tyhjene kerralla”, Ruutsalo on todennut (Petäjä 1989).

Kineettisiä kuvia sai kunniamaininnan Sveitsissä Locarnon elokuvafestivaalilla vuonna 1962 (Locarno 1962, ERA). Seuraavana vuonna se esitettiin Ranskassa Annecyn festivaalilla, joka oli jo tuolloin maailman arvostetuin animaatioelokuvien esitysohjelma (*Kineettisiä kuvia*, KAVIn Elonet-tietokanta). Vuonna 2003 Pariisiin Centre Pompidou osti tämän Ruutsalon elokuvan kokoelmiinsa.¹² (Centre Pompidou 2003, ERA.) Ruutsalo teki 1960-luvulla myös kokeelliset lyhytelokuvat *Kotka* (1962), *Kaksi kanaa* (1963), *Hyppy* (1965), *Romutaiteilija* (1965), *Ihmisen merkit* (1966), *ABC 123* (1967), *+Plus-Minus* (1967), *Food* (1967) ja *Tämäkö on Teddy-karhun maailma?* (1969). Myöhemmin niitä seurasivat vielä aiempien elokuvien poistopätkistä koostetut kokeelliset kollaasielokuvat *Eilispäivän muisto* (1976), *Runoja 60-luvulta* (1987) ja *Kinescope* (1991). (Eino Ruutsalo, KAVIn Elonet-tietokanta.) Vaikka nämä elokuvat olivatkin kameralla kuvattuja, useimmissa niistä Ruutsalo hyödynsi *Kineettisissä kuvissa* käyttämäänsä filminkäsittely- ja maalaustekniikoita.

Vuosina 1961–1965 valmistuneissa neljässä pitkässä elokuvassaan Ruutsalo ei manipuloinut filmiä fyysisesti, mutta irtautui suomalaisen elokuvan traditiosta keskittymällä juonen sijaan kuvailmaisuun. Sa-

mansuuntaisia pyrkimyksiä oli myös Maunu Kurkvaaralla (s. 1926), jolla Ruutsalon tavoin oli kuvataiteilijatausta. Ruutsalon elokuva *Hetkiä yössä* (1961) ja Kurkvaaran elokuva *Rakas...* (1961) käynnistivät suomalaisen elokuvan uuden aallon. Ruutsalon tavoin myös Kurkvaara tuotti, ohjasi, käsikirjoitti, kuvasi ja leikkasi elokuvansa itse. (Eino Ruutsalo & Maunu Kurkvaara, KAVIn Elonet-tietokanta.) Molemmat halusivat viedä elokuvailmaisua eteenpäin, irti pelkästä kuvitetusta kertomuksesta (Kurkvaara 1.2.2013). Kurkvaara olisi halunnut viedä elokuvaa pidemmälle kohti maalaustaidetta (Kuuskoski ja muut 2005). Ruutsalo puolestaan vei maalaustaidettaan eteenpäin maalaamalla filmikalvolle 1960-luvun kokeellisissa lyhytelokuvissaan. Tällä saralla Ruutsalo joutui kotimaisella taidekentällä tekemään pohjatyön yksin ja oli esikuva monille myöhemmille kotimaisille kokeellisen elokuvan tekijöille.¹³

Ulkomaisia edeltäjiä

Filmiä on manipuloitu elokuvataiteen ensiaskelista lähtien. Jo Thomas Edisonin (1847–1931) elokuva *Annabelle Butterfly Dance* (1895) oli käsin väritetty, ja 1910-luvulle tultaessa mustavalkoisten filmien värittäminen käsin oli elokuvateollisuudessa yleinen käytäntö. Ensimmäinen yleisölle esitetty abstrakti elokuva *Lichtspiel: Opus I* (1921) syntyi, kun Walter Ruttmann (1887–1941) kuvasi ruutu kerrallaan lasilevyille maalattuja kuvioita ja sävytti filmiä käsin. (Kapczynski & Richardson 2014, 98–100.) Myös elokuvanteolla ilman kameraa – filmiä käsittelemällä – on pitkä historia. Varhaisen esimerkin siitä tarjoaa Man Rayn (alun perin Emmanuel Radnitzky, 1890–1976) elokuva *Le Retour à la Raison* (1923). (Ingen 2012, 55–57.) Saman tyyppisiä filmin manipuloinnin tekniikoita, joita Ruutsalo käytti omissa kokeellisissa elokuvissaan, olivat ennen häntä käyttäneet esimerkiksi uusiseelantilainen, Britanniassa ja Yhdysvalloissa uransa tehnyt Len Lye (1901–1980) ja skotlantilais-kanadalainen Norman McLaren (1914–1987), jotka kumpikin aloittivat uransa jo 1930-luvulla tekemällä kokeellisia mainoksia muun muassa Britannian postille. Ensimmäisen vapaan taide-elokuvansa *Free Radicals* Len Lye teki tosin vasta vuonna 1958. (Scheffer 2015, 151, 360–364.) Ruutsalo on kertonut, ettei

hän omat filmikokeilunsa aloittaessaan ollut vielä tietoinen Lyen ja McLarenin töistä vaan näki heidän elokuviaan vasta myöhemmin (Ruutsalo 2000, 82, ERA).

Pariisissa letristit tekivät 1950-luvulla elokuvia, joissa filmiä käsiteltiin maalaamalla ja raaputtamalla. Filmin manipulointia näillä tekniikoilla sisältää esimerkiksi Isidore Isoun (alun perin Ioan-Isidor Goldstein, 1925–2007) esikoiselokuva *Traité de bave et d'éternité* (1951). Isou hyödynsi tuossa elokuvassaan myös muista elokuvista kierrätettyä ns. *found footage* -materiaalia, jonka käyttö amerikkalaisissa avantgarde-elokuvissa yleistyi vasta vuosina 1955–1965. (Cabañas 2014, 37.) Kun amerikkalainen kokeellisen elokuvan pioneeri Stan Brakhage (1933–2003) mainitsi Brysselissä vuonna 1958 järjestetyssä kansainvälisessä kokeellisen elokuvan tapahtumassa Isidore Isoun vaikuttaneen suuresti omaan elokuvatuotantonsa ja nimesi tämän yhdeksi 1900-luvun merkittävimmistä elokuvantekijöistä, kävi ilmi, ettei Isidore Isou tai hänen tuotantonsa ollut muille tapahtumaan osallistuneille kokeellisen elokuvan tekijöille ja asian tuntijoille tuttu (Cabañas 2014, 136). Aloittaessaan omat filmikokeilunsa 1950-luvun lopulla myöskään Ruutsalo ei tietävästi ollut nähnyt letristien elokuvia, jotka 1950-luvulla Pariisissakin tunsivat vain pieni piiri.

Ruutsalo on kertonut, että 1960-luvulla häntä innostivat muiden muassa puolalaisten Jan Lenican (1928–2001) ja Walerian Borowczykkin (1923–2006) kollaasianimaatiot, jotka hylkäsivät perinteisen animaatioelokuvan muodon ja sisällön (Talaskivi 1978). Toukokuussa 1963 Ruutsalo matkusti yhdessä Henrik Otto Donnerin ja silloisen kamera-assistenttinsa Peter Lindholmin kanssa Zagrebin nykymusiikkibiennaaliin.¹⁴ (Ruutsalo 2000, 87, ERA; Donner 1963; Donner 29.4.2013.) Biennaalin ohjelmassa oli myös itäeurooppalaisia animaatiofilmejä sisältänyt elokuvaesitys *Expériences 62* (Donner 1963). Ruutsalo tunsivat oppineensa paljon Zagrebissa näkemiensä tšekkiläisten, jugoslaviaalaisten ja puolalaisten animaatioelokuvien tekniikasta (Toiviainen 1991). Samana vuonna puolalaisia animaatiofilmejä nähtiin myös Jyväskylän Kesässä, jonne Jan Lenica oli kutsuttu vieraaksi (Kuljuntausta 2002, 581; Kuljuntausta 2008, 261).

Nuori Voima julkaisi alkuvuodesta 1965 lyhennelmän Arthur Knightin artikkelista *Beat-sukupolven selluloidinauhalla*, joka käsit-

teli amerikkalaista 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alkupuolen kokeellista elokuvaa ja jossa mainittiin muiden muassa Stan Brakhage, Kenneth Anger, Marie Menken, Shirley Clarke ja Maya Deren. Knight totesi uuden amerikkalaisen kokeellisen elokuvan eroavan 1920-luvun avantgardistien filmeistä siinä, että esimerkiksi Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Fernand Léger, László Moholy-Nagy ja Man Ray omaksuivat filmin väliaikaisesti taiteellisten tavoitteidensa käyttöön ja siirtyivät sitten takaisin muihin välineisiin, kun taas ”tämän päivän kokeilijat ovat ujustelematta vaatineet, että filmi on taidemuoto omalla oikeudellaan”. (Knight 1965.) Knight katsoi, että kenties tunnetuin ja kekseliäin ”tällä erikoisella kentällä” on kanadalainen Norman McLaren, joka ”maalaa ja raaputtaa abstrakteja muotojaan suoraan puhtaalle filmille”. (Emt.) Knightin artikkelin suomentaja Johannes Yrjölä huomautti tekstiin lisäämässään alaviitteessä, että ”Eino Ruutsalo on tehnyt samalla menetelmällä lyhytelokuvan *Kineettisiä kuvia*”. (Emt.)

Loppuvuodesta 1965 julkaistussa *Nuori Voima* -lehden haastattelussa Ruutsalo totesi, ettei hän omat kokeilunsa aloittaessaan tiennyt amerikkalaisista filmikokeiluista vielä mitään, mutta oli sittemmin amerikkalaisia filmejä nähtyään iloinen löytäessään samantapaisia pyrkimyksiä toisiltakin (NV 1965). Kokeellisten lyhytelokuvien yhteydet amerikkalaiseen undergroundelokuvaan Ruutsalo on kertonut huomanneensa vasta myöhemmin, kun Dipolissa esitettiin alan klassikkoja.¹⁵ (Petäjä 1989.) Ilmeisesti Ruutsalo viittaa 20.–24.3.1968 järjestettyyn Dipolin taidetapahtumaan, jossa amerikkalaisen undergroundelokuvan merkkiteoksia nähtiin ensimmäistä kertaa Suomessa (Taanila 2007, 25).

Uusi ulottuvuus

Siirryttyään vuosina 1958–1959 pois esittävydestä Ruutsalo vei maalauksissaan abstraktin ilmaisun äärimilleen, kunnes katsoi vuonna 1961 käyttäneensä maalauskanakaan mahdollisuudet loppuun saamatta teoksiinsa silti tarpeeksi liikettä ja syvyyttä. Ryhtymällä maalamaan kankaan sijaan filmikalvolle hän pääsi ulos tästä taiteellisesta umpikujastaan. Aloitettuaan 1950-luvulla elokuvantekijän uransa

melko perinteisillä dokumenttifilmeillä Ruutsalo teki 1960-luvun alussa irtioton kertomuksellisuudesta ja suuntautui kohti puhtaasti kuvalliseen ilmaisuun perustuvaa elokuvaa.

Kineettisiä kuvia (1962) oli ensimmäinen Ruutsalon kokeellisista elokuvista, jotka aukoivat uusia uria Suomen taidekentällä ja kestävät hyvin myös kansainvälisen vertailun. Yhdistämällä kuvataiteen keinoja liikkuvaan kuvaan Ruutsalo raivasi tietä suomalaiselle video- ja mediataiteelle. Vaikka Ruutsalo hylkäsi maalauskanan pitkäsi aikaa vuonna 1961, hän jatkoi rytmimaalaustaan, informalismiaan ja abstraktia ekspressionismiaan maalaamalla filmille 1960-luvun kokeellisissa lyhytelokuvissaan. Siirtymällä maalaamaan kankaan sijaan filmikalvolle Ruutsalo sai teoksiinsa uuden ulottuvuuden, kun liikevaikutelman illuusion tilalle tuli konkreettinen liike. Parin vuoden työn tuloksena syntyneestä elokuvasta *Kineettisiä kuvia* käynnistyi Ruutsalon kokeellinen 1960-luku.

Viitteet

- 1 Tämä artikkeli on päivitetty versio verkkolehden *Tahiti – taidehistoria tieteenä* numerossa 3/2017 julkaisemastani samannimisestä artikkelista.
- 2 Olen saanut käyttööni Eino Ruutsalon yksityisarkiston, jota kukaan ei aiemmin ole käynyt läpi. Se sisältää muun muassa hänen julkaisemattoman muistelmakäsikirjoituksensa, kirjeenvaihtoa, muistiinpanoja, lehtileikekansioita, valokuvia, näyttelyluetteloita jne. Muu lähdeaineistoni koostuu julkisista arkistoista ja kirjastoista löytyvästä materiaalista, näyttelykriitikeistä, lehtijutuista, tutkimuskirjallisuudesta, haastatteluista sekä tietenkin Ruutsalon teoksista.
- 3 Eteläesplanadin ja Korkeavuorenkadun kulmassa (Korkeavuorenkatu 36 – Eteläesplanadi 20) toimi vuoteen 1949 asti taiteilijoiden suosima Brondinin kahvila, jota kutsuttiin Brondaksi. Samaisen Korkeavuorenkatu 36:n kiinteistön punatiilisen piharakennuksen ullakotiloihin Brondinin lakkautetun kahvilan pesulan paikalle syntyi 1950-luvun alussa Brondan vintin taiteilijayhteisö. Sen taru päättyi kesällä 1962, kun sinne jääneet maalarit saivat hädän ullakkoateljeestaan. Talo purettiin vuonna 1972 ja sen tilalle valmistui uusi liike- ja toimistorakennus vuonna 1975. (Ruutsalo 2000, 27, 32, ERA; AT 1958, 16–18; Koponen 1986, 36–37; Manninen 2004, 87; NP 5.7.1962.)
- 4 1950-luvun lopulla Brondan vintillä työskentelivät Eino Ruutsalon (1921–2001) lisäksi Wiking Forsström (1931–2014), Olavi Haarala (1925–1978), Arvo Summanen (1928–2006), Olavi Martikainen (1920–1979), Väinö Rouvinen (s. 1932), Lasse Marttinen (1926–2007), Juhani Harri (1939–2003),

- Yrjö Ruutu ja Hanno Karttunen. Hieman väljemmin Brondan vintin piiriin kuuluivat myös Katariina Jokinen, Eero Kumlin, Kullervo Ruotsalainen, Ture Vesterlund, Kauko Kilpinen, Sacy Sand ja Armas Hursti. (Forsström 31.3.2011; Ruutsalo 2000, 27, ERA; AT 1958, 16–18; Kraemer 1958.)
- 5 *Suomen taide 1961* -vuosikirjaan kirjoittamassaan artikkelissa ”Taiteemme 1950-luku” Erik Kruskopf kutsuu Olavi Haaralaa ”Brondinin ryhmän johtavaksi jäseneksi” (Kruskopf 1961). Muissa lähteissä Brondinin ryhmän johtohahmoksi nimetään yleensä Eino Ruutsalo.
 - 6 Ruutsalo 1981a, ERA.
 - 7 Esimerkkeinä Eino Ruutsalon tekemistä tilauselokuvista mainittakoon matkailuelokuvat *Sinisilmäinen Helsinki* (1963), *Herra Adam käy Suomessa* (1966) ja *Finland ABC* (1969) sekä ulkoministeriölle tehdyt kulttuuridokumentit *Empire Helsingissä* (1972), *Hvitträsk* (1972) ja *Alvar Aalto* (1972).
 - 8 Eino Ruutsalo teki yhteistyössä Aarne Syväpuron kanssa elokuvat *Vanhaa ja uutta Helsinkiä* (1954), *Unelmien Pariisi* (1955), *Ullakko elää* (1958), *Puhuvat kädet* (1959) ja *Säkeitä Holapan runoista* (1960). Näistä ensimmäisessä Syväpuro oli kuvaajana ja muissa tuottajana. (Aarne Syväpuro, KAVIn Elonet-tietokanta.)
 - 9 OJ 1966.
 - 10 Muistelmäkäsikirjoituksessaan Ruutsalo ilmoittaa elokuvansa *Kineettisiä kuvia* sisältävän ”yli 7000” filmiruutua (Ruutsalo 2000, 88). Valtion elokuvatarkastamon tarkastustietojen mukaan elokuvan *Kineettisiä kuvia* pituus on 4.56 minuuttia (VET:n tarkastuskortti 31.12.1963, ERA). Nopeudella 24 kuvaa sekunnissa kuvatussa 4.56 minuutin mittaisessa elokuvassa on 7 104 filmiruutua.
 - 11 Jokinen 1966.
 - 12 Mika Taanila mainitsee artikkelissaan ”Seitsemännen taivaan sivullisia” (Taanila 2007, 19), että New Yorkin modernin taiteen museo MoMA olisi ostanut Ruutsalon *Kineettisiä kuvia* -elokuvan kokoelmiinsa vuonna 1988, mitä tietoa olen itsekin toistanut Taanilan artikkeliin nojautuen. Tarkistuksen jälkeen kävi kuitenkin ilmi, että Taanila on tässä kohdin saanut eräältä haastateltavaltaan virheellistä tietoa. MoMAN Assistant Archivist Elisabeth Thomas vastasi Ruutsalon *Kineettisiä kuvia* -elokuvaa koskevaan tiedusteluuni seuraavasti: ”We have checked with the Department of Film, and can say that we do not have any films matching that title or filmmaker”. (Elisabeth Thomasin sähköpostiviesti tekijälle 26.3.2019.)
 - 13 Esimerkiksi underground-yhtye The Spermin keikoilla vuosina 1967–1968 elokuviaan esittänyt Peter Widén on kertonut Ruutsalon olleen hänelle esikuva, joka kannusti ei-kaupallisen elokuvan tekoon (Taanila 2007, 27–28). Myös lähes 50 kokeellista lyhytelokuvaa vuosina 1976–1986 tehnyt Pasi ”Sleeping” Myllymäki (s. 1950) on maininnut Ruutsalon tärkeäksi innoittajakseen (Römpötti 2020).
 - 14 Muistelmäkäsikirjoituksessaan Ruutsalo kertoo käyneensä Henrik Otto Donnerin ja Peter Lindholmin kanssa Zagrebin nykymusiikkibiennaalissa vuonna 1962, mutta kyseessä on muistivirhe, sillä tapahtumaa ei järjestetty vuonna 1962. Ensimmäinen Zagrebin nykymusiikkibiennaali järjestettiin vuonna 1961 ja toinen vuonna 1963 (Zagrebin nykymusiikkibiennaalin ohjelma vuodesta 1961 alkaen ks. sähköiset lähteet artikkelin lopussa).

- 15 Alan pioneeriteoksen *The Underground Film* (1967) kirjoittaneen Sheldon Renanin määritelmän mukaan underground-elokuva on tekijänsä henkilökohtainen kannanotto, joka edustaa radikaalia toisinajattelua elokuvan muodon, tekniikan tai sisällön tai näiden kaikkien kannalta (Renan 1968 [1967], 17).

Lähteet

Painamattomat lähteet

Eino Ruutsalon arkisto (ERA)

Centre Pompidou 2003: Centre Pompidoun ja Helena Ruutsalon välinen Eino Ruutsalon elokuvan *Kineettisiä kuvia* ostoa koskeva sopimus 28.11.2003.

Locarno 1962: XV festival internazionale del film diploma d'onore rilasciato a Eino Ruutsalo (Finlandia) produttore del film *Kineettisiä kuvia*, Locarno 29 luglio 1962. Locarnon festivaalin *Kineettisiä kuvia* -elokuvalle myöntämä kunniakirja.

Ruutsalo 1981a: Ruutsalo, Eino. Ajatuksia 50-lukua koskevan näyttelyni myötä. Käsin kirjoitettu päiväämätön teksti. Kyseinen "50-lukua koskeva näyttelyni", johon tekstin otsikossa viitataan, oli Galerie Phergusin *Eino Ruutsalo. 1950-lukua*, 29.4.–17.5.1981.

Ruutsalo 1989: Ruutsalo, Eino. Teosluettelo. Täydennetty 1990–1997, 136 sivua.

Ruutsalo 1990: Ruutsalo, Eino. Kineettisestä elokuvasta ja siihen sijoittuvasta kuva- ja äänimateriaalista. Julkaisematon ja päiväämätön kirjoitus 1990-luvun alusta.

Ruutsalo, Eino. 2000. *Maalarinrytmiä etsimässä*. Muistelmäkäsikirjoitus, 148 sivua.

Valtion elokuvatarkastamon (VET) tarkastuskortit Eino Ruutsalon elokuvista.

Yleisradion televisioarkisto (YLE)

Ruutsalo 1982: Eino Ruutsalon haastattelu dokumenttielokuvassa *Lisää piirrettyä elokuvaa – suomalaisen animaation vaiheet 1940–1966*. Ohjaus, käsikirjoitus ja tuotanto Juho Gartz & Lauri Tykkyläinen, 1982, 33 min.

Suullisia tietoja antaneet

Donner, Henrik Otto (1939–2013). Henrik Otto Donnerin haastattelu 29.4.2013 Helsingin yliopiston musiikkitieteen studiossa Topeliassa. Haastattelijoina Marko Home ja Mikko Ojanen. Litterointi kirjoittajan hallussa.

- Forsström, Wiking (1931–2014). Wiking Forsströmin haastattelu hänen kotonaan Pikku Huopalahdessa 31.3.2011. Haastattelijana Marko Home. Litterointi kirjoittajan hallussa.
- Kaartinen, Kaarlo (s. 1930). Kaarlo Kaartisen haastattelu 3.7.2013 hänen kotonaan Tammisalossa. Haastattelijana Marko Home. Litterointi kirjoittajan hallussa.
- Kurkvaara, Maunu (s. 1926). Maunu Kurkvaaran haastattelu 1.2.2013 hänen työhuoneellaan Punavuoressa. Haastattelijana Marko Home. Litterointi kirjoittajan hallussa.
- Ruutsalo, Helena (1924–2012). Helena Ruutsalon haastattelut vuosina 2010–2012 hänen kotonaan Ullanlinnassa. Haastattelijana Marko Home.

Sähköiset lähteet

- Home, Marko. 2016. Abstraktin ekspressionismin syntysijoilla – Eino Ruutsalo New Yorkissa 1949–1952. *Tahiti – taidehistoria tieteenä* 2/2016. Saatavissa: <http://tahiti.fi/02-2016/tieteelliset-artikkelit/abstraktin-ekspressionismin-syntysijoilla—eino-ruutsalo-new-yorkissa-1949-1952/>. Viitattu 28.9.2020.
- Kineettisiä kuvia*, 1962, 4.56 min, 35 mm, väri, tuotanto, ohjaus, kuvaus ja maalaukset filmille Eino Ruutsalo, musiikki Otto Donner, Kaarlo Kaartinen. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) Elonet-tietokanta. Saatavissa: <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/129897> Viitattu 28.9.2020.
- Kurkvaara, Maunu. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) Elonet-tietokanta. Saatavissa: <https://www.elonet.fi/fi/henkilo/102803> Viitattu 28.9.2020.
- Ruutsalo, Eino. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) Elonet-tietokanta. Saatavissa: <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/105291> Viitattu 28.9.2020.
- Syväpuro, Aarne. Kansallisen audiovisuaalisen instituutin (KAVI) Elonet-tietokanta. Saatavissa: <http://www.elonet.fi/fi/henkilo/106703> Viitattu 28.9.2020.
- Zagrebin nykymusiikkibiennaalin ohjelma vuodesta 1961 lähtien. Saatavissa: <http://old.mbz.hr/index.php?opt=news&act=archivemenu&id=29&lang=hr> Viitattu 28.9.2020.

Painetut lähteet ja kirjallisuus

- Aarnio, Eija. 2010. Uushankinnat Ars-näyttelyissä eli miten erottaa ikuinen ohimenevästä. Julkaisussa: Erkkilä, Helena & Mellais, Maritta (toim.) *Ars 50 vuotta. Muistoja, historiaa, näkökulmia 1961–2011*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 89–113.
- AL 27.3.1960: Suomalaista taidetta näytteillä Lontoossa. Neljän tekijän näyttely saanut myönteisen vastaanoton. *Aamulehti* 27.3.1960.

- Ars 1961 Helsinki, Ateneum 13.10.–12.11., näyttelyluettelo.
- AT 1958: 9 taiteilijaa ullakolla. *Ajantaide* 2/1958, 16–18.
- Audio Brandon Films Collection of International Cinema 1975, elokuvalettelö.
- Cabañas, Kaira M. 2014. *Off-Screen Cinema. Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Donner, Henrik Otto. 1963. Amerikansk skandal och succé i Zagreb. *Hufvudstadsbladet* 29.5.1963.
- E. J. V. [Einari J. Vehmas]. 1957. Nuoria maalareita. *Uusi Suomi* 15.11.1957.
- Erkkilä, Helena. 2010. Ensimmäiset Ars-näyttelyt suhteessa länsimaisen kuvataiteen murrokseen 1960-luvulla. Julkaisussa: Erkkilä, Helena & Mellais, Maritta (toim.) *Ars 50 vuotta. Muistoja, historiaa, näkökulmia 1961–2011*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 11–23.
- ESS 1975: Maalauksia, kinetiikkaa, filmejä. Ruutsalon koko kuva. *Etelä-Suomen Sanomat* 5.2.1975.
- HL 16.4.1966: Viisi vuotta filmintekijänä. *Haagan-lehti* 16.4.1966.
- HS 31.8.1956: X/6-näyttely Kööpenhaminaan. *Helsingin Sanomat* 31.8.1956.
- HS 11.4.1958: Korkeavuorenkadun atelieri, kuvateksti. *Helsingin Sanomat* 11.4.1958.
- HS 8.1.1960: Ei hurjia barrikaadimiehiä. Suomalaistaiteilijoiden näyttelyllä suopea vastaanotto Münchenissä. *Helsingin Sanomat* 8.1.1960.
- HS 5.3.1960: Suomen nonfiguratiivista taidetta esillä Lontoossa. *Helsingin Sanomat* 5.3.1960.
- Ingen, Sami van. 2012. *Moving Shadows: Experimental Film Practice in a Landscape of Change*. Helsinki: Finnish Academy of Fine Arts.
- IS 1.9.1956: X/6-näyttely Kööpenhaminaan. *Iltta-Sanomat* 1.9.1956.
- Jaukkuri, Maaretta. 2011. *Muutosten pyörteissä. Suomalaista kuvataidetta 1960–1980-luvuilta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Jokinen, Osmo. 1966. Pitkä tie lyhytkuviin. *Apu* 23/1966, 4.6.1966.
- Jäämeri, Hannele. 1988. Mustamaalarin metsän sisukset. *Suomen Kuvalehti* 18/1988, 6.5.1988.
- Kapczynski, Jennifer M. & Richardson, Michael D. 2014. *A New History of German Cinema*. New York: Camden House.
- Karjalainen, Tuula. 1990. *Uuden kuvan rakentajat. Konkretismin läpimurto Suomessa*. Helsinki: WSOY.
- Kastemaa, Heikki. 2009. *Nykyaikojen kampanjat. Ars-näyttelyt ja niiden vastaanotto 1961–2006*. Kirjoituksia taiteesta 5. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 18 / Valtion taidemuseo.
- Keihäsniemi, Matti. 1967. Maalata, raaputtaa, repiä kuva rikki, pohjustaa, piirtää neulalla, syövyttää ja kuvata ihmisiä on yksi keino tehdä elokuvaa: Kopu Ruutsalon keino. *Elokuva-Aitta* 22/1967.
- Knight, Arthur. 1965. Beat-sukupolvea selluloidinauhalla. *Nuori Voima* 1/1965.
- Koponen, Erkki. 1986. Bronda. Tarunomaista kulttuurihistoriaa vuosilta 1915–1920. Julkaisussa: Koponen, Erkki, Tissari, Jorma & Ahtokari, Reijo

- (toim.) *Taide enemmän kuin elämä. Muistikuvia taiteemme taipaleelta.* Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, 36–37.
- Kraemer, Chr. v. 1958. Sällskapet på vinden. *Nya Pressen* 17.6.1958.
- Kruskopf, Erik. 1959. Brondinin ryhmä – muutamia suomalaisia spontanisteja. *Arkkitehti* 9/1959.
- Kruskopf, Erik. 1961. Taiteemme 1950-luku. Julkaisussa: Ahtola, Taisto ja muut (toim.) *Suomen taide 1961.* Helsinki: Suomen taiteilijaseura & WSOY, 7–33.
- KU 7.6.1957: Suomalaista taidetta Moskovan festivaaliin. *Kansan Uutiset* 7.6.1957.
- Kuljuntausta, Petri. 2002. *On/Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin.* Helsinki: Like & Kiasma.
- Kuljuntausta, Petri. 2008. *First Wave. A Microhistory of Early Finnish Electronic Music.* Helsinki: Like.
- Kuosmanen, Leo. 1968. Saammeko esitellä: Eino Ruutsalo, 47. *Somistaja* 4/1968.
- Kuuskoski, Martti-Tapio ja muut. 2005. Pidemmälle! Maunu Kurkvaaran haastattelu hänen työhuoneellaan Punavuoressa 9.3.2005. *Filmihullu* 2/2005.
- Manninen, Antti. 2004. *Puretut talot. 100 tarinaa Helsingistä.* Helsinki: Helsingin Sanomat.
- NP 5.7.1962: Sex konstnärer blev hemlös. Snickare flyttar nu in i Brondins ateljékafé. *Nya Pressen* 5.7.1962.
- NV 1965: Nuori Voima haastattelee Eino Ruutsaloo. *Nuori Voima* 7–8/1965.
- OJ. 1966. Kineettistä Ruutsaloo. *Projektio* 2/1966.
- Ojanperä, Riitta. 1998. Kirkas ja valoisa aika. Ahti Lavosen taidekäsitkystä 1960-luvulla. Julkaisussa: Vihanta, Ulla & Paloposki, Hanna-Leena (toim.) *Kirjoituksia taiteesta 2. Kuvataidekriitikkoja, taide-elämän vaikuttajia ja valistajia.* Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto, 104–116.
- Ojanperä, Riitta. 2010. *Kriitikko Einari J. Vehmas ja moderni taide.* Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto 20 / Valtion taidemuseo.
- Petäjä, Jukka. 1989. Kuvarunot ja konerunot selluloidilla. Eino Ruutsalon lyhytelokuva 1960-luvun tunnoista yhdistelee estoita makulatuurikirjaimia, piirroksia, mainoksia, liikennemerkkejä ja runoja. *Helsingin Sanomat* 23.4.1989.
- Renan, Sheldon. 1968 (1967). *The Underground Film. An Introduction to its Development in America.* London: Studio Vista.
- Ruutsalo, Eino. 1975. Näyttelyluettelossa *Ruutsalo, maalari ja kineetikko*, 5.2.–2.3.1975. Lahti: Lahden Taidemuseo.
- Ruutsalo 1981b: Ruutsalo, Eino. Näyttelyluettelossa *Eino Ruutsalo. 1950-luku*, 29.4.–17.5.1981. Helsinki: Galerie Phergus.
- Ruutsalo, Eino. 1988. Tekemisen kuvioita. Näyttelyluettelossa *Expohja '88 – Ruutsalo, maalauksia ja veistoksia* 7.5.–28.8.1988. Fiskars: Expohja-yhdistys, 20–23.

- Ruutsalo, Eino. 1995. *Tiiksjärven ilmataistelijat. Sotalentäjästä taiteilijaksi*. Helsinki: Tammi.
- Römpötti, Harri. 2020. Maitotilalta maan alle ja maailmalle. Kaitafilmiä mestari Pasi "Sleeping" Myllymäki teki paluun digikaudella. *Helsingin Sanomat* 15.8.2020.
- Saarikivi, S. [Sakari Saarikivi]. 1957. Haarala ja Ruutsalo. *Helsingin Sanomat* 17.11.1957.
- Sarajas-Korte, Salme. 1980. Romantiikan paluu. Näyttelyluettelossa *Kokeileva 60-luku / Experimenterande 60-tal*, Ateneumin taidemuseo 8.5.–8.6.1980. Helsinki: Suomen Taideakatemia näyttely- ja tiedotusosasto, 3–18.
- Saure, Salme. 1965. Ruutsalo. *Elokuva-Aitta* 3/1965.
- Scheffer, Bernd ja muut (toim.). 2015. *Typemotion: Type as Image in Motion*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media & Hatje Cantz Verlag Ostfildern.
- Sinisalo, Soili. 1975. Liikkeen muodot. Eino Ruutsalo, kokeilija, kineettinen taiteilija, elokuvantekijä. *Taide* 6/1975, 34–40.
- Suhonen, Pekka. 1977. Meidän suomalainen taiteemme. Julkaisussa: Lintinen, Jaakko (toim.) *Pohjoisia kuvia. Nordiska bilder. Taide* 77. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura, 100–106.
- Taanila, Mika. 2007. Seitsemännen taiteen sivullisia – kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985. Julkaisussa Väkiparta, Kirsi (toim.) *Sähkömetsä videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1933–1998*. Helsinki: Kuvataiteen keskusarkisto, 10–81.
- Talaskivi, Paula 1978. Ei elämää ilman liikettä. *Oma Markka* 9/1978.
- Toiviainen, Sakari. 1991. Raaputa, syövytä sekä räjäytä. Eino Ruutsalon tuhat ja yksi yritystä päästä eroon "juonielokuvan orjuudesta". *Aamulehti* 7.3.1991.
- US 19.8.1956: Suomalaiselle grafiikalla menestystä ulkomailla. *Uusi Suomi* 19.8.1956.
- US 31.8.1956: Suomalaista taidegrafiikkaa Kööpenhaminassa. *Uusi Suomi* 31.8.1956.
- US 15.11.1956: Suomalaista grafiikkaa Espanjaan. *Uusi Suomi* 15.11.1956.
- US 7.6.1957: Suomalaista taidetta Moskovaan. *Uusi Suomi* 7.6.1957.
- Valkonen, Markku. 1972. Monen arvon vuosikymmen. Julkaisussa: Lintinen, Jaakko (toim.) *Taide* 72. Helsinki: Suomen Taitelijaseura & WSOY, 27–33.
- Valkonen, Markku. 1992. *Kuvien Suomi. Suomen taiteen vuosisadat*. Helsinki: Otava.

III
1960-luvun
vaihtoehtotaide ja
kulttuurinen murros
Suomessa

Marimekko muodin edelläkävijänä

1960- ja 1970-lukujen unisex-muoti

Anna Parviainen

• <https://orcid.org/0000-0001-6816-267X>

Marimekon alkutaival tunnetaan ennakkoluulottomasta pukeutuminen muotokielen uudistamisesta ja sodan jälkeisen harmauden syrjäyttävästä värikylläisestä estetiikasta. Tekstiilisuunnittelija Armi Ratian (1912–1979) vuonna 1951 perustama yritys toimi jo ensivuosisikymmenellään suomalaisen muodin edelläkävijänä, luoden vaatemallistoillaan vaihtoehtoja naisten pukeutumista hallinneille konservatiivisille trendeille. Ratia pyrki tekemään pesäeron ajalle tyyppisiin kireälinjaisiin, toimintaa rajoittaviin naisten vaatteisiin tuomalla markkinoille malliltaan väljiä mekkoja. Marimekko keskittyi 1950-luvulla tarjoamaan vaihtoehtoja naisten muotia mutta laajeni hiljalleen myös miesten ja lasten vaatettajaksi.

Vaateyrityksen uudismielinen linja kiteytyi 1960–1970-luvuilla vaatteiden käytännöllisyyden korostamiseen. Käytännöllisyyttä korostava vaatesuunnittelu synnytti myös marimekkolaisen unisex-muodin. Marimekon vuosikymmenten suunnitteluideologiaan kuului pyrkimys suunnitella vaatteita kaiken ikäisille, naisille sekä miehille – tasa-arvon asialla. Ohjelmallisesti vaateyrityksen unisex-muotia suunnittelivat Annika Rimala (Marimekolla 1960–1981) ja Pentti Rinta (Marimekolla 1969–1987).

Tämä artikkeli käsittelee Marimekon edelläkävijyyttä keskittyen 1960–1970-lukujen unisex-muotiin ja sen asemaan yhtenä vaateyrityksen utopioista. Tarkastelen Marimekon unisex-muodin suhdetta aikalaiseen yhteiskuntaan ja sukupuolipolitiikkaan. Artikkelini pohjaa pro gradu -tutkimukseeni *Tasa-arvon univormut: Marimekon unisex-muoti 1960–1970-luvuilla* (Parviainen 2018) kohdentaen Marimekon rooliin suomalaisen unisex-muodin edelläkävijänä. Pro gradu -tutkimukseni oli ensimmäinen suomalainen yhden brändin unisex-muotiin fokusoiva kattava tutkimus.¹

Marimekko edelläkävijänä

Marimekko oli ensimmäinen suomalainen vaateyritys, joka palkkasi vakituisen suunnittelijan.² Armi Ratia palkkasi suunnittelijoiksi eri taideteollisten alojen ammattilaisia, joilla ei ollut koulutustaustaa muodissa (Wiikeri 1986, 35). Tämä väistämättä loi uudenlaisia näkökulmia vaatteiden suunnitteluun ja tekoon. Tekstiilisuunnittelija Maija Isolan (1927–2001) lisäksi alkuaikojen tärkeimpiä suunnittelijoita oli keraamikon koulutuksen saanut Vuokko Nurmesniemi (s. 1930), joka työskenteli Marimekolla vuosina 1953–1960. Hänen suunnittelemansa vaatteet olivat selkeitä klassisia marivaatteita, joista tuli tunnusomaista Marimekkoa (*Helsingin Sanomat* 2015). Nurmesniemen lähdettyä Marimekolta palkattiin hänen tilalleen graafista suunnittelua opiskellut Annika Rimala (1936–2014).

Varhaiset Marimekon vaatteet, kuten Nurmesniemen itse tekemät mekot, olivat oman aikansa erikoisuuksia. Hän suunnitteli 1950-luvun muodin yleiseen linjaan nähden maskuliinisia vaatteita, joille olivat tyypillisiä ryhdikkäät kankaat ja mallit. Nurmesniemen työssä omaleimaista oli, että hän suunnitteli vaateen lisäksi siinä käytetyn painokankaan (Lappalainen & Almay 1996, 57–58). Alkuaikojen Marimekolla suunnittelija teki niin kankaan kuin itse vaateenkin, mikä erosi vielä 1950-luvulla vallinneesta muotoilun ideaalista, jonka mukaan muotoilijan tehtävänä oli suunnitella, mutta tuotteen valmistus jätettiin usein muille. Vaateyrityksen taiteilijoiden monipuolinen taide-teollinen koulutus synnytti poikkeuksellisen ennakkoluulottomia vaatteita omaperäisin kuosein ja mallein. Tavoitteena oli, että Marimekon vaatteissa oli vain välttämättömät elementit. Vaatteista karsittiin pois turhat epämukavuudet, kuten tiukat kohdat tai kavennukset (Wiikeri 1986, 34).

Miesten muotiin Marimekko toi 1950-luvun puolivälissä vapaa-ajan ja rentouden. Vuokko Nurmesniemen Marimekon ensimmäinen miesten vaate *Jokapoika* (1956) sopi niin konttoriin, juhlaan kuin arkeenkin. Leikkisät, alun perin osittain päällekkäin painetut raidat (Nurmesniemi, Aav & Viljanen 2007, 39) ja raikas väripaletti uudistivat miesten muotia. *Jokapoika* oli nimensä mukaisesti vaate jokaiselle miehelle, tarkoitettu käytettäväksi kaikenlaisissa tilanteissa.

Marimekon taiteilijoita turhautti 1950-luvun miesvaltainen muotisuunnittelu, jossa ei huomioitu naisten vaatteiden käyttömukavuutta. Muun muassa *Tasaraidan* (1968) luonut Annika Rimala kuvaili vuosikymmentä ja sen muotisuunnittelua seuraavasti: ”Sitten kaikki muotitaiteilijat, ne oli miehiä. Siinä oli se sodanjälkeinen muoti, joka oli intensiivistä naisvihaa, – 1950-luku. Jumalattomat korsetit ja stilettikorot, ilmeisesti niillä oli ollut jumalattoman häijyt äidit, musta se oli uskomatonta naisvihaa.”³

Pyrkimykseksi tuli luoda omanlainen naiseus. Naisten 1960-luvun muoti tasapainotteli kansainvälisesti seksikkään ja vapautuneen pukeutumisen välillä (Paoletti 2015, 59). Marimekko otti vuosikymmenen monipuolistuneen naiskäsitteksen ilolla vastaan ja teki siitä omanlaisensa: nainen sai olla aktiivinen, minkälainen ja minkäkokoinen vain. Rimala ei koskaan tehnyt vaatteita hoikkia vartaloita ja mannekiineja varten toisin kuin monet aikalaiset ja nykypäivänkin suunnittelijat tekevät (*Hopeapeili* 1967; Seeling 2001 [1999], 445). Armi Ratian tokaisu ”nainen on seksikäs – ei mekko” kiteytti Marimekon tietoisuuden erottautua kapeasta naiskäsitteestä.⁴

Marimekko markkinoi 1970-luvulla vaatteitaan ajan hengen mukaisesti ”antimuotina”, osin markkinointikikkana, asemoidakseen itsensä *haute couture* -muodin vaihtoehdoksi. Marimekko halusi erottautua Pariisin kaltaisista, elitistisiksi koetuista muodin keskuksista. Jopa vaatemallistojen julkaisuajankohdat päätettiin siten, että Marimekko ehti ennen Pariisin tulevien muotien julkistusta (Turunen 2004, 4; Ratia 1986, 28). Antimuodiksi julistamisella saatettiin myös kosiskella nuoria kuluttajia, jotka olivat kiinnostuneita ajan alakulttuurista juontuvista ”antimuodeista”, kuten hippiliikkeestä (Sarantola-Weiss 2008, 79).⁵ Antimuoti heijasteli radikalisoitumista ja eri toimijoita feministeistä marxilaisiin, yhdistyen vasemmistolaisuuteen (Sarantola-Weiss 2008, 131).

Huolimatta antimuodiksi julistautumisesta, muodin käsitteen käyttö on Marimekon kohdalla perusteltua ja välttämätöntä, sillä Marimekon tuottamat vaatteet osuvat myös klassisten muodin määritelmien asettamiin raameihin. Marimekko oli osa massakulttuuria, mutta samanaikaisesti omasi vahvan halun erottautua massasta (Wiikeri 1986, 34). Erottautumiskeinona toimi omaleimainen suunnittelu.

Tuolloin puhuttiin ajan hengen mukaisesti radikaalisti antimuodista, mutta tosiasiaa Marimekko antoi pikemminkin vaihtoehdon muulle suomalaiselle muodille erottaen muista niin suunnittelussa kuin ideologisestikin (Wiikeri 1986, 34).

Taiteen ja elämän suhde

Marimekko oli lähtökohdiltaan poikkeuksellinen vaatealan yritys, sillä sen alkutaipaleen taitelijoista kenelläkään ei ollut muotisuunnittelijan tutkintoa, vaan he omasivat erinäisiä taideteollisia koulutuksia (Wiikeri 1986, 34). Onkin perusteltua tarkastella myös muiden taide-teollisten alojen historiaa tutkittaessa Marimekon vaatesuunnittelun pyrkimyksiä ja ideologiaa. Yrityksen vaatesuunnittelu oli jo sen ensi vuosikymmeninä kytköksissä muotoiluun sekä alan tyylien vaihteluihin. Marimekko oli päässyt 1950-luvulla osaksi suomalaista muotoilumenestystä: vuosien 1954 ja 1957 Milanon triennaaleissa Marimekon muoti nousi kansainvälisen taideteollisuusnäyttelyn näyttämölle (Aav 2003, 150–151).

Kuten ajan muotoilussa, kiinnitettiin Marimekossa huomio kauniiseen ja toimivaan arkeen. Marimekko loi uudenlaista pukeutumiskulttuuria, jossa mukavuuden ja funktionaalisuuden annettiin näkyä. Vaatteet tarkoitettiin jokapäiväiseen käyttöön. Marimekko korosti 1960-luvun vaatesuunnittelussaan vapaata yhdistelemistä, jolloin kuluttaja sai koostaa mallistojen vaatteista oman kokonaisuutensa. Modernille kuluttajalle suotiin ja toisaalta häneltä edellytettiin oman tyylin löytämistä. Käyttötapojen rikkaus ja muotojen yksinkertaisuus tarjosivat lukuisia mahdollisuuksia. Suunnittelun perimmäisenä tarkoituksena oli olla funktionaalista, mikä yhdistyi ajan muotoilun ja arkkitehtuurin ideaaleihin: vaatteita tehtiin ikään kuin ”valmiina elementteinä”, mikä rinnastui aikakauden elementtirakenteiseen arkkitehtuuriin.

Marimekon 1960-lukua kuvasti mukautuminen ajan henkeen, tasa-arvoon ja feminismiin toiseen aaltoon. Vuosikymmentä edelsi pitkä muotoilijoiden vahvaa taiteilijapersoonaa ja ”sankariutta” korostava aikakausi, minkä vastareaktiona Annika Rimalan kaltaiset taiteilijat pyrkivät anonymitteettiin; toisaalta hänet valittiin vuonna 1967 ruot-

salaismediassa kymmenen eniten muotiin vaikuttaneen suunnittelijan joukkoon, mikä osoitti nimen mallistojen takana olevan kansainvälisestäkin tunnettu (Ilvessalo ja muut 1986, 125). Rimalan trikoosta valmistetun ikonisen *Tasaraita*-malliston tarkoituksena oli olla iätön perusvaate, joka sopisi kaikenlaisille kuluttajille. Rimala vaikutti suunnittelussaan aikansa kulttuurista. Hänen vaatesuunnittelunsa muotokieli ja värimaailma rinnastuivat esimerkiksi suomalaisen Lars-Gunnar Nordströmin (1924–2014) sekä yhdysvaltalaisen Barnett Newmanin (1905–1970) abstraktiin taiteeseen (Sarje 1986, 50). Vaikutteet näkyivät selkeissä geometrisissa muodoissa sekä minimalistisissa sommitelmissa ja ilottelevissa väriyhdistelmissä. *Tasaraita* loisti puhtaissa pääväreissä, muistuttaen muun muassa De Stijlin ja Bauhausin perinteistä. Suomalaiseen puuvillaan yhdistyivät aikakauden taiteille tyypillinen geometrisen abstraktismin ja puhtauden ihanne.

Radikalismi synnyttää unisexin

Kukin ajanjakso ja yhteiskunta ovat määritelleet omat pukeutumisen sääntönsä: kuinka paljastavia vaatteet saavat olla, mikä osa kehosta tulee peittää ja kuka saa pukea ylleen mitään vaatemaleja, värejä tai materiaaleja. Lisäksi teknologiset ja materiaaliset kehitykset sekä kulttuuriset muutokset ovat vaikuttaneet kunkin ajan muotiin: aikalaiskonteksti siis määrittää mistä inspiroidutaan, ja toisaalta mitä pystytään tekemään (Garland 1975, 7–10). Klassisen muodin määritelmän mukaan muotisuunnittelijat toimivat sosiaalisten tarpeiden tulkkeina ja muuttunut kulttuurinen ilmapiiri vaatii uudenlaisia muoteja.⁶ Sosiologi ja kulttuuriantropologi Pierre Bourdieu on määritellyt muodin erottautumiseksi, jolloin muoti nähdään aina viimeisimpänä erottautumisena (Bourdieu 1984).

Unisex-muoti erottautui konservatiivista sukupuolikäsitystä ylläpitävistä muodeista: se syntyi sosiaalisesta tarpeesta kulttuurisen ilmapiiirin ollessa murroksessa. Nuorisokulttuurien synty teki pukeutumisesta koko yhteiskunnan asian. Ajan nuoret olivat avainasemassa muutoksen tekijöinä. Sodan jälkeisellä suurella ikäluokalla oli vaikutusvaltaa: nuorista oli tullut jo 1950-luvulla merkittävä markkinoinnin kohderyhmä. Vuosikymmenen nuoriso tuli tunnetuksi auktoriteet-

tien vastustamisesta, valtarakenteiden kyseenalaistamisesta ja vastakulttuurien synnyttämisestä (Seeling 2001 [1999], 337). Radikalismi edellisiä sukupolvia ja vallinnutta ilmapiiriä kohtaan johtivat 1960-luvulla vanhojen sukupuoliroolien, instituutioiden ja arvojen kyseenalaistamiseen synnyttäen uudenlaisen elämäntavan (Seeling 2001 [1999], 338). Unisexin kansainvälinen huippukausi sijoittui 1960- ja 1970-luvuille, jolloin se otti paikkansa länsimaisen pukeutumiskulttuurin pysyvänä osana (Paoletti 2015, 4). Aiemmin muodin historiassa pukeutumis- ja sukupuolinormeja vastustavat muodit olivat jääneet marginaaliin tai ne oli tyrehdytetty. Unisexin aikakausi oli modernin muodin historian ensimmäinen ilmiö, jossa valtavirtamuoti nousi vastustamaan niin totuttuja konservatiivisia muoteja kuin sukupuolikäsityksiäkin.

Yhdysvalloissa oli jo 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa puhuttu kiiwaasti seksuaalisesta vapautumisesta. Seksuaalivallankumous puhui sukupuolet häivyttävän unisex-muodin puolesta. Taustavaikuttajana oli feministinen liikehdintä, joka vaati sukupuolten välistä tasa-arvoa: muotisuunnittelijat inspiroituiivat nyt tasa-arvosta, tulevaisuudesta ja androgyniasta. Unisex-vaatesuunnittelussa pyrittiin häivyttämään pukeutujan sukupuolta ja täten toimittiin yhteiskunnallisen tasa-arvon asialla (Paoletti 2015, 2–15).

Vuosikymmenten muoti keskittyi naiseuden vapauttamiseen ja aikakausi tunnetaankin monista erilaisista muodeista. Samanaikaisesti muodikkaaksi koettiin androgyninen, sukupuolta häivyttävä unisex-muoti sekä feminiinisyyttä korostavat minihameet. Varsinkin naisille 1960-luvun muodit tarjosivat valtavasti vaihtoehtoja, jolloin naiset saivat itse päättää minkä monista tyyleistä ja naistyypeistä omaksuisivat.

Aikakauden miesten muodit olivat ekspressiivisiä ja ajan kontekstissa epämiehekkäitä (Paoletti 2015, 59). Unisexin kannalta merkittävä ilmiö oli Lontoon muotisuunnittelijoilta alun perin lähtenyt ”rii-kinkukkovallankumous” (*peacock revolution*), jonka tavoitteena oli palauttaa miesten muotiin sen kerran kadottama väriloisto ja mahtipontisuus. Se toi miesten muotiin valtavasti vaihtoehtoja ja tyyli sai vaikutteita muun muassa Afrikan ja Aasian värikkäistä pukeutumisperinteistä. Miesten muotiin tuli teollistumista edeltävän muodin värien kirjo ja vaatteita valmistettiin pehmeämmistä, dekoratiivisem-

mista kankaista. Muoti toi ajan miesten muotiin tietyn yksilöllisyyden ja pyrki luomaan monipuolisempaa käsitystä mieheydestä. Uusi feminiinimpi miesten muoti näkyi kansainvälisesti esimerkiksi pitkiksi kasvatettuina hiuksina (Cawthorne 2001, 60; Paoletti 2015, 59).

Miehille suunnitellut, väreillä ja kuoseilla herkuttelevat uudet vaatemuodit jäivät lyhytikäisiksi. Suurimmaksi osaksi unisex-muoti tarkoitti maskuliinisemman muodin suunnittelemista naisille – taustalla oli naisten pitkäaikainen haave käytännöllisemmästä pukeutumisesta (Paoletti 2012, 42).⁷ Naisten pukeutumisen kannalta unisex oli mahdollista, laajentaen vaatevaihtoehtoja ja samalla naiseuden käsitettä.

Kulttuurinen murros luo hyvinvointivaltion uutta estetiikkaa

Suomen 1960- ja 1970-lukuja kuvastavat hyvinvointivaltion rakentaminen, yhteiskunnan tasa-arvoistuminen ja sen konkretisoituminen lainsäädännössä. Naisemansipaatio kiihtyi 1960- ja 1970-luvuilla, minkä myötä yhteiskunnan valtasuhteet muuttuivat. Lainsäädännöllisesti naiset alkoivat 1960-luvun lopulla olla yleisesti samassa asemassa kuin miehet. Vaikka edistystä oli tapahtunut, käytännössä erot olivat vielä huomattavia, esimerkiksi tarkasteltaessa työelämää ja perheen sisäisiä hoitovastuita. Systemaattista tasa-arvopolitiikkaa alettiin luoda 1970-luvun alussa ja valtiollinen Tasa-arvoasiain neuvottelukunta perustettiin vuonna 1972.

Suomeen kantautui eurooppalaisen, vasemmistolaisen opiskelijaradikalismien mukanaan tuoma aatteellisuus ja kansainvälisen feminismin tuulet. Suomessa kansainvälisen feminismin vaikutukset kulminoituivat muun muassa uusina lakeina, naisten aseman parantamisena ja itsemääräämisoikeuden kohentumisena (Sarantola-Weiss 2008, 36–39; 47).⁸

Naisten asema tasa-arvoistui sukupuolten välisten valtasuhteiden muuttuessa, kun naisten arkeen alkoi ilmestyä yksilöllisiä valintoja ja vapautta (Sarantola-Weiss 2008, 36). Kulttuurisen murroksen myötä naiseus ja mieheys suhteutuivat toisiinsa uudelleen. Perinteisten sukupuoliroolien lisäksi se vaikutti lasten kasvatukseen 1960- ja 1970-luvuilla (Paoletti 2015, 15; Sarantola-Weiss 2008, 53; Garton 2004,

210). Esimerkiksi moderniin isyyteen liittyi osallistuminen kotitöihin ja hoivataakkaan. Tavoitteena oli tasa-arvoinen parisuhde, jossa vanhemmat ja lapset muodostivat tiiviin yhteisön. Vuosikymmenen lait mukailivat muuttuneen yhteiskunnan tarpeita. Esimerkiksi uudistunutta isän roolia tuettiin vuonna 1978 isyyslomasta säädetyllä lailla ja naisten asemaa kohensivat muun muassa vuoden 1970 aborttilaki ja äitiyslomaa koskeva laki vuonna 1974 (Sarantola-Weiss 2008, 44–45).

Aikakausi synnytti uutta estetiikkaa ja ideologioita niin aateilma-
piirin muutoksen kuin teknologiakehityksenkin myötä. Vuosikymmen-
menten aikana tapahtunut demokratisoituminen vaikutti asumiseen,
kulutuskuulttuurin kehittymiseen ja siten aikakauden muotoiluun
sekä muotiin. Muodin demokratisoituminen kiihtyi 1960-luvulla, sa-
manaikaisesti arkkitehtuurin ja muotoilun kanssa. Muoti pyrittiin va-
pauttamaan kaikille yhteiskuntaluokille, eikä sen sallittu keskittyvän
vain pienemmän eliitin ominaisuudeksi. Vielä 1950-luvulla Suomessa
oli kansainvälisen muodin mukaisesti tehty selvä ero miesten ja nais-
ten pukeutumisen välillä. Samoin eron arjen ja juhlan välillä, kuten
myös sosiaalisen aseman, tuli olla luettavissa pukeutumisesta. Pukeu-
tumisen varsinainen paradigman muutos tapahtui kansainvälisesti
1960-luvulla, konkretisoituen pukeutumisen yhdenmukaistumisessa
niin ikäryhmien, sosiaalisen aseman kuin sukupuolien välillä. Vuosi-
kymmenen muoti kapinoi keskiluokkaisessa pukeutumisessa vallin-
neita sääntöjä vastaan, mikä näkyi esimerkiksi naisten hameen hel-
man kohoamisena (Sarantola-Weiss 2008, 76–77; 126–128).

Unisexista tuli 1960- ja 1970-lukujen Suomessa osa hyvinvointi-
valtion politiikkaa heijastavaa tasa-arvon estetiikkaa. Naiset olivat jo
vuosisatoja kamppailleet käytännöllisemmän pukeutumisen puoles-
ta. Unisex toi hyväksynnän naisten housu-, haalari- ja pukumuodille.
Unisex-vaatteita suunniteltiin myös lapsille, jotka enemmässä mää-
rin alkoivat käydä yhteiskouluja poika- ja tyttökoulujen sijaan.⁹ Esi-
merkiksi housujen käyttö alkoi yleistyä sekä tyttöjen kouluasuna
että aikuisten naisten vaatetuksena. Suomessa lasten pukeutumisessa
suosittiin unisex-vaatteita, jotka kuvastivat reippautta ja tasa-arvoa.
Sukupuolittavaa jakoa tyttöjen vaaleanpunaisiin ja poikien vaalean-
sinisiin vaatteisiin ei suosittu vuosikymmenen lastenkasvatuksessa.¹⁰
Kansainvälisen riikinkukkoavallankumouksen myötävaikutuksella
Marimekon miesten vaatteissa näkyi uudistunut väripaletti ja esimer-

kiksi Annika Rimala suunnitteli kukikkaita kauluspaitoja miehille.¹¹ Marimekko mukautui aikakauden poliittisiin trendeihin: Armi Ratia valjasti vaateyrityksensä palvelemaan sosialidemokraattista tasa-arvoa.

Marimekkolainen utopia ja unisex

Marimekon kärkisuunnittelijat toivat suunnitteluunsa kaikuja ajan hengestä, kuten tasa-arvokeskustelusta ja feminismistä. Marimekon vaatteet tuntuivat olevan muutakin kuin pelkkiä kulutustuotteita, eikä Marimekkoa mielletty aina pelkästään vaatteiden ja muiden tuotteiden perinteiseksi yritykseksi. Taustalla väreili myös marimekkolainen henki ja elämäntapa, jonka luomisessa suuressa roolissa oli Armi Ratia itse (esim. Rousi 2016, 231–232).

Ratian aikana vaatesuunnittelua hallinnut elämäntapa-ajattelu näkyi suunnittelun kokonaisvaltaisuutena.¹² Syntyi oma ”marimekkolaisen” elämäntavan omaksunut asiakaskunta, ja Marimekon muoti olikin vahvasti ryhmäsidonnaista. Marimekon vaatteet olivat esimerkiksi suuressa suosiossa kulttuuriväen keskuudessa (Maunula 2000, 10; Vainio 2015, 63–64; Wiikeri 1986, 34).

Pukeutumalla Marimekon unisex-muotiin osoitti kuuluvansa moderniin aikaan ja liberaaliin, tasa-arvoa ajavaan sukupolveen. Annika Rimalan 1960- ja 1970-lukujen vaatesuunnittelun perimmäisenä ajatuksena oli sukupuolten välinen ja sosiaalinen tasa-arvo. Hänen usein trikoosta valmistettujen ”vartalodemokraattisten”¹³ vaatteidensa tarkoituksena oli olla monikäyttöisiä ja helppohoitoisia – sarjatuotettuina ne olivat huokeitakin verrattuna Marimekon aiempaan linjaan. Trikoomallistojen tulo teki Marimekon tuotteista idean tasolla koko kansan vaatteita ja Marimekosta entistä enemmän myös miesten vaatemerkin (Maunula 2000, 11–12). Käyttäjälähtöisen tutkimuksen myötä on kuitenkin huomattu, ettei tämä täysin pidä paikkaansa ja *Tasaraita* oli pikemminkin nuoremman sukupolven suosiossa (Turunen 2004, 2–3; 12).

Trikookankaiset mallistot hälvensivät 1950-luvun ja 1960-luvun alkupuolen vaatteita ympäröinyttä elitistisyyttä. *Tasaraita* sai osakseen myös kritiikkiä Marimekon kanta-asiakkailta, joiden mielestä se oli suunnattu liian laajalle yleisölle, eikä se mukautunut enää vaate-

talon aiempaan statukseen. Armi Ratiakin suhtautui aluksi varauksella trikoosta valmistettuihin vaatteisiin, sillä ne muuttivat laadukkaiden, käsinpainetuista kankaista valmistettujen vaatteiden aloittaman ylellisen linjan (Tarschys 2000, 82–83).

Marimekon talouskasvu jatkui 1960-luvun lopulle ja menestys pönkitti tulevaisuudenuskoa (Donner 1986, 9). Marimekko tasapainotteli taloudellisen kasvun ja elämyksien synnyttämisen välillä; marimekkolaisen hengen ylläpitäminen sekä ainutlaatuisten elämysten luominen eivät aina kohdanneet taloudellisen kannattavuuden kanssa (Rousi 2016, 242). Utopistiset haaveet huipentuivat 1960-luvulla Marikyläsuunnitelmaan, joka olisi elämäntapaideologian mukaisesti kokonaisvaltaisen marimekkolainen (Vainio 2015, 63–64).¹⁴ Aikeena oli toteuttaa arkkitehti Aarno Ruusuvuoren suunnittelema idyllinen kylä, jota Armi Rati kuvaili myös muun muassa palvelukyläksi. Ruusuvuoren oli määrä suunnitella Marikylään elementtivalmisteinen ”maritalo” (Vainio 2015, 63–64). Ideana oli, että kylä tarjoaisi välttämättömät palvelut ja olisi marimekkolainen aina pukeutumisesta sisustuksiin. Porvooseen aiotun Marikylän asuinalueen kylkeen suunniteltiin rakennettavaksi Marimekon tehdas (Vainio 2015, 63–64).¹⁵

Utopistinen ja suuruudenhulluksi osoittautunut rakennushanke kaatui vuonna 1969 rahoitusvaikeuksiin. Marikylä sai kuitenkin huomattavaa näkyvyyttä kansainvälisissäkin aikakauslehdissä ja toi Marimekolle ”tolkuttoman kallista mainosarvoa” (Ratia 1986, 29; Koivuranta, Pehkonen, Sorjanen & Vainio 2015, 17). Marikylä loi mielikuvaa rohkeasta yrityksestä, oli kyse sitten tyhmänrohkeasta tai nerokkaasta ideasta. Tutkija Rebekah Rousin mukaan ”Ratian luoma Marimekon utopia näyttäytyykin tilana, jossa unelmat tulevat todeksi ja kaikki on mahdollista ja jossa raha määrityy lähinnä rajoittavana tekijänä”. (Rousi 2016, 242.)

Huolimatta siitä, ettei Marikylä toteutunut, ehti Ruusuvuori suunnitella ja toteuttaa elementtirakenteisen Marisaunan (1968) koeversion, jota esitettiin kuvissa idyllinä veden äärellä. Esittelykuivissa Ruusuvuoren suunnittelemassa miljöössä nähtiin pariskunta sonnustautuneina Marimekon unisex-muotiin, mikä yhdisti marimekkolaisen elämäntavan ja unisexin utopian toisiinsa. Kuvissa sauna toimi niin unisex-muodin näyttämönä kuin myös yhteissaunomisen myötä sukupuolet konkreettisesti yhdistävänä paikkana.

Marikylä-hankkeen kariutuminen antoi tilaa muille unelmille.¹⁶ Aloitettiin siirtymä käsinpainetuista kankaista koneelliseen painantaan. Uutta Marimekon painotaloa alettiin suunnitella Herttoniemeen. Arkkitehtien Erkki Kairamon ja Reijo Lahtisen suunnittelema Marimekon tehdas valmistui vuonna 1973, tosin vanhanaikaiseksi käynyt käsipaino suljettiin vasta vuosikymmenen lopulla (Vainio 2015, 86–90). Alun perin tehtaan katolle suunniteltiin päiväkotia Marimekon työntekijöiden lapsille.¹⁷ Tämä kuitenkin jäi toteutumatta tuntemattomista syistä, oletetusti joko työntekijöiden lasten vähäisyyden vuoksi tai rakennuslupasyistä.

Marimekon unisex-muoti liittyi samaiseen utopioiden jatkumoon, jota 1960-luvun ihanneyhteisöt edustivat. Marimekon hallitukseen kuuluneen kulttuurivaikuttaja Jörn Donnerin mukaan unisex-muoti sulautui osaksi marimekkolaista utopiaa: ”Marimekko-estetiikka laajeni 60-luvun kuluessa marimekkolaiseksi elämänmuodoksi, joka ulottui taiteen uusien muotojen ihailusta vapaamuotoiseen sisustustyyliin ja sukupuolten tasa-arvon korostamiseen unisex-pukeutumisessa. Mittakaavallisesti utopia marimekkolaisesta ympäristöstä ulottui teollisesti tuotetusta arkkitehtuurista arkielämän vähäisimpiin esineisiin.” (Donner 1986, 11.)

Marimekko toteutti utopistisia ajatuksiaan ensimmäisen kerran jo 1950-luvulla ottaessaan rohkeasti kantaa aikansa sukupuolipolitiikkaan ja -käsityksiin. Yrityksen alkuperäisenä pyrkimyksenä oli naiseuden vapauttaminen kaavoihin kangistuneesta ja epäkäytännöllisestä naisten muodista. Toiseksi Marimekko lähti muuttamaan käsityksiä totutusta mieheydestä. Jo 1950-luvun puolella esimerkiksi Vuokko Nurmesniemen suunnittelemat keittiöessut nähtiin aikakauslehdissä miesten päällä osoittaen, että naisille tyyppillisesti luetut kotiaskareet kuuluivat yhtä lailla miehillekin. Liukuvuus Marimekon naisten ja miesten vaatteiden välillä alkoi näkyä 1950-luvun loppupuolella.

Marimekon 1960- ja 1970-lukujen unisex-muoti tarjosi utopistisia ajatuksia kulttuurisen murroksen aikakaudella. Yhteiskunta oli muutoksen tilassa ja katse oli tiiviisti lukittuneena tulevaan. Unisex muutti totuttuja pukeutumisen tapoja, joihin kuului muun muassa, että sukupuolen tuli käydä ilmi sukupuolitetusta vaateuksesta. Jälleenrakennuksen vuosikymmenenä syntynyt ”ultrafeminiinisyyttä” sai liikkeelle vastavoiman, jonka tavoitteena oli monipuolistaa käsityksiä naiseudesta.



Kuva 6. Armi Ratia *Jokapoika*-paidassa. Kuvälähde: Marimekko.

Unisex-aikakausi toi kauluspaidan myös naisille: Armi Ratia näytti esimerkkiä unisex-muodista käyttäessään *Jokapoika*-paitaa työtakkinaan ja esiintyen se päällä valokuvissa. Nurmesniemen suunnittelema *Jokapoika* oli ensimmäinen Marimekon miehille suunniteltu vaatekappale, mutta myös ensimmäinen Marimekon sukupuolten rajat ylittävä vaate. Annika Rimalaa voidaan kuitenkin pitää ensimmäisenä Marimekon varsinaisena unisex-suunnittelijana, sillä *Jokapoijasta* tuli unisexia vasta käytössä: alun perin *Jokapoika* suunniteltiin miesten paidaksi. Käytössä se kuitenkin muotoutui kaikkien vaatteeksi, sillä sitä alkoivat hiljalleen käyttää miesten lisäksi niin naiset kuin lapsetkin. Merkittävää oli, että Suomessa *Jokapoijan* myötä naiset ja miehet saattoivat ostaa vaatteensa samasta vaateliikkeestä – muutos konkretisoitui kansainvälisesti vasta vuosikymmen myöhemmin unisex-muodin myötä (Laver 2002 [1969], 265). *Jokapoika* symboloi sukupuolten välistä tasa-arvoa ja merkitsi vaatteiden myyntiin liittyvistä sukupuolittavista käytännöistä luopumista. *Jokapoikaa* alettiin kutsua 1950- ja 1960-luvuilla myös ”maripaidaksi”, jolloin kauluspaidalle luotiin feminiininen puoli.

Marimekon mallistoista trikoovaatteet ylsivät selkeimmin massamuodin tasolle. *Tasaraita*-mallisto tarjosi monenlaisia vaatekappaleita, jotka kaikki alusvaatteita lukuun ottamatta suunniteltiin sukupuolineutraaliin käyttöön: *Tasaraita*-mekkokaan ei ollut tarkoitettu ainoastaan naisten käyttöön, vaan sekä lyhyt että pitkä malli nähtiin aikalaislehdissä myös miesten päällä. Miehet olivat pukeutuneina *Tasaraita*-mekkoon ryhmäkuville, kuten perhe- ja parisuhdekuville, mutta esiintyivät mekossa myös yksin. Unisex-mekosta ei kuitenkaan puhuttu mekkona miesten päällä. Esimerkiksi englanninkielisessä lehdistössä puhuttiin usein yöpaidasta välttämättä mekko-sanana käyttöä. Trikoomalliston mekot tarjosivat miehille matalan kynnyksen feminiinistä pukeutumista, sillä mukavan, pehmeästä kankaasta valmistetun mekon saattoi pukea päälleen katseilta suojassa omassa kodissaan, eikä ilmiö koskaan rantautunut katukuvaan. Ajan kuvastossa miehen pukeutuminen *Tasaraita*-mekkoon oikeutettiin omassa kontekstissaan, mukavana perheen tai lähipiirin kesken ylle puettavana olovaatteena. Marimekon trikoomekkoihin pukeutuneita miehiä ei kuitenkaan kuvattu julkisissa ympäristöissä.

Miesten pukeutumista feminisoiva ekspressiivinen, väreillä ja materiaaleilla ilotteleva muoti jäi kuitenkin lyhytikäiseksi. Miesten osalta unisex jäi utopian tasolle: riikinkukkovallankumouksen vaikutukset eivät ole kantautuneet nykypäivään samalla tavoin, kuin ajan naisten muodin muutokset. Värikästä ja koristeellista pukeutumista katsottiin kieron, sillä koettiin, että mieheys romuttuisi naisellisen muodin päästessä valloilleen (Paoletti 2015, 59–60). Tässä kohdin voidaan huomata, ettei yhteiskunta ollut täysin valmis unisexin kaltaisille utopioille. Säilyneet kuvat toimivat ikkunoina menneeseen ja toiveisiin mieheyden vaihtoehtoisesta esittämisestä.

Marimekko ja politiikka

Sosiaalidemokraattiset ajattelumallit näkyvät selkeästi Marimekon 1960- ja 1970-lukujen suunnittelussa ja tavoitteissa. Marimekon äiti Armi Ratia oli sosialidemokraattisen puolueen jäsen, mutta erosi puolueesta vuonna 1976 kovasanaisella kirjeellä, 20 vuotta kestäneen jäsenyyden jälkeen (Vainio 2015, 91–92). Ratia kertoi *Suomen Kuva-lehden* haastattelussa SDP:n jäsenyyden alkuperäiseksi syyksi Marimekolle tarjoutuneen mahdollisuuden saada maata tehtaalleen ja Marikylä-hankkeelle (Vainio 2015, 91–92).

Marimekolla oli Ratian puoluejäsenyyden lisäksi lukuisia yhtymäkohtia sosiaalidemokraattisiin aatteisiin ja ruotsalaiseen kansankodin ideaaliin. Ruotsissa 1920-luvulla alkanut kansankodin rakentaminen (*folkhemmet*) jatkui aina 1960-luvun loppuun saakka. Kansankoti näkyi arvomaailman ja yhteiskunnan muutoksessa, samoin kuin kulttuurissa ja rakennetussa ympäristössä. Kansankodin ajattelumallin mukaan ”hyvässä kodissa ei ole etuoikeutettuja eikä syrjäytettyjä perheenjäseniä, ei lellikkejä eikä kaltoin kohdeltujakaan”. (Berggren 2011, 78.)

Ratioiden ja Marimekon omistamassa Bökarsin kartanossa oli tapana, että kartanon vieraat sonnustautuivat *Jokapoikaan*. Armi Ratia saattoi olla vieraitaan vastassa ja kehottaa bisnespukuihin sonnustautuneita, kansainvälisesti merkittäviä miehiä vaihtamaan ylleen *Jokapojan*, jotta kaikki voisivat olla kartanolla tasa-arvoisesti, toisistaan erottautumatta.¹⁸ Ruotsalaisesta kansankodin ideaalista muistutta-

van toimintamallin mukaan kaikki tuli nähdä samanarvoisina. Pukeutumalla yhdenmukaisesti häivyttiin kunkin sosiaalinen asema ja siten kurottiin umpeen eroavaisuuksia. Bökars oli varsinainen Marimekon kansankoti, sosiaalidemokraattisuuden kehto (Sarje 1986, 50).

Taiteilija ja tutkija Kimmo Sarjen mukaan Marimekon muodin sosiaalidemokraattisuus näkyi yhtenäisessä muodissa ja ”pinnassa”, jotka korostivat tasa-arvoisuutta. Marimekon unisex-vaatteista tuli univormuja, jotka ilmensivät ryhmään kuulumista. Sarjen *Marimekko-ilmio*-teokseen kirjoittamassa tekstissä ”Rätti on meidät vapauttava!” univormu muuntuu ”marivormuksi”, korostaen Marimekon vaatteiden vakiintunutta asemaa ja kuvastaen etenkin oman Marimekkokuluttajaryhmän syntyä (Sarje 1986). Sarje kirjoittaa, että Marimekko oli ”vapautusohjelma eri ikäisille naisille, eri yhteiskuntaluokista” ja jatkaa, että ”se [marimekkolaisideologia] on vapauden, tasa-arvon, hyödyn, käytännöllisyyden, optimismin ja onnen filosofiaa”. Hänen mukaansa ”mariaatteessa yhtyi jälleenrakentajasukupolven into suurten ikäluokkien uudistushaluun”. (Sarje 1986, 48; 50.)

Unisex-mallistot nostivat esiin yhteisöllisyyden ja perheen merkityksen. Yhteisöllisyyttä korostavista vaatteista tuli tasa-arvon univormuja, joihin pukeutajat lukeutuivat niin ajalle trendikkään unisexin kannattajiksi kuin myös osaksi Marimekko-kuluttajaryhmää.¹⁹ Ideana oli pukea koko perhe Marimekkoon. *Tasaraitaa* mainostettiin perheydöllin vaatteena usein suurperheitä ja heidän onnellisuuttaan kuvaten. *Tasaraitaan* puettiin pariskunnat, jotka sonnustautuivat samoihin raitoihin, toisinaan jopa samaan malliin.

Pentti Rinnan *Kuski*-puku (1972) oli ensimmäinen Marimekolle suunniteltu kokonainen miesten puku ja samalla ensimmäinen unisex-puku. Puku ilmensi Rinnan suunnittelulle tyypillistä elementtijaatteluja, ja sitä saattoi käyttää osissa, joko pelkkää takkia tai puvun housuja. *Kuskista* muodostui univormu muun muassa vuosikymmenen arkkitehdeille (Aav, Kivilinna & Viljanen 2011, 94). Puku oli muodoltaan vapaamuotoisempi kuin perinteiset miesten juhlapuvut. *Kuskia* valmistettiin monissa väreissä, ja se oli saatavilla sekä puuvillaisena että samettisena. Takin etumuksessa oli neljä suurta taskua ja yksirivinen napitus, housujen etumuksessa taskuja oli kaksi kappaletta. Estetiikaltaan se muistutti muun muassa kiinalaista univormua,

peruspukua, jonka vaikutteet näkyivät 1960- ja 1970-lukujen politi-soituneessa pukeutumisessa.

Minimalistisesti suunnitellut, kaikille ikäpolville sopivat unisex-vaatteet olivat 1960- ja 1970-lukujen tunnusomaista Marimekkoa. Tuolloin taideteolliselta muotoilulta vaadittiin kaikille sopivia, tasa-arvoisia tuotteita (esim. Korvenmaa 2010, 213–261). Samoin Marimekon vaateuotannon ideana oli, ettei vaatteita enää suunniteltu vain tiettyihin käyttötarkoituksiin. Sen sijaan tehtiin vaatteita, joiden käyttötilanteesta pukeutuja itse sai päättää.

Marimekon unisexin esikuvallisuus

Ajan Marimekko oli omaperäinen vaateyritys sekä kansainvälisesti että suomalaisen muodin kentällä. Jo 1950-luvulla yritys vei naisten ja miesten pukeutumista unisex-muodin suuntaan ja oli siten edellä kansainvälistä muodin muutosta. Marimekon unisex-muodista tuli ohjelmallinen osa vaateyrityksen suunnittelua 1960- ja 1970-luvuilla.

Mieskäsitys muuttui ajan populaarikulttuureista juontuvien esikuvallisten mieskuvien ja niiden kautta omaksutun uudenlaisen maskuliinisuuden myötä. Katson kuitenkin, että siinä missä 1960- ja 1970-lukujen naiskäsityksestä tuli normi, mieskäsitys on nykypäivää kohden yksipuolistunut. Nykypäivän miesideaalin kärjessä on edelleen samoja normeja toistava kuva kykenevästä, vahvasta ja maskuliinisesta yksilöstä.

Siinä missä Marimekon naisten unisex-muodin vaikutukset näkyvät edelleenkin nykypäivän pukeutumisessa, jäi miesten ”rohkein” unisex suljettujen ovien taakse ja aikalaiskuviin. *Tasaraidan* ja muiden Marimekon trikoovaatteiden aikalaismainoksissa vieretysten asettuivat eri tavoin pukeutuneet miehet, jotka myös normalisoivat feminiinempää mieheyttä, asettamalla monenlaiset käsitykset mieheydestä tasa-arvoisesti näytille. Kuvissa mies pitkässä *Tasaraita*-mekossa asetettiin luontevasti miesjoukon keskelle. Mieskuvan muutoksen näennäisyys paljastui kuitenkin tapana olla puhumatta ”mekosta” silloin, kun se oli puettu miehen ylle. Marimekkolainen unisex toi miehille aikakauden riikinkukkovallankumouksen myötävaikutuksella uudenlaisia vaihtoehtoja vaatteiden väreihin, muotoihin ja materiaaleihin.

Nykypäivän Marimekko tunnetaan kansainvälisesti menestyneenä, naisille suunnattuna huippumuotina. Marimekko ei ole enää samalla tavoin miesten vaatettaja sen suunnittelun keskittyessä värejä ja kuoseja pursuavaan sekä vastavuoroisesti minimalistiseen naisten muotiin. Esimerkiksi vuonna 2017 ”Tasa-arvon raita” -kampanjalla uudistettu *Tasaraita* on 2010-luvun Marimekon markkinoinnissa kuvitettu vahvojen ja menestyneiden naisten kuvilla. Mies on jäänyt taustalle tasa-arvoisen *Tasaraidan* nykytarinasta antaen tasa-arvolle erilaisia merkityksiä verrattuna vaatemalliston syntykontekstiin. Sen sijaan Marimekko on keskittynyt naisten muotiin ja monenlaisten naisten kuvastoon. Marimekkolaista unisex- ja miesten muotia edustavat *Jokapoika* (1956) ja *Tasaraita* (1968). Marimekon miesten mallistojen suunnittelu ja tuotanto on saatettu lopettaa kysynnän vähäisyyden vuoksi.

Marimekko edusti alkuvuosikymmeninään muodin edelläkävijyyttä unisex-suunnittelullaan, joka toimi estetiikaltaan ja pukeutumisteknisesti selkeänä sukupuolten välisen tasa-arvon ajajana. Vaatesuunnittelulla ja sen esittämistavoilla murrettiin niin naiseuden kuin miehyydenkin stereotyyppioita. Tasa-arvo näkyi unisex-vaatteiden käytötarkoituksessa, muodossa ja suunnittelun tavoitteissa. Marimekon unisex-suunnittelu ei tavoitellut ainoastaan sukupuolten välistä tasa-arvoa vaan pyrki vaatettamaan kaiken ikäiset ja kokoiset. Taustalla vaikuttivat ajan arkkitehtuurille tyypillinen ajatus demokratisoitumisesta ja muotoilun ideaalit, jotka nivoutuivat Marimekon muodin kanssa yhteen hyvinvointivaltion estetiikaksi. Marimekon unisex-muoti toi hyvinvointivaltion estetiikkaan oman tasa-arvoisuuden ideansa: värikäs muoti erottui betonin harmaasta arkkitehtuurista, mutta samalla minimalistinen muoti sulautui mutkattomasti 1960- ja 1970-lukujen räväkään värikkäisiin sisustuksiin. Samalla Marimekon unisex-muoti haki vaikutteita aikansa taiteista sekä taideteollisuudesta ja myötävaikutti niiden utopioihin.

Marimekon unisex-muodin kuvasto oli optimistista ja uskollista vaateyrityksen omalle ideologialle, joka pyrki ottamaan huomioon niin sukupuolten kuin sukupolvienkin väliset yhteydet. Mielikuvat, Marimekon muodin markkinointi sekä esikuvat, kuten Armi Ratia *Jokapoika*-paidassa, vaikuttivat merkittävästi siihen, miten unisex-muoti otettiin vastaan. Suomalaisen unisex-muodin kehitykseen

vaikutti olennaisesti se, että Marimekon kaltainen, 1960-luvulla jatkuvassa kasvussa ollut vientiyrittäjä oli suunnittelun kärjessä. Marimekko vei aikalaisen suosion ja tunnettuuden myötä suomalaisen unisex-muodin näyttävästi maailmalle ja toimi suomalaisen unisexin kärjessä. Marimekon unisex-muodin erityisyyksiä olivat sen synnyn varhainen ajankohta, ohjelmallisuus, esikuvallisuus ja pitkäkestoisuus.

Viitteet

- 1 Pro gradu -työni tutkimusaineistot ovat peräisin Marimekon ja Designmuseon arkistoista Helsingistä sekä Tukholman Kungliga bibliotekista ja Nordiska museetista, jotka ovat valottaneet Marimekon unisex-muodin alkuperää ja mahdollisia pohjoismaisia vaikutteita. Aineisto koostuu aikalaislehdistä, Marimekon myyntikatalogeista vuosilta 1971–1979 ja arkistoista löytyneistä aikalaiskuvista, keskittyen 1960- ja 1970-luvuille.
- 2 Useat vaatehankintat pitivät vakituisen, koulutuksen saaneen suunnittelijan palkkaamista rahan tuhlauksena. Vakiintuneena käytäntönä oli, että vaateteollisuus saattoi kopioida vapaasti esimerkiksi Pariisiin matkoilla nähtyjä muotiluomuksia. Wiikeri 1986, 35.
- 3 Ote Annika Rimalan haastattelusta vuodelta 1986, 9. Designmuseon arkisto, muotoilijarekisteri (DMH).
- 4 Siteerattu julkaisussa *Marimekkoilmiö*: Sarje 1986, 48.
- 5 Myös unisexistä saatettiin puhua antimuotina, sillä se teki tyhjäksi muodin perinteiset konventiot, kuten vaatteiden sukupuolittamisen.
- 6 Esim. Noro 1986, 14.
- 7 Länsimaissa mies oli totuttu tunnistamaan jalkoja myötäilevästä vaateuksesta, kun taas naisen jalat peitettiin hameen helmalla.
- 8 Yhdysvalloista lähtöisin olleet vaikutteet kantautuivat Suomeen Ruotsista ja Tanskasta mm. ruotsinkielisten aktivistien kautta. Sarantola-Weiss 2008, 47.
- 9 Sarantola-Weiss 2008, 63; ”Peruskoulun puitelaki hyväksytään 1968.” Eduskunnan internetsivut. Vuoden 1970 peruskoulupuitelain myötä monia poika- ja tyttökouluja lakkautettiin tai muutettiin uuden järjestelmän rakentamiseksi yhteiskouluajatukselle.
- 10 Sarantola-Weiss 2008, 50; 53. Toisaalta aikakauden lastenkasvatus oli edelleen sukupuolittavaa, eikä unisex-ajattelu aina ulottunut paljoa pukeutumista pidemmälle. Esim. Korkiakangas 2003, 418–419.
- 11 Esim. Annika Rimalan *Puketti*-kankainen (1964) kauluspaita.
- 12 Voidaan puhua myös Marimekko-ihmisistä, ”joille Marimekko on elämäntapa”. Turunen 2004, 10.
- 13 Tarschys 1986, 101. Marimekko otti suunnittelussaan huomioon nekin, jotka eivät olleet ”mallien mitoissa”. Väljät mekot eivät liiaksi korostaneet vartalon muotoja. Wiikeri 1986, 34.

- 14 Marikylä-yhtiö rekisteröitiin vuonna 1963.
- 15 Armi Ratia käytti Marikylästä termiä ”modern living”: kyläyhteisössä työ ja vapaa-aika sekä kaiken ikäiset kohtaisivat; Donner 1986, 9.
- 16 Marikylä on nykyisin Marimekon kanta-asiakasohjelman nimi, ja kanta-asiakkaita kutsutaankin ”Marikylän jäseniksi” – Marimekon onelma omasta yhteisöstä on siis toteutunut.
- 17 Petri Juslinin suullinen tiedonanto tekijälle 23.2.2018.
- 18 Petri Juslinin suullinen tiedonanto tekijälle 24.11.2016.
- 19 Univormuilla on pyritty sekä yhdenmukaistamaan tiettyä ryhmää, että erottautumaan tavallisesta kansasta tai muista ryhmittymistä.

Lähteet

Painamattomat lähteet

- Parviainen, Anna. 2018. *Tasa-arvon univormut: Marimekon unisex-muoti 1960–1970-luvuilla*. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto, taidehistorian oppiaine.
- Designmuseon arkisto, Helsinki, Muotoilijarekisteri.
- Designmuseon muotoilijarekisterin haastattelut (DMH). Annika Rimalan haastattelu. 23.8.1986.
- Juslin, Petri, suunnitteluosaston päällikkö, Marimekko. Suulliset tiedonannot saatu 24.11.2016 ja 23.2.2018.
- Eduskunnan internetsivut: Peruskoulun puitelaki hyväksytään 1968. <https://www.eduskunta.fi/FI/naineduskuntatoimii/kirjasto/aineistot/yhteiskunta/historia/eduskunta-tekee-paatoksen-peruskoulusta/Sivut/peruskoulun-puitelaki-hyvaksytaan.aspx> Viitattu 21.10.2020.

Sanoma- & aikakauslehdet

- Markkanen, Kristiina. 2015. Kangas, joka muutti kaiken. *Helsingin Sanomat*, 28.5.2015.
- Saure, Salme. 1967. Huipulla. *Hopeapeili*, no 8, 23.2.1967.

Kirjallisuus

- Aav, Marianne 2003: *Marimekko: fabrics, fashion, architecture*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Aav, Marianne, Kivilinna, Harry, Viljanen, Eeva 2011: *Marimekkoelämää: väriä, raitaa ja muotoja*. Helsinki: Designmuseo.
- Berggren, Henrik 2011: *Edessä ihana tulevaisuus – Olof Palme ja kansankoti*. Suomentanut Heikki Eskelinen. Helsinki: Otava.

- Bourdieu, Pierre 1984 [1979]: *Distinction – a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
- Cawthorne, Nigel 2001: *Key Moments in Fashion: from haute couture to streetwear*. London: Hamlyn.
- Donner, Jörn 1986: Unelmat ja todellisuus. Julkaisussa: Ilvessalo, Kirsti, Kaarakka, Eeva, Niemistö, Kirsi, Pallasmaa, Juhani, Rahikainen-Haapman, Hilikka, Suhonen, Pekka, Vuorimaa, Marja-Terttu (toim.). *Marimekko-ilmio*. Espoo: Weilin+Göös, 8–18.
- Garland, Madge. 1975. Foreword. Julkaisussa: Black, J. Anderson, Garland, Madge (toim.). *A History of Fashion*. London: Orbis Publishers, 7–10.
- Garton, Stephen. 2004. *Histories of Sexuality: antiquity to sexual revolution*. London: Equinox.
- Ilvessalo, Kirsti, Kaarakka, Eeva, Niemistö, Kirsi, Pallasmaa, Juhani, Rahikainen-Haapman, Hilikka, Suhonen, Pekka, Vuorimaa, Marja-Terttu. 1986. *Marimekko-ilmio*. Espoo: Weilin+Göös.
- Koivuranta, Esa, Pehkonen, Kati, Sorjanen, Tuija, Vainio, Anniina. 2015. *Marimekko: suuria kuvioita*. Helsinki: Into.
- Korkiakangas, Pirjo. 2003. Lapsuus, leikki ja kulttuuri. Julkaisussa: Kolbe, Laura, Mäenpää, Pasi, Saarikangas, Kirsi, Sarantola-Weiss, Minna (toim.). *Suomen kulttuurihistoria 4: koti, kylä, kaupunki*. Helsinki: Tammi, 417–424.
- Korvenmaa, Pekka. 2010. *Finnish Design – a concise history*. Englanniksi kääntänyt Jüri Kokkonen. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- Lappalainen, Piippa, Almay, Mirja. 1996. *Kansakunnan vaatettajat*. Helsinki: WSOY.
- Laver, James. 2002 [1969]. *Costume and Fashion: a concise history*. London: Thames & Hudson.
- Maunula, Leena. 2000. Annika Rimala: 40 vuotta tekstiilisuunnittelua. Julkaisussa: Maunula, Leena, Tarschys, Rebecka (toim.) *Annika Rimala 1960–2000 – Väriä arkeen*. Helsinki: Taideteollisuusmuseo, 10–13.
- Noro, Arto. 1986 [1904]. Simmel, muoti ja moderni: johdatus ”moderniin”. Julkaisussa: Simmel, Georg, Alanen, Antti, Noro, Arto. *Muodin filosofia*. Suomentanut Antti Alanen. Helsinki: Odeon.
- Nurmesniemi, Vuokko, Aav, Marianne, Viljanen, Eeva. 2007. *Vuokko Nurmesniemi – pukuja ja kankaita*. Helsinki: Designmuseo.
- Paoletti, Jo Barraclough. 2012. *Pink and Blue: telling the boys from the girls in America*. Bloomington: Indiana University Press.
- Paoletti, Jo Barraclough. 2015. *Sex and Unisex: Fashion, Feminism, and the Sexual Revolution*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ratia, Viljo. 1986. Alkuvuosien kiemuroita. Julkaisussa: Ilvessalo, Kirsti, Kaarakka, Eeva, Niemistö, Kirsi, Pallasmaa, Juhani, Rahikainen-Haapman, Hilikka, Suhonen, Pekka, Vuorimaa, Marja-Terttu (toim.) *Marimekko-ilmio*. Espoo: Weilin+Göös, 23–29.
- Rousi, Rebekah. 2016. Marimekon henki: paikka, tila ja autenttisuus. Julkaisussa: Karkulehto, Sanna, Lähdesmäki, Tuuli, Venäläinen, Juhana (toim.)

- Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä.* Suomentanut Arttu Rousi ja Pekka Pihlanto. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 231–252.
- Sarantola-Weiss, Minna. 2008. *Reilusti ruskeaa: 1970-luvun arkea.* Helsinki: WSOY.
- Sarje, Kimmo. 1986. Rätti on meidät vapauttava! Julkaisussa: Ilvessalo, Kirsti, Kaarakka, Eeva, Niemistö, Kirsi, Pallasmaa, Juhani, Rahikainen-Haapman, Hilikka, Suhonen, Pekka; Vuorimaa, Marja-Terttu (toim.) *Marimekkoilmiö.* Espoo: Weilin+Göös, 48–56.
- Seeling, Charlotte. 2001 [1999]. *Muoti – suunnittelijoiden vuosisata.* Suomentanut Kirsi Niemi ja Riitta Huovila. Köln: Könnemann.
- Tarschys, Rebecka. 1986. Siivoustakista arkipuvuksi ja juhla-asuksi. Julkaisussa: Ilvessalo, Kirsti, Kaarakka, Eeva, Niemistö, Kirsi, Pallasmaa, Juhani, Rahikainen-Haapman, Hilikka, Suhonen, Pekka, Vuorimaa, Marja-Terttu (toim.) *Marimekkoilmiö.* Suomentanut Ilona Anhava. Espoo: Weilin+Göös, 101–106.
- Tarschys, Rebecka. 2000. Väriä arkeen. Julkaisussa: Maunula, Leena, Tarschys, Rebecka (toim.). *Annika Rimala 1960–2000: Väriä arkeen.* Suomentanut Solveig Nyman. Helsinki: Taideteollisuusmuseo, 82–83.
- Turunen, Arja. 2004. Marimekon Tasaraita pukeutumisilmiönä. *J@rgonia*, 3/2004. 1–17.
- Vainio, Anniina. 2015. Ensimmäinen näytös: Vanha äiti. Julkaisussa: Koivuranta, Esa, Pehkonen, Kati, Sorjanen, Tuija, Vainio, Anniina (toim.) *Marimekko: suuria kuvioita.* Helsinki: Into, 23–100.
- Wiikeri, Anna-Liisa. 1986. Marimekko ja muoti. Julkaisussa: Ilvessalo, Kirsti, Kaarakka, Eeva, Niemistö, Kirsi, Pallasmaa, Juhani, Rahikainen-Haapman, Hilikka, Suhonen, Pekka, Vuorimaa, Marja-Terttu (toim.) *Marimekkoilmiö.* Espoo: Weilin+Göös, 34–40.

Sikamessias ja possuuntunut systeemi

Markku Valkonen

Syyskuussa 1969 helsinkiläinen muurari ja maallikkosaarnaaja Kyösti Laari teki rikosilmoituksen turkulaisen taiteilijan Harro Koskisen *Sikamessias*-teoksesta, joka oli esillä Helsingin Taidehallissa. Laari ei ollut käynyt katsomassa itse teosta, vaan oli nähnyt siitä kuvan sanomalehdessä.

Sikamessias kuului Nuorten 23. näyttelyyn valittuihin teoksiin. Ensimmäistä kertaa tapahtuman historian aikana sille annettiin teema, ”Taide välineenä”. Teemaa luonnehtivassa tekstissä korostettiin yhteiskunnallisesti osallistuvan taiteen merkitystä. Nuoret taiteilijat (alle 40 v.) eivät Koskista lukuun ottamatta kovin innokkaasti reagoineet ohjelmanjulistukseen, jonka käytännön merkitys kiteytyikin lähinnä hänen teoksiinsa. Lisäksi neljä non-figuratiivisia tyylejä edustanutta taiteilijaa, Tor Arne, Juhana Blomstedt, Outi Ikkala ja Seppo Kärkkäinen laati vastamanifestin syyttäen teemaa epädemokraattisuudesta ja kriitikoiden vallanhalusta. (Lintinen 1969, 158159; Komulainen & Leppänen 2009, 142; Valkonen 1996, 134–135.)

Rikosilmoituksen tekijä vetosi 1889 säädettyyn ja yhä voimassa olleeseen jumalanpilkkapykälään. Virkavalta lähti liikkeelle, ja joulukuussa 1969 *Sikamessiaan* tekijä samoin kuin Nuorten näyttelyn juryn jäsenet Göran Augustson, Tapio Junno, Kari Jylhä ja Markku Valkonen (pj.) kutsuttiin poliisikuulusteluihin. Niistä juontunut pitkä oikeusprosessi päättyi vasta 1974 korkeimman oikeuden äänestyspäätöksellä langettamiin sakkorangaistuksiin. Syytettyjen puolustusasianajaja Matti Wuori laati armahdusanomuksen presidentti Urho Kekkoselle, joka oli vuonna 1968 armahtanut niin ikään jumalanpilkkasta syytetyn kirjailija Hannu Salaman. Kertoman mukaan presidentti oli *Sikamessias*-päätöstä tehdessään lausahtanut: ”Pojat ovat huvinsa saaneet, maksakoot siitä jotakin.” (Valkonen 1996, 135.) Matti Wuori

sanoi päätöksen selvittyä tämän kirjoittajalle, että kommentin vuotaja oli yksi presidentin neuvonantajista.

Mahdollisesti presidentin kielteinen ratkaisu johtui siitä, että kukaan asianosaisista ei ollut tunnustanut syyllistyneensä jumalanpilkkään toisin kuin Salama, joka pilkan myönsi. Toisaalta presidentin asennetta voi selittää Vanhan ylioppilastalon musiikkitalaisuudessa Sylvi Kekkoselle ojennettu turkulaisen undergroundlehden *Aamuruskon* numero 3. Sen kantta koristi Harro Koskisen piirtämä *Sikamessiaan* kuva ja sisäsivuilla naljailtiin presidentin julkisista lausunnoista. (*Aamurusko* 3/1968, 4; Komulainen & Leppänen 2009, 149.)

Vaikka *Sikamessias* (1969) on jo yli viisikymmenvuotias ja jumalanpilkkalain soveltaminen on ajat sitten muuttunut (vuoden 1999 laki puhuu uskonrauhan rikkomisesta), teos kykenee yhä nostattamaan vastalauseita. Ollessaan mukana Kouvolan taidemuseon Poikilon 2017 järjestämässä näyttelyssä ristillä riippuvan sian kuvaa vaadittiin poistettavaksi (Lehmusvesi 2017).

Mutta mistä tuo sika tai pikemmin Harro Koskisen teosten leppoisat, satiirisesta tehtävästään tietämättömät possut olivat peräisin? Sodanjälkeiset sukupolvet voinevat yhdestä suusta vastata, että Walt Disneyn tuottamasta *Aku Ankka* -sarjakuvalehdestä, jonka suomen-netuilta sivuilta voitiin seurata monen muun tarinan lisäksi kolmen pienen porsaan ja pahanilkisen Sepe Suden seikkailuja. Sarjakuvan idea perustui vanhoihin eurooppalaisiin kansansatuihin, joista varhaisin tunnetaan jo 1800-luvun puolivälistä.

Harron sikakuvasto ei kuitenkaan syntynyt pelkästään Disneyn maailmasta, vaikka yksi varhaisista sikateoksista *Sika iskee* (1969) noudatti varsin tarkasti Disney-piirtäjä Roger Armstrongin luomaa ruutua, jossa kolmen pienen porsaan isokokoinen Karju-setä lyö Sepe Sutta kuonoon. 1960-luvun mediamaailman muutos televisioineen ja uusine musiikkeineen tarjosi pohjaa nuorisokulttuurille, joka alkoi yhä enemmän irrota perinteiden ja sotakokemusten luomasta kansallishenkisestä karsinasta. Uudet tuulet saapuivat pääosin Yhdysvalloista, jossa systeemin rajoja koettelivat hipit, jipit ja kansalaisoikeusliikkeen aktiivit. Mielenosoituksista tuli merkittävä yhteiskuntakeskustelun foorumi. Euroopassa nuorison liikehdintä ja poliittoisituminen kulminoitui vuoden 1968 Pariisiin ja muiden suurkaupunkien opiskelijamellakoihin.

Kuvataiteen muutokset kantautuivat Suomeen niin Venetsian biennaaleista kuin Tukholman Moderna Museetin näyttelyistä, mutta niidenkin näkyvimmissä ilmiöissä oli usein kysymys Atlantin takaa tulleesta taiteesta, happeningit, pop-taide, esineteokset. Niillä oli varhaisia juuria ja ajankohtaisia vastineita Euroopan taiteessa, mutta Amerikassa kaikki oli suurempaa ja värikkäämpää. Moniin ryhmiin jakautunut suomalainen taidemaailma oli 1960-luvulle tultaessa vasta ehtinyt selvitellä asennettaan ei-esittävään taiteeseen. (esim. Valkonen 1985, 6–39.) Silti konstruktivistit ja informalistit ajautuivat törmäyskursseille. Maalauksellinen uusrealismi ja valokuvapohjainen pop tarjosivat pian omat vaihtoehdonsa. Esineet, värien käyttö ja materiaalikysymykset hiersivät kuvanveistoa, jonka perinteisillä muodoilla oli ollut paljon kysyntää sodan muistomerkkien toteuttamisessa.

Kuvanveistäjät kohtasivat Kauko Räsänen tavoin 1960-luvun lopulla täysin uudenlaisen veistos- ja tilamaailman: ”Lasikuitumuovilla vahvistetut styrox-möhkäleet uiskentelevat lammikoissa, palttinalla verhoillut rakennelmat kiemurtelevat näyttelyhuoneiden seinistä toiseen, turkikset sykkivät mekaanista elämää ja heliumilla täytetyt käärmeet kurkottavat pilviä kohti” (Räsänen 1969, 22). Oman kommenttinsa kuvanveiston muutoksesta Harro Koskinen esitti 1969 fotokollaasina, jonka perustana on valokuva pari vuotta aiemmin avatun Wäinö Aaltosen museon näyttelysalista. Sitä koristivat useat Aaltosen keskeisistä teoksista kuten *Kahlaaja*, tarkemmin sanoen yksi sen versioista. Harron teosten tuttu possunaama kurkistaa Gallénin *Ainosta* inspiroituneen figuurin jalkojen välistä. Kansallisromantiikan myöhäiskukinto ja vitsaileva populaarikulttuuri vastakkain. Tekijöiden tausta vahvistaa tilannetta: kaksi turkulaista taiteilijaa, kuollut, juhlitu maestro ja nuori haastaja mittailemassa taidekäsitteisiään.

Taiteessa poliittiset teemat pysyivät taka-alalla muutamia poikkeuksia kuten Eino Ahosen äksyä antimilitaristista grafiikkaa lukuun ottamatta. Helsingin ja Turun pienissä undergroundpiireissä sitä vastoin ihailtiin amerikkalaista vastakulttuuria ja sen synnyttämää sarjakuvaa (Dahlström 2020; Komulainen & Leppänen 2009, 55). New Yorkissa julkaistu *East Village Other* (EVO) otti valtavirrasta poikkeavat sarjakuvat huomaansa 1965 ja siitä pitäen innostus sarjakuvien käyttöön laajeni kaikkialla undergroundlehdissä (Arffman 2004, 78).

EVOa luettiin 1960-luvun lopulla huolellisesti Turun u-liikkeen piirissä ja kiinnitettiin huomiota Robert Crumbin ja muiden kuvantekijöiden pullukkaisiin ihmis- ja eläinhahmoihin. EVO:n julkaisemisessa piirroksissa sikapoliisit pierevät, erektoivat, virtsaavat ja ulostavat. (Komulainen & Leppänen 2009, 44.) Vanhempana sikamaailman ylykkeenä on voinut toimia myös George Orwellin *Animal Farm* (1945), joka ilmestyi Panu Pekkasen suomennoksena vuonna 1969 nimellä *Eläinten vallankumous* (Dahlström 2020). CIA:n rahoittama brittiantimaatio Orwellin kirjasta valmistui 1954 ja esitettiin Suomessa pari vuotta myöhemmin nimellä *Eläinten kapina*. Filmin päähenkilö on viekas ja julma Napoleon-sika, parodia Stalinista. Yhdysvaltain undergroundin sikafiguuritkin olivat kaukana hyväntahtoisesta komiikasta, sillä ”sioiksi” kutsuttiin erityisesti poliiseja ja muita vallankäyttäjiä, kuten kovien otteiden suosijaa Chicagon pormestari Richard J. Daleya. Jippie-liikkeen (Yippies) johtohahmo Abbie Hoffman kirjoitti, että kaupungin poliisit itse asiassa näyttivät sioilta ”suurine vatsoineen, kolmilaskoksine leukoineen, punaisine naamoineen ja pienine kierosilmineen” (sit. Kurlansky 2005, 274–275).

Siinä missä USA:n länsirannikon hipit keskittyivät laajentamaan tajuntaansa kannabiksen ja LSD:n avulla, siinä itärannikon, erityisesti New Yorkin jippiet järjestivät mielenosoituksia ja yrittivät vaikuttaa ”systeemiin”, jota leimasi rasismi, militarismi ja yksilön vapauksien rajoittaminen. Jippiet olivat mukana kansalaisyhteiskunnassa, vastustivat Vietnamin sotaa ja vaativat oikeuksia oleskella siellä missä halusivat. Yhdysvaltain presidentinvaalien lähestyessä demokraattipuolueen kokous järjestettiin 1968 Chicagossa. Jippiet päättivät osallistua tapahtumaan omalla tavallaan ja nimesivät sian, ihan oikean sellaisen, presidenttiehdokkaakseen. Liikkeen kaksi johtajaa Hoffman ja Jerry Rubin kiistelivät siitä kumman sika, Hoffmanin hankima ruma karju vai Rubinin esittelemä sievä emakko, olisi etusijalla. Hoffmanin Mr. Pigasus voitti ja siitä leivottiin Youth International Party:n ”virallinen” ehdokas. Poliisi kuitenkin vangitsi Mr. Pigasuksen yhdessä kampanjan vetäjien kanssa ja Rubin sai tilaisuuden tuoda Lincoln Parkin ruohikolle oman ehdokkaansa Mrs. Pigasuksen hahmossa. Poliisien yrittäessä saada sikaa kiinni joku huusi: ”Varokaa-kin miten kohtelette tulevaa First Ladya.” Medianäkyvyys oli taattu. (Kurlansky 2005, 275.)

Pariisissa keväällä 1968 roihahtaneet opiskelijamielenosoitukset tarjosivat mallia muun aktivismin ohella myös taiteen osalta. Niin kutsutun *Atelier populaire* graafikot tuottivat mielenosoitusten tarpeisiin julisteita, joiden suosikkiaiheita olivat väkivaltaiset, ulkoisesti sikamaiset, poliisihahmot. (Esim. Valkonen 1970, 87 ja 127.) Vaikka sika oli kansainvälisesti osoittanut kelpoisuutensa koomisen provokaation monikärkiaseena, Turun piirustuskoulun nuori kasvatti Harro Koskinen ei luonut omia sikateoksiaan kotimaisessa tyhjiössä. Meilläkin oli ehtinyt muodostua uudenlaisen avantgarden kasvusto. Se nojasi osittain eurooppalaiseen taiteeseen, lähinnä Marcel Duchampin *ready made* -teoksiin ja dadaismiin sekä myöhempään *assamblage*-taiteeseen. Keskeinen pioneeri oli turkulainen Ismo Kajander, joka esitteli varhaisimmassa näyttelyssään (Agora-galleria, 1964) säveltäjä Henrik Otto Donnerin kanssa tehdyn musiikkikoneen. Sen yhteys Duchampin *Polkupyörään* ja muihin esineteoksiin on ilmeinen. Aiemmin samana vuonna suomalaisyleisö näki Ateneumin taidemuseossa Moderna Museetin tuottaman näyttelyn *Rörelse i Konsten*, johon sisältyi laaja otos Duchampin teoksia. Televisiossa Kajander toteutti musiikin säestämän pasifistisen ”prikaatimaalauksen”, jossa taiteilija roiskutti kalkkivettä nukkien ja taidelehtien päälle. (Elovirta 1995, 13–14.)

Kajanderin teoksen nimi vihjasi kollektiivisuuteen, sotapolitiikkaan ja pasifismiin vasemmistolaisessa hengessä. Ylioppilaiden taide-tapahtuman johtajaksi 1966 valittu Kajander teki yhteistyötä muun muassa Harro Koskisen kanssa ja toteutti Turun torilla happeningin, jossa musiikin ja erilaisten ääniefektien säestyksellä maalattiin monumentaalinen teos. Se päättyi ydinräjähdysten kuvaan. (Sinisalo 1990, 201.)

Osallistuvat teemat alkoivat vahvistua kuvataiteessa vähin erin. Niilo Hyttisen *Vietnam, rakastettuni* 1965 ja Raimo Reinikaisen kollaasi *Luonnos Yhdysvaltain 2. lipuksi* vuodelta 1966 olivat vielä uutuuksien karheita. Reinikainen sijoitti valokuvan pommikoneesta keskelle raidallista lippua. Idean taustana lienee ollut Jasper Johnsin 1950-luvun ikoninen lippumaalauksen sarja. Vietnam-aihetta käsitteli myöhemmin Kari Jylhä valokuvarealistissa maalauksissaan *Tiikerinpennut* (1969) ja *My Lai* (1970). Suurten ikäluokkien 1960-luvun radikalismia on ehkä liioiteltukin (Jokinen & Saaristo 2006, 186), mutta toisaalta kylmä sota ja ydinsodan uhka olivat aikakauden reaalitydel-

lisuutta. Suomalaiseen ilmapiiriin vaikuttivat Vietnamin ”televisio-sodan” ohella Tshekkoslovakian miehitys ja Pariisin opiskelijamielenosoitukset.

Kimmo Kaivanto loi sormikuvioista taitavin vedoin militarismiin ja väkivallan kuvia yhdistämällä ne falloksiin. Sormet marssivat rivissä sotilaallisesti tai juoksevat villisti hakaristinä. Kahden käden ”lintukuvio” muuntuu äkkiä pommikoneeksi, jonka ohjaamo esittää peukaloista muodostunut siitin (*Hämärtää*, 1969). Kaivannon pasifistiset teokset toimivat yleisellä symbolitasolla, kun taas Koskinen kajosi suoraan ajankohtaiseen tapahtumaan, Tshekkoslovakian miehitykseen elokuun lopussa 1968. Hän järjesti tuoreeltaan näyttelijä Åke Branderin kanssa performanssin ajamalla kirjavaksi maalatun polkupyörän Aurakadulle Turun torin kulmaan. Sitten Koskinen heitti kadulle kourallisen kolikoita ja ryhtyi verkkaisesti noukkimaan niitä. Liikenne pysähtyi ja autoilijat raivostuivat. Pyörän takatelineeseen oli kiinnitetty Neuvostoliiton ja Tshekkoslovakian pienet liput ja niiden väliin lippu, jossa luki ”Hyi”. (Dahlström 2020.) Polkupyörän duchampilainen merkitys avantgarde-elleenä yhdistyi saumatta poliittiseen aktioon. Esineteoksessaan *Paha juttu* (1968) Koskinen asetti sirpin ja vasaran koristaman punaisen saappaan alle nuken, joka heiluttaa eri maiden lippuja, niiden joukossa Tshekkoslovakian lippu. Taiteilija on kertonut tehneensä *Pahan jutun* päivää ennen neuvostopanssareiden tuloa Prahaan ja tarjonneensa teosta turkulaiseen näyttelyyn, tuloksetta. (Lindfors 2020.) Kirjoittaessani Kaivannon ja Koskinen Helsingissä pidetyistä näyttelyistä totesin heidän yhdistävän sotilaallisen väkivallan raiskaukseen ja esittävän väkivallan seksuaalisena korviketoimintana (Valkonen 1969, 142).

Suomalainen vaurastuva ja amerikkalaistuva elämäntapa sai muutama nuoret taiteilijat, kuten Pekka Syrjän ja Risto Vilhusen, tekemään pop-henkisiä valokuvakollaaseja, jotka ironisoivat kaupallisuutta ja mainosten siloteltuja mies- ja naiskuvia. Voittoisasta suomalaisesta muotoilusta kasvanut design-tietoisuus näkyi myös lukuisissa maalauksissa, muiden muassa Esko Tirrosen uusrealistissa naiskuvissa samoin kuin Mikael Stierncreutzin asetelmallisissa kuvissa, esimerkkinä *Radio* vuodelta 1966.

Herkempään arvomaailmaan kajosi oikeastaan vahingossa kuvanveistäjä Kauko Räsänen tehdessään tilaustyönä yksityisen hautamuis-

tomerkkin *Enkelin* (1960). Se ristittiin tuota pikaa ”Reikäenkeliksi” ja seurakunta poistatti närkeästä herättäneen teoksen Lauritsalan hautausmaalta. Modernistinen, läpäisty muoto ei sopinut uskonnolliseen kuvastoon, vaikka kirkkoteoksesta ei ollutkaan kysymys. Ankara polemiikki syntyi myös Kain Tapperin Oriveden kirkkoon tekemästä alttariteoksesta, puureliefi *Golgatan kalliosta* (1961), sillä se koettiin liian abstraktiksi. Teos sai kuitenkin pysyä paikallaan. Kiivaan keskustelun nostatti myös Tapperin ”pölkkyveistos” *Surumarssi* (1962). Se oli kuitenkin näyttelyteos ja esillä jopa Venetsian biennaalissa, eikä sitä voitu hammastella muiden instituutioiden kuin taidemaailman ja median keskuudessa. Kysyttiin haastavasti ”Onko kanto taidetta?” (Valkonen 1986, 8–9.)

Uskonnolliset aiheet nostattivat tunteita myös profaanin taidemaailman piirissä. Aimo Kanervan *Ristiinnaulittu Kristus* (1945), sodasta palanneen, ”vihaisen” miehen rujo, ekspressionistinen omakuva sai Helsingin Sanomien Edvard Richterin ehdottamaan maalaukselle nimeä ”Juutas” (Tirranen 1985, 105–106). Taiteilijuuden marttyyriutta ja narsismia ilmensi myös Unto Koistisen *Lopputili* (1965). Se ei tosin herättänyt suurempaa närkeästä. Eino Ahosen grafikan teokset saivat myös olla rauhassa, vaikka hänen *Kolme ryöväriään* (1969) kuvasi kolme sianpäistä alastonfiguuria roikkumassa krusifiksin tavoin kädet sivuille ojentuneina. Keskimäinen figuuri on identtinen muiden kanssa, eikä erottele sitä Raamatun kertomuksen kahdesta ryöväristä. Yksi Ahosen varhaisemmista Kristus-kuvista puolestaan kantaa nimeä *Jeesus rakastaa sikoja* (1967). Leena Peltola on selittänyt näitä graafisesti taidokkaita, kireätunnelmaisia teoksia huomauttamalla, että taiteilijan elämispohja on herännäisen kodin vaikutusta (Peltola 1990, 141).

Harro Koskisen *Sikamessiaan* kohtelu veti juridisen rajalinjan valitsevan tai pikemmin jo sirpaloituvan yhtenäiskulttuurin näkemykselle siitä, miten uskontoon liittyvää kuvastoa saa käyttää. On kiinnostavaa, että aktiivinen kannanotto tässä tapauksessa tuli maallikoiden taholta toisin kuin Salaman tapauksessa, jolloin vanhoillisten piiriin hätäkelloa soitti arkkkipiispa Martti Simojoki. Salama-sodasta muodostui lopulta hyvin poliittinen näytelmä, sillä *Juhannustanssien* väitetty jumalanpilkkua vietiin eduskuntakyselyyn kokoomuksen kansanedustajan Margit Borg-Sundmanin johdolla. Pekka Tarkka on arvioi-

nut, että Salama-sota merkitsi kirkon kannalta välikirkkoa kirjalliseen älymystöön. Eikä siinä kaikki, se oli myös ”yksi osatekijä 60-luvun loppupuolella tapahtuneeseen nuoren älymystön vasemmistolaisuutemiseen”. (Tarkka 1973, 189.)

Kirkon ja älymystön välikirkko toteutui myös kuvataiteen piirissä. Aikakauden suosikkifilosofin Herbert Marcusen termiä käyttäkseni ”repressiivinen toleranssi”, sietämällä alistaminen, ei vielä toiminut 1960-luvulla. ”Systeemi” oli yhä täynnä sotasukupolvien energiaa, mikä altisti uskontoon ja seksiin kajoavat taideteokset viranomaisreaktioille. Se nähtiin Sperm-yhtyeen keulakuvan Mattijuhani Koposen ja hänen vastaanäyttelijänsä esitettyä *Kain ja Abel* -nimisen performanssin Vanhalla ylioppilastalolla 1968. Esitys imitoi sukupuoliyhdyntää, jonka tarkoituksena oli vertauskuvallisesti rakentaa sovintoa aggressiivisen länsimaisen ja rauhantahtoisen itämaisen kulttuurin välille. Tapahtuma yhdessä Koposen aiemman esityksen kanssa toi hänelle ehdottoman vankeusrangaistuksen sukupuolirikon rikkomisesta. (Esim. Komulainen & Leppänen 2009, 155–156.)

Kaikesta 1960-luvun moraalista ja juridisesta kohinasta huolimatta Harro Koskinen on todennut, ettei hän osannut kuvitella, että kukaan loukkaantuisi *Sikamessiaasta* (Lehmusvesi 2017). Jos katsoo teoksen sika tarkemmin, se on aika leppoisan näköinen hahmo. Sen ilmeessä ei ole kärsimyksen juonteita, ja sen silmät ovat kiinni ikään kuin otus nukkuisi. Muitakaan ulkoisia tuskan merkkejä ei näy, ei hiki- eikä veripisaroi, jotka kuuluvat ristiinnaulitun kuvatyypin perinteeseen. Lisäksi Koskisen sikafiguuri on aika häveliäs. Siltä puuttuvat genitaalit, mikä tekee hahmon seksuaalisuudesta viitteellisen, lähes neutraalin tai jopa feminiinisen. Alastomuutta kuitenkin tähdentää se, ettei sikamessiaalla ole ristiinnaulitun kuvien perinteistä lannevaippaa, *Schamtuchia*. Viime kädessä teoksen provokatiivisuus perustunee lähinnä koomiseen ja herjaavaksi koettuun lajinvaihdokseen: sika = likaisuus. Lisäksi teoksen monumentaalinen koko yhdistää sen kirkkotaiteeseen ja tehostaa kokemusta.

Koolla on merkitystä. Eino Ahosen samana *Sikamessiaan* vuonna tekemä grafiikanlehti *Hyvästi ihminen* (1969) on Koskisen teosta huomattavasti provokatiivisempi. Ahonen kuvasi alastoman, ihmishahmoisen ristiinnaulitun, jonka penis sojottaa erektiössä. Kuvan alaosassa kolme nautaeläintä kulkee pois päin ristin juurelta. Teoksen

viestin voisi tulkita niin, että fallista aggressiivisuutta osoittava riskiinnaulittu, kirkon metafora, karkottaa luotaan jopa eläimet. Ahosen grafiikkaan ei lain koura tarttunut. Voisi arvata, että herkimmin loukkaantuvat silmäparit eivät olleet kuvataiteen ahkerimpia seuraajia.

Erektion osalta Ahonen tuskin tiesi kajonneensa renessanssin taiteessa melko tavalliseen erektoituneen Kristuksen kuvatyyppiin. Lannevaatteet tosin peittelivät muuten ilmiselvää lihan ylösnousemusta. Esimerkkeinä mainittakoon Maerten van Heemskerckin lukuisat *Tuskien mies* -aiheiset maalaukset 1500-luvun ensi puoliskolta ja Wolf Huberin *Ristiinnaulitsemisen allegoria* n. vuodelta 1550 (Steinberg 1996, 86–89 ja 298–303). Ne liittyivät keskiajalta peräisin olevaan teologiseen keskusteluun, joka koski himoa vailla olevaa seksuaalisuutta. Kirkkoisä Augustinuksen ja hänen seuraajiensa mukaan himoton seksuaalisuus oli mahdollinen Aatamille ennen syntiinlankeemusta ja sitten ainoastaan Jeesukselle ja neitsyt Marialle (Steinberg 1996, 323–325 ja 364–365).

Jos *Sikamessias* olisi muodossa tai toisessa ilmestynyt Yhdysvalloissa, se olisi rikkonut joiltakin osin 1952 voimaan tulleen *Comics Coden* vaatimuksia sarjakuvien hyveellisyydestä. Veriset kohtaukset olivat kiellettyjä, julmat piirroksat piti poistaa, samoin alastomuus ja epätoivottuja merkityksiä sisältävät symbolit (Arffman 2004, 52–54 ja 56). Amerikkalaiseen lainsäädäntöön *Sikamessias* liittyy vain epäsuorasti. Se noudatti genitaalien osalta Carl Barksin (Aku Ankka) eläinhenkilöiden kaavaa: niiden paljaissa alapuolissa ei ole sukupuolen tunnusmerkkejä. Ainoastaan vaetetettu yläruumis ja pää kertovat, onko kysymyksessä nais- tai mieshahmo.

Sarjakuvien turmeluksesta käytiin myös Suomessa keskustelua, jonka taustana oli Riku Neuvosen sanoin ”kansainvälinen moraali-paniikki”. Ensimmäisen sarjakuvakohun pani liikkeelle kansandemokraattinen naisyhdistys Parasta lapsille ry järjestämällä 1954–1957 kiertonäyttelyn ”Piiirrettyä julmuutta”. Hallitukselta vaadittiin toimia, mutta oikeusministeriön 1961 asettama komitea ei katsonut lakimuu-toksia tarpeellisiksi. (Neuvonen 2018, 247–248.) On mahdollista, että sarjakuvien ja sarjakuvatyylin huono maine sävytti enemmän tai vähemmän tietoisesti *Sikamessias*-prosessia.

Vaikka *Sikamessias* on perin kainen teos ja kaukana pornografiasta, Harro Koskisen taiteelliseen repertoariin ovat kuuluneet myös falli-

set provokaatiot. Esimerkiksi *Pastorin korvatulehdus* (1968) esittää kirkonmiehen kasvoja, jonka kummastakin korvasta kasvaa vuotava penis. Priapisiin mittoihin falloksen palvonnan kohotti teini-ikäisenä uransa aloittanut Markus Heikkerö. Hänen surrealistiset maalauksensa täyttyivät miehisistä genitaaleista. Ilmassa lentävät, humoristisesti paisutellut penikset herättivät ehkä närkästystä, mutta eivät vie-
neet tekijää raastupaan. Mattijuhani Koposen u-oopperaan *Kuoleman puutarhaan* (1970) Heikkerö maalasi ”alttaritaulun”, joka kuvasi jättimäisen peniksen ylösnousua ruumisarkusta. (Valkonen 1986, 21.)

Kukoistava fallostematiikka tähtäsi kahtaalle. Toisaalta se ilmensi (nuoren) miehen seksuaalista ahdistusta ja halua eroottiseen vapautumiseen. Toisaalta taas koetettiin torjua aggressiivisen falloksen viestimää sotaan ja väkivaltaan valmista miehisyyttä. Ajan feminiininen pitkätukkamuotikaan ei ollut sattumaa. Maskuliinisen vapauspyrkimyksen rinnalla naiset saivat sivuosan lähes näkymättömänä kohteena. Vulva loistaa poissaolollaan u-taiteen tuotoksissa.

Koskisen sikatuotannon synteesi on iso veistosryhmä *Sikaperhe* (1969). Nelihenkinen possuperhe istuu muodikkailla 1960-luvun tuoleilla. Pöydän keskellä on kahvimylly muistutuksena normaalin vieraanvaraisuuden ja seurustelun ehdottomasta vaatimuksesta, kahvitelusta. Television viereen on asetettu saaristolaisveneeseen pienoismalli viittauksena lounaissyomalaisen perheen kesänviettoon. Seinille on ripustettu sikavaakuna, sianpäinen poliisivaakuna sekä sikakrusifiksi ja öljyteollisuuden saastuttava musta pisara. Alastomat possut näyttävät juttelevan mukavia huonekaluliikkeen mainosta parodioivassa installaatiossa. Katsoja kohtaa keskiluokkaisen, ”possuuntuneen” idyllin. Perheen tyytyväisyys ei kuitenkaan ole vapaata, sillä sen reuna-
ehtoja määrittävät seinän embleemit. Ne muistuttavat ”systeemin” läsnäolosta, ohjailevista ja valvovista instituutioista: valtio, kirkko, poliisi ja suuryritykset.

Taidetta ja kirjallisuutta koskevat oikeudenkäynnit saavat aprikoi-
maan tapahtumien syvärakennetta, tekstin ja kuvan (yhä) maagista luonnetta. Ikään kuin *Juhannustanssissa* Hiltusen esittämä pilasaarna olisi ollut todellinen noitaloitsu. Ikään kuin *Sikamessiaalla* olisi ollut kulttikuvan voima, josta on kiistelty kristinuskon piirissä kahdella vuosituhannella. Ikonoklastit yrittivät torjua kuvien palvonnan ja samaan tähtäsivät kalvinistit, puhtaan ja kuvattoman kirkkotilan raivaa-

jat. Myöhemmin rationaalinen valistuksen aika teki protestanttisessa maailmassa lopun kaikkiin kuviin, pyhiin ja epäpyhiin projisioiduista voimista. Vai tekikö? *Sikamessiaan* oikeuskohtelu ja myöhempi häly viittaavat siihen, että kuvan alkukantainen magia elää yhä.

Kirjallisuus

- Arffman, Päivi. 2004. *"Comics go underground!" Underground-sarjakuva vastakulttuurina vuosien 1967–1974 Yhdysvalloissa*. Väitöskirja. Turun yliopisto, kulttuurihistorian laitos.
- Dahlström, Harri: haastattelu 7.1.2020 Turussa. Haastattelijana Markku Valkonen. Aineisto on artikkelin kirjoittajan hallussa.
- Elovirta, Arja. 1995. Kutsuttu vieras ja tatuoidun hymyn arvoitus. Turun taidemuseon näyttelyyn 1.9.–1.10. 1995 liittyvässä kirjassa: *Ismo Kajander. Kutsuttu vieras ja tatuoidun hymyn arvoitus*. Turun taidemuseon julkaisuja 5. Helsinki: Musta taide.
- Jokinen, Kimmo & Saaristo, Kimmo. 2006. *Suomalainen yhteiskunta*. Helsinki: WSOY.
- Komulainen, Matti & Leppänen, Petri. 2009. *Aurinko nousee lännestä. Turun undergroundin historia*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Sannakko.
- Kurlansky, Mark. 2005. *1968. The Year That Rocked the World*. Reading: Vintage Books.
- Lehmusvesi, Jussi. 2017. "Totta kai sikojen messias on sika" – 24-vuotiaana jumalan pilkasta tuomittu Harro Koskinen on jälleen kohun keskellä, nyt keskiluokkaa pilkkaava Sikamessias raivostuttaa Kouvolassa. *Helsingin Sanomat* 14.10.2017.
- Lindfors, Jukka. 2006. Turkulainen undergroundtaiteilija jäi aikakirjoihin sika-aiheisilla teoksillaan, joiden humoristinen yhteiskuntakritiikki oli liikaa 1960-luvun Suomessa. *Yle, Elävä arkisto*. Harro Koskisen lausunto sisältyy päiväämättömään 1960-luvun lopun televisio-ohjelman katkelmaan. Saatavissa: yle.fi/aihe/artikkeli/2006/11/07/sikamaalari-harro-koskinen. Viitattu 25.1. 2020.
- Lindfors, Jukka & Salo, Markku. 1998. *Ensimmäinen aalto. Helsingin underground 1967–1970*. Helsinki: Kustannus Oy Odessa.
- Lintinen, Jaakko. 1969. Raportti Nuorten näyttelyn protesteista. *Taide* 4/69, 158–161, 206–207.
- Neuvonen, Riku. 2018. *Sananvapauden historia Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Peltola, Leena. 1990. Grafiikan nousukausi 1945–1970. Julkaisussa: Sarajas-Korte, Salme (päätoim.) *Ars Suomen taide* 6. Espoo: Weilin+Göös, 120–147.
- Peltonen, Matti. 2003. *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Räsänen, Kauko. 1969. Palvelukseen halutaan materiaaleja. *Taide* 1/69, 20–23.
- Steinberg, Leo. 1996. *The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Tarkka, Pekka. 1973. *Salama*. Delfiinikirjat. Helsinki: Otava.
- Tirranen, Hertta. 1985. Aimo Kanerva. Teoksessa: Valkonen, Markku & Valkonen, Olli (toim.) *Suomen taide. Vastakohtien aika. Suomen ja maailman taide* 5. Helsinki: WSOY, 104–111.
- Valkonen, Markku. 1969. Taide – yhteiskunta. *Taide* 3/69, 143.
- Valkonen, Markku (toim.). 1970. *Irti kehyksistä*. Taskutieto. Helsinki: WSOY.
- Valkonen, Markku. 1986. Muutosten tahto. 60-luvulta nykypäivään. Julkaisussa: Valkonen, Markku & Valkonen, Olli (toim.) *Nyky aika. Suomen ja maailman taide* 6. Helsinki: WSOY, 6–49.
- Valkonen, Markku. 2003. Poliisi kiinnostui omasta imagostaan. Julkaisussa: Sederholm, Helena (päätoim.) *Pinx. Maalaustaide Suomessa. Tarinankertoja*. Espoo: Weilin+Göös, 134–135.

“Et mehän pidettiin vaan hauskaa.”

Kun nuorisoradikalismi kohtasi tekniikan
Dipolin taidetapahtumassa maaliskuussa 1968

Riikka Haapalainen

📄 <https://orcid.org/0000-0002-9317-1460>

Uhkaako teknologia taidetta? Onko nykyteknologia taiteelle välttämätöntä? Muun muassa näihin taiteen ja teknologian uutta suhdetta heijasteleviin kysymyksiin etsittiin äänekkäästi vastauksia teekkarien Espoon Dipolissa järjestämässä taidetapahtumassa maaliskuussa 1968. Tapahtuma kokosi yhteen sen ajan kokeellisimman, provokatorisimman – tajunnan ja taidemaun räjäyttävimmän – avantgarde- ja undergroundtaiteen. Ohjelmassa oli muun muassa taide-teknologia-seminaari, Ylioppilasteatterin Demokratia-kabaree, amerikkalaisten avantgarde-elokuvien esityksiä, elektronisen musiikin konsertteja, performansseja ja taidenäyttelyitä, tietokoneavusteiset tanssiaisat ja yleisöä osallistavia tilataideteoksia. Dipolin taidetapahtumasta tuli läpileikkaus siitä, mitä kaikkea 1960-luvun kuluessa oli Suomen taiteessa kehittynyt.

Tässä artikkelissa tarkastelen Dipolin taidetapahtumaa suomalaisen avantgarden näkökulmasta historiallisena hetkenä, joka toi taidekeskustelujen keskiöön taiteen ja teknologian välisen suhteen uudelleenmäärittelyn ja jossa teekkariopiskelijoista tuli avantgarde- ja undergroundajattelun edistäjiä Suomessa. Artikkelissa ovat äänessä aikalaisraportit eli sanomalehtiartikkelit sekä vuoden 1968 taidetapahtuman toteuttajat viisikymmentä vuotta tapahtuman jälkeen. Artikkelin aineistona olleet haastattelut on toteutettu osana Aalto-yliopiston Avantgarde ja yhteiskunnallinen kuvittelu -kurssia syksyllä 2018. Kurssille osallistuneet kuvataidekasvatuksen opiskelijat tekivät haastattelut pienryhmissä. Haastatteluin kerätyt, hajanaiset ja osin ristiriitaisetkin muistikuvat Dipolin taidetapahtumasta ja sen nuorisokuuhunnoista heijastanevat tapahtumaa juuri sellaisena kuin se taideyleisölle ilmenikin: moninaisena happeningina, jossa kokeellisen tai-

teen rinnalla elävät erilaiset, osin yhteensopimattomatkin ainekset, kuten osallistuminen ja vandalismi, seksuaalinen vapautuminen ja konservatismi, vakava taidekeskustelu ja kohujulkisuus, nuoruuden spontaani ilo ja provokatiivisuus sekä jo etabloituneen yhteiskunnan edustuksellisuus.

Kaiken hyväksyvä Dipolin taidetapahtuma

Maaliskuussa 1968 viideksi päiväksi Dipolin kaikkiin tiloihin ja kerroksiin levittäytynyt taidetapahtuma oli järjestyksessään toinen ja viimeinen Suomen ylioppilaskuntien liiton järjestämistä kulttuuri- ja taidejuhlista, nuoren taiteen katselmuksista. Edellisenä vuonna vastaava taidetapahtuma oli järjestetty Turussa, ja uusi teekkariopiskelijoista koostunut tapahtumaorganisaatio oli ottanut kilpailulliseksi tavoitteekseen ylittää kaikin tavoin Turun tapahtuma. Dipolissa haluttiin kaataa taiteen ja tekniikan välisiä keinotekoisia raja-aitoja ja olla muutoinkin ”mahdollisimman räväköitä ja moderneja” (MK).

Lisäksi teekkariopiskelijat muuttivat tapahtuman toimintamallin kulttuurikilpailusta laajaksi yleisötapahtumaksi. Yleisöjen tietoinen osallistaminen esillä olevaan taiteeseen ja muuhun tapahtumallisuuteen kaatoi entisiä taiteen ja sen vastaanoton väliin pystytettyjä, kontemplaatioon ja modernistiseen autonomisuuteen liitettyjä raja-aitoja.

Taidetapahtuman kaksiosainen nimi, taide–tapahtuma, paljastaa sen lähtökohtaisen, ajan happening-hengen mukaisen sidoksen taiteen ja tapahtumisen välillä: Dipolin taidetapahtumassa taide tapahtui ja samaan aikaan tapahtumasta tulee taidetta. Tämä sidos liittää taidetapahtuman happening-ilmistöön, osaksi ensimmäisiä Suomessa toteutettuja happeningejä, joista varhaisimmat esikuvat olivat *Helsinki Street Piece* Esplanadin puistossa 1963 ja *Happening Limppiece*, jossa koko Ateneumin taidemuseo valjastettiin osaksi happeningia 1964.

Huomio taiteen ja tapahtuman samanaikaisuudesta ja limittyneisyydestä teki Dipolin taidetapahtumasta sen musiikkiohjelmaa toteuttamassa olleen M. A. Nummisen sanoin ”koko 60-luvun happeningkulttuurin suurimman ja kauneimman juhlan”. Tapahtuman taiteidenvälinen mittakaava oli myös Suomessa uusi: juhla kesti yhteensä viisi päivää, se alkoi keskiviikkona 20.3. ja päättyi sunnuntaina

24.3.1968. Joka päivä varhain iltapäivällä Dipolissa alkoi seminaareja tai teemallisia keskusteluja tai esityksiä, iltaisin Dipolissa aukesi useita baareja ja tila muuttui konsertti- ja juhlapaikaksi.

Toisin kuin muut ajan tapahtumat, Dipolin tapahtumaa oli valmisteltu poikkeuksellisen hyvin ja pitkään. Tyypillistä oli, että 60-luvulla tapahtumia toteutettiin enemmän tai vähemmän improvisoiden. Teekkarien osuus tapahtuman organisoijina oli olennainen, mutta varsinaisissa taiteellisissa esityksissä ja osuuksissa olivat muut toimijat pääosassa. Toiminnanjohtajan roolissa oli arkkitehtiopiskelija Antti Karvonen, musiikkiohjelmasta vastasi jazz-arvosteluja kirjoittanut Lauri Karvonen, taiteellisenä johtajana toimi tapahtuman tunnuksen, *Käpy*-veistoksen suunnitellut arkkitehtiopiskelija Reijo Perko, viestinnästä vastasi Matti Kosola ja taloudenpitoa hoiti Erkki Salmenlinna. Lisäksi toimintaorganisaatiota laajennettiin tietoisesti niin, että mukaan kerättiin mahdollisimman laaja ja eri taiteenaloja edustava ryhmä miehiä, joilla olisi myös kontakteja ympäri Suomea ja ulkomaille.

Näiden kontaktien avulla Dipoliin kutsuttiin osanottajaksi kaikki: niin nuoret taiteen harrastajat esiintyjiksi kuin yleisöksi koko kansa. Järjestelytoimikunta sisällytti ajatukseensa kaikesta myös kaikenlaiset taiteen sisällöt ja aineistot. ”Minkä tekijä mieltää taiteeksi, voi toimittaa kriitikoiden punnittavaksi” (lehdistötiedote, Dipolissa tapahtuu taidetta 10.8.), kehoitettiin tapahtuman teoshaussa syksyllä 1967. ”Erityisen tervetulleeksi on osallistumiskutsussa toivotettu ilmoitettujen osanottoryhmien ulkopuolelle jäävät työt: kutsu tarkoittaa kaikkea, jonka tekijä tai näkijä mieltää taiteeksi.” (US 16.9.1967 kirj. T.I.)

Lehdistötiedotteen kaikille ja kaikkeen avautuva kutsu osoittaa, kuinka tapahtuman yhteydessä haluttiin aktiivisesti koetella ja venyttaa taiteen sisältöjä ja siihen liittyvää asiantuntijakulttuuria. Taide-tapahtuma merkitsi demokratisoitua neuvottelua siitä, miten ja mitä ymmärtää taiteeksi vakiintuneen instituutiokehityksen ulkopuolella.

Kilpailuohjelmia oli useita: omat sarjansa oli muun muassa radio- ja tv-ohjelmille, äänilevyllä julkaistavalle ääniohjelmalle, julisteille. Esiintymismahdollisuuksia haluttiin antaa erityisesti sellaisille taiteellisille pyrkimyksille, jotka eivät tavanomaisemmissa kulttuuritilaisuuksissa tai festivaaleissa olisi päässeet esiin. Näihin lukeutuivat myös populaarikulttuurin eri muodot, ja esimerkiksi ajankohtaisen

hippikulttuurin ”autenttiset edustajat kutsuttiin levittämään rakkau-
den sanomaa tapahtumaan” (HS 16.9.1967).

Jurytetyt kilpailuohjelman lisäksi tapahtumaa koostettiin järjestä-
jien omien, osin sekalaistenkin mieltymysten pohjalta: kaikki yksi-
oikoisesti hyväksyttiin. Kilpailut ja kuratoidut kokonaisuudet loivat
Dipolin kaiken sallivaan ja kaikkea kokeilevaan rakenteeseen sisäistä
runkoa ja hierarkkisuutta.

Silti yksi teema pyrki läpäisemään kaiken taidetapahtuman ohjel-
man: painotus taiteen ja tekniikan välisiin suhteisiin. Esimerkiksi *Hel-
singin Sanomat* kirjoittaa näyttelyn ennakkouutisessa, kuinka tapah-
tuman ohjelmaan lukeutuneet leipänäyttely, valmisvaatenäyttely ja
painotuotenäyttely osaltaan osoittavat teekkarijärjestäjien uskoa kone-
pajatekniikan, elektroniikan, värikemian sekä tietotekniikan ja kyber-
netiikan mahdollisuuksiin taiteessa. Teknisten ja elektronisten apuvä-
lineiden roolia pohdittiin myös tapahtuman musiikkiseminaarissa.
(HS 16.9.1967.)

Jurytettyjen ja reputettujen taidenäyttelyt

Taidetapahtuman näkyvin osa oli kaikkialle Dipolin tiloihin laajeneva
taidenäyttely, jonka päämääränä oli ensisijaisesti tuottaa ja tuoda esiin
taiteen kaiken sallivaa moninaisuutta. Näyttelyssä oli kaksi osaa, jois-
ta ensimmäiseen oli koostettu ”ne taiteeksi mielletyt teokset” (Kos-
kela 1968, Kainuun sanomat), jotka näyttelyn jury oli valinnut avoi-
men kutsun pohjalta. Kokonaisuuteen kuului muun muassa Harro
Koskisen niin sanottu ”palikkaleikki”-teos, jossa katsoja sai osallistua
palikoista koostuneen teoksen rakenteluun tai Kimmo Jylhän kan-
taaottavat Vietnam-maalaukset. Toisen osan muodostivat virallisen
näyttelyn ulkopuolelle jääneet reputetut teokset.

Kaikkia kokonaisuus ei vakuuttanut. Esimerkiksi *Kainuun Sano-
mien* kulttuurikriitikko Koskela (1968) toteaa, että näyttelyn laadus-
sa huomaa sen, kuinka vähän suomalaiset ovat vielä tietoisia taiteen
kansainvälisistä virtauksista, ja kuinka useimmat tekijöistä ovat otta-
neet vaikutteita ”meidän jälkeenjääneestä taiteestamme”. Kriitikko oli
pettynyt siihen, kuinka vähän radikaalia sisältöä edes reputettujen
näyttely tuotti.



Kuva 7. Varhaisuutiset. Kafkan kidutustuoli. Ensilähetys 24.3.1968, Yleisradio. Pysäytyskuva. Kuvallähde: Yle.

Uutta, radikaalia ja kokeellista sisältöä näyttelyyn oli kuitenkin pyritty luomaan. Esimerkiksi Dipoliin oli pystytetty erilaisia tilapäisrakennelmia, niin sanottuja miljöö- tai ympäristötiloja, joissa arki, arkimaisema ja käyttötaide liitettiin osaksi taidenäyttelykokonaisuutta. Päämääränä oli yllyttää näyttelyvieraita ”vapaaseen ja estottomaan taidekosketukseen” (Koskela 1968, *Kainuun Sanomat*), joka ohjaisi yleisöjä tarkastelemaan jokapäiväistä esine- ja asiaympäristöään uudesta, arjen esteettisiä merkityksiä synnyttävästä kulmasta. Siten Dipolin saleissa käytiin neuvottelua myös siitä, mikä kaikki ja missä paikoissa yltää taiteen kategorian sisään.

Valkoisen galleriatilan ohjaamaa totunnaista suhtautumistapaa taiteeseen koettelivat Dipolissa myös temaattiset ympäristörakennelmat, kuten esimerkiksi *Pyykkinäyttely*, jossa pyykkinarulla roikkui pyykejä. *Leipänäyttelystä* sai jokainen näyttelyvieras leipämaistaisiä, niin kauan kuin leipää aina kerrallaan riitti. Reijo Perkon toteuttaman *Haptisen tilan* merkillisestä kokemuksesta varoitettiin ennen tilaan as-

tumista, jotta yleisö osasi varautua tilan ennennkokenemattomaan kosketussisältöön. Dipolin aulatiloista löytyi myös niin sanottu *Ideologiatila*, jossa paratiisi-teemaa käsiteltiin neljän ideologian: kristinuskon, maolaisuuden, ”hippieliikkeen” ja länsimaisen elintasoideologian kautta. Tilan toteutuksesta vastasivat Carl Hellner, Lauri Luotonen, Jyrki Parkkinen ja Philip Donner.

Liikenneäyttelyn lähtöajatuksiksi Reijo Perko kertoo tekniikan ja arkiympäristön: haluttiin tarkoituksella pehmentää taiteen oletettua korkealentoisuutta. Sisälle Dipoliin tuotiin liikennemerkkejä ja keltapunaiksi maalattuja puomirakennelmia, rakennuksen eteen ladottiin päällekkäin vanhoja autoromuja. Autoromujen yhteyteen tuotiin myös vasaroita, joilla yleisö sai jatkaa autojen romuttamista. Vasarointi oli suora osoitus järjestäjien autovastaisuudesta ja kannanotto myös autoilun jyrkkään kasvuun 1960-luvun aikana (vrt. Monti ja Purokuru 1968, 23).

Eila Minkkisen ja Kaisu Salmian Dipoliin toteuttamassa rohkeassa *Sex-tilassa* kapinoinnin kohteena oli sukupuolten välinen epätasa-arvo, mikä oli linjassa muun muassa radikaalien naisjärjestöjen kuten Yhdistys 9 toimintapolitiikan kanssa (vrt. Riihiranta 1982, 23):

Eräänä näyttelynä taidetapahtumassa on myös ns. sex-tila, jonka toteuttajat Kaisu Salmia ja Eila Minkkinen ovat saaneet idean näyttelyyn tehdystä siveysvyöstä sekä kysymyksestä miksi Suomessa ei ole laillistettuja ja julkisesti toimivia ilotaloja. Lisäksi ideaan oli vaikuttanut ongelma, miksi ilotaloilla tarkoitetaan naistaloja miehiä varten eikä miestaloja naisia varten.¹

Sex-tila oli pressuilla rakennettu telta, jonka sisustukseksi etsittiin kirpputoreilta patjoja ja tyynyjä ja somistukseksi pornoelokuvien julkisteita. Minkkinen oli tehnyt tilaan myös metallisen siveysvyön. Ajatuksissa oli ollut rauhallinen tila, jonne vetäytyä Dipolin muusta meiningistä. Teltan sisälle ja ulkopuolelle oli kiinnitetty lappuja, joissa toistui sana ”sex”. Eila Minkkisen mukaan teekkarit olivat varustaneet tilan lisäksi kortsuautomaatilla.

Sex-tilan sukupuolikapina siivottiin näkymättömiin avajaisten ja presidentti Urho Kekkosen vierailun ajaksi. Eila Minkkinen muistelee, kuinka järjestäjät olivat etukäteen pyytäneet, että tilan ulkopuolella olevat sex-laput poistettaisiin ja oviaukko suljettaisiin pressulla.

Tila jäi huomaamattomaksi, mikä osoitti teoksen kritiikin ajankoh-
taisuuden: seksi oli edelleen tabu.

Tilapäisestä sensuurista huolimatta tila herätti kohua, kun toimitta-
ja Mirja Tommila kuvaili sitä ”pornoluola”-nimityksellä. Naistaiteilija-
kaksikko ei ollut osannut valmistautua Sex-tilan saamaan ristiriitai-
seen huomioon, minkä takia he ottivat näkymättömyyden strategian.
Eila Minkkinen kertoo, etteivät he halunneet tulla julkisuuteen teok-
sen yhteydessä: ”Ei annettu mitään haastatteluja, ei meidän nimiä ol-
lut missään näkyvillä. - - - Me tehtiin sitä suurin piirtein salaa. Ei me
haluttu leimautua semmoiseksi sex-tyypeiksi. Meistä se oli vaan sil-
leen rohkeata.” (EM.)

Sex-tilan vastaanotto ja osuus koko tapahtumassa osoittaa avant-
garden sukupuolittuneet käytännöt. Taidetapahtuma tarjosi vastakult-
tuuria, jota ohjasivat ja rakensivat miehet. Minkkinen ja Salmia jäivät
yksin joutuessaan mediakohun ja ennakkoluulojen keskelle. Heidän
taktiikkansa ei ollut provokaatio vaan vetäytyminen ”maan alle”, kuten
Minkkinen kuvaa. Siinä missä miestaiteilijat härnäsivät ja ärhentelivät
tapahtumien keskiössä, naiset pakenivat taka-alalle. Sex-tila ei ollut ai-
noa kannanotto seksuaalisen vapautumisen ja alastomuuden puolesta
Dipolissa. Esimerkiksi M. A. Nummisen kutsusta Tukholmasta tapah-
tumaan saapuneiden Kjartan Slettemarkin ja Robert Jäppisen happe-
ningiin, joka kesti vähintään koko tapahtuman ajan, sisältyi myös alas-
tomina kylpemistä Dipolin portaikossa. Matti Kosola muistelee myös,
että esimerkiksi Tampereen teatterin näyttelijät tulivat näytelmäesi-
tyksensä päätteeksi lavalle alastomina kiittämään suosionosoituksista.

Uutisotsikoita kielteisellä mediahuomiolla

1960-luvulla mediasta oli tullut aiempaa tärkeämpi ja moninaisempi:
painetun sanan ja radion oheen oli viestintävälineeksi vakiintunut
myös televisio (Monti ja Purokuru 2018, 28). Vaikka usein ajatellaan,
että tuolloin median vaikutusta yhteiskuntaan ei vielä olisi ymmärret-
ty, osasivat ainakin tapahtuman tekkarijärjestäjät hyödyntää media-
suhteitaan tapahtuman suoraviivaisessa markkinoinnissa.

Viestinnällä tavoiteltiin taidetapahtumalle maksimaalista huomio-
ta, joka toisi Dipoliin mahdollisimman runsaan yleisömäärän (Dipo-

lin taidetapahtuma on nuoren taiteen katselmus, *Turun Sanomat* 28.1.68). Viestintästrategia puri. Esimerkiksi M. A. Numminen muistelee, kuinka 1960-luvulla paikalle sai sitä enemmän väkeä mitä oudommasta tilaisuudesta oli kyse. Tulokulma tapahtuman viestinnässä ei kuitenkaan ollut taiteessa ja sen sisällöissä, vaan tarkoituksen-hakuisessa huomion herättämisessä keinolla millä hyvällä.

Ja näitä erilaisia keinoja todella hyödynnettiin. Teekkarit olivat mainostaneet tapahtumaa esimerkiksi kahta viikkoa aikaisemmin lähettämällä suurimmissa kaupungeissa 2,50 metrin kokoisia säähavaintopalloja taivaalle. Ja jo edeltävänä kesänä oli viestinnästä vastannut Matti Kosola kiertänyt Fiatillaan kaikki yliopistokaupungit ja kulttuuripaikat ennakkomarkkinoimassa tapahtumaa.

Lehdistötiedotteissa pyrittiin tarttumaan erityisesti sukupolvikapinaan, kaikkiin tapahtuman yhteydessä syntyneisiin lieveilmiöihin ja taiteen esilletuomiseen nimenomaisesti outona ja käsittämättömänä.

Olin silloin televisiossa töissä ja tiesin mikä puree. Seksi on tietysti se mikä puree ja sitten tietysti nämä negatiiviset uutiset. --- Mutta henki oli se, että jotain vähän negatiivista piti olla joo vähän taustalla. - - - kuvattiin, miten vaikeata tätä kulttuuria on edistää täällä kylmässä Suomessa ja että on vähän se henki, että aikuiset pelkäävät ja hirveästi vastustavat tätä tapahtumaa. Että se tulee jotenkin mullistamaan liikaa. Ja se puri nuorisoon. Ja sieltähän tuli sitten ihan bussikaupalla ympäri Suomea niitä. Et- tä nämä teinit järjestivät niitä matkoja. (MK.)

Kyllä se (lehdistö) oli selvästi kiinnostunut, koska siinä nähtiin, että oli erilaisesta kysymys. Mutta eihän ne sitten jälkeenpäin kaikki ainakaan kovin mairittelevia ollut. Että oli hyvin erilaista näkemystä siitä oliko tämä nyt tivoli vai markkina taikka oliko tässä mitään taidetta, tässä tapahtumassa. Mutta sehän oli tämän tarkoitus. (ES.)

Kiistatta suurin mediahuomion hetki ajoittui taidetapahtuman avajaisiin, joita kunnioitti myös Dipolin kunniatalonmies Urho Kekkonen, joka oli reilua kuukautta aiemmin äänestetty valitsijamiesvaaleissa uudelleen presidentiksi. Nuorten sukupolvi- ja yhteiskuntakapina vaikuttaa kadonneen hetkeksi, kun Kekkoselle annettiin kunnia käynnistää ensimmäisenä Dipolin pääsisäänkäynnin yhteyteen sijoitettu Reijo Perkon kineettinen *Käpy*-veistos. Kekkonen vierailu tuotti kapinan sijaan arvoa sekä *Käpy*-veistokselle että Dipolille.

Reijo Perko muistelee, kuinka Kekkonen käteen annettiin kipinä-induktori, jonka kampea presidentti veivasi aikansa ennen kuin *Käpy* kytkettiin muualta päälle ja avasi alumiiniset suomunsa teoksen valo- ja äänitehosteiden, taputusten ja Retuperän WBK:n fanfaarimusiikin kera. Reijo Perko liitti avajaispuheessaan *Kävyn* symboliksi taiteen ja tekniikan yhteydelle toivoen, että ”tämä käpy osoittautuisi siemenkävyyksi, joka sinkoaa tekniikan siemenet taiteen kylvämättömille sadoille”. Perkon ajatuksissa *Kävyn* edellyttämä tekniikka on samaan aikaan ”rumaa ja rujoa”, jotain, joka avaa *Kävyn* eli taiteen kauneuden. Siten *Käpy*-veistoksesta tuli virallisesti tapahtuman ja laajemminkin taiteen ja tekniikan yhteensulautumisen tunnus. Sen käynnistämiseen ei avajaisten jälkeen enää tarvittu kampea, vaan sen sai liikkumaan markan maksavalla kolikkoautomaatilla.

Avattuaan virallisesti *Kävyn* Urho Kekkonen siirtyi Dipolin sisätiloihin tutustumaan tapahtumiin huulillaan hymy, jonka Kalevan toimittajan mukaan ”lähinnä saattoi tulkita hyväntahtoiseksi” (Taide-tapahtuma avautui Dipolissa – Käpy myös, *Kaleva* 21.3.68).

Uuden teknisen taidekauden alku?

Taidetapahtuman teemaksi on valittu taide ja tekniikka. Näissä merkeissä järjestetään taide-tekniikka seminaari, jossa tutkitaan eri tekniikan keinojen soveltamista taiteeseen. Tarkoituksena on hälventää niitä epäluuloja, joita taiteilijat tuntevat tekniikkaa kohtaan. Tästä syystä annetaankin Taide-tapahtumassa suuri arvo taideteoksille, joissa on käytetty tekniikkaa apuna.²

Koko taidetapahtuman läpäisevä teema oli taide ja tekniikka, joskin osin sen läsnäolo oli varsin huteraa tai itsetarkoituksellisen alleviivaavaa. Taiteen ja tekniikan yhteyksiä tutkittiin myös informatiivisuuteen tähtäävässä seminaarissa, jossa monen päivän ajan käsiteltiin muun muassa konepajatekniikan, elektroniikan, värikemian sekä tietotekniikan ja kybernetiikan mahdollisuuksia taiteessa. Aihe herätti keskustelua ja intohimoja, minkä vuoksi seminaari oli miltei joka päivä aivan täynnä.

Seminaarin esittämä ajatus tekniikan suhteesta taiteeseen oli varsin yksisuuntainen: oltiin jotakuinkin yksimielisiä siitä, että tekniikan kehityksen avulla voidaan laajentaa taiteen sisältöjä, mutta taiteen



Kuva 8. Myöhäisuutiset. Presidentti Urho Kekkonen tutustuu leipäteokseen. Ensilähetyks 20.3.1968, Yleisradio. Pysäytyskuva. Kuvallähde: Yle.

tuottamaa lisäarvoa tekniikan alalle ei tunnistettu. Siten tekniikan ja taiteen liitossa kyse oli ensisijaisesti taiteen rikastuttamisesta, kuten Reijo Perko (1968) visioi:

Tekniikka on saavuttamassa jalansijaa taiteilijoiden ilmaisuvälineenä. - - - Suhtautuminen tekniikkaa kohtaan ei ollut enää niin vihamielistä, kuin runsas puoli vuotta sitten: Käpy-patsas säilyi nimittäen ehjänä saavuttaen yleisesti ottaen varsin positiivisen vastaanoton.

Taide ja tekniikka -seminaarissa heräteltiin pohtimaan sitä, oltiin juuri esimerkiksi *Käpy*-veistoksen tai M. A. Nummisen ja Erkki Kurenniemen laulu- ja melodiakoneiden kautta siirtymässä uuden, valtavia mahdollisuuksia avaavan teknisen taidekauden kynnykselle. Silti aivan yksinäisen ennakkoluulottomasti ei näitä teknisen taidekauden ilmaisumahdollisuuksia hyväksytty. Esimerkiksi seminaarin paneelikeskusteluun osallistunut kuvataiteilija Mauri Faven (*Suomenmaa* 26.3.1968) esitti kantanaan, ettei motorisoitu taide voi antaa kat-

sojalle täyttää esteettistä nautintoa. Tekniikan varauksetonta hyväksymistä kritisoi myös Kimmo Kevätsalo *Teknillisessä aikakauslehdessä* seuraavasti:

Tämä ei estä minua kuitenkaan toivomasta sitä, että Taidetapahtuma pyrkisi syventämään kannanottojaan, esittämään vaihtoehtoja, mutta ei hyväksymään kaikkea. Maailma ei vain ole tekniikan kehittymisen lisäksi myös ihmiset muuttavat sitä. Totaalinen hyväksyminen ei ole mikään vaihtoehto silloin, kun nälkä maapallolla lisääntyy. On luotava edellytykset kannanottoihin.

Seminaarissa pohdittiin, ollaanko taiteessa jo kypsä siirtymään tekniseen aikakauteen. Tämä lähtökohta johti siihen, että huomio keskusteluissa liittyi taiteen materiaa ja muotoa koskeviin seikkoihin – Kevätsalon peräänkuuluttamalle kanta-aottavuudelle ja sisällöllisille pohdinnoille ei löytynyt sijaa. Sijaa löytyi juuri informaation jakamiselle, sillä koettiin, että taideopetus kaipasi kipeästi tietoja uusista materiaaleista ja menetelmistä (*Keskisuomalainen* 11.10.-67). Näistä menetelmistä raportoi esimerkiksi *Aviisi* (29.3.1968) seuraavasti:

Seminaarissa huomattiin, että konekin voi tehdä taidetta: jos mille tahansa aistein tunnistettaville ilmiölle voidaan antaa matemaattinen muoto, on se esitettävissä tietokoneella. Näin voisi kone tuottaa ns. inhimillistä taidetta ohjelmoimalla siihen määrättyjä käsitteitä, yksinkertaista vaikkapa kandinskylaista analyysia sommittelusta, tietoja symbolilogiikan tulkinnoista, tunnemääreistä esim. värien voimakkuus ja valööri jne. Ohjelma-käskyihin voidaan tehdä tahallisesti virheitä, käyttää stokastisia määreitä tai asettaa lopputulos täysin stokastiseksi. Tulos voi olla piirrosta, väriä, valoa, musiikkia.

Edellisessä lähtökohta on inhimillisessä, jota kone jäljittelee – luovia piirteitä imitaatioon saadaan ainoastaan tarkoituksellisista virheistä, joita tietokoneohjelmaan on rakennettu.

Taide ja tekniikka -seminaarin jälkeen kokeiltiin myös tekniikan mahdollisuuksia tukea parinmuodostusta. Illalla järjestettiin tietokonetanssit, jossa tietokone valitsi lomakekyselyiden vastausten perustella sopivimman tanssipartnerin.

- Mä toivoin hoikkaa, parratonta, jonka ei tarvinnut olla hyvin menestynyt opinnoissaan.
- Mä halusin äidillisen, ei marimekkomielistä.³

Kirjallisuuden, elokuvan ja musiikin underground Dipolissa

Dipolin ohjelmarakenne oli toteutettu siten, että eri tiloissa oli samaan aikaan käynnissä monta eri tapahtumaa, joiden välillä yleisö saattoi vapaasti vaeltaa.

Dipolissa luettiin kirjoituskilpailuun lähetettyjä tekstejä, joita muun muassa kirjallisuuskriitikko Tuukka Kangasluoma oli käynyt läpi ja hylännyt kovalla kädellä suurimman osan liian ”nostalgisina”. Kirjallisista tapahtumista yksi eniten yleisöä kiinnostanut oli Dipolin suuressa juhlasalissa pidetty runotapahtuma, jossa myös runoilija Pentti Saarikoski esiintyi – mutta ei runoa lukien. Hän yllätti kaikki laulamalla M. A. Nummiselta tilatun tangon Uuno Kailaan runoon *Verkossa*. Numminen kertoo, kuinka hän sävelsi tangosta riittävän yksinkertaisen, jotta sävelkorvaa vailla oleva Saarikoskikin pystyisi sen esittämään: ”Pentti oli niin valtava kuuluisuus siihen aikaan, että vaikka koko esitys meni aivan päin metsää, suuri yleisö juhli tangoesitystä. Sen jälkeen tietysti lähdimme oluelle.”

Yleisön olikin helppo juhlia tangoesitystä, sillä se edusti musiikkilajia, jota iskelmän ja vanhan tanssimusiikin ohella yleisesti kuunneltiin. Siksi M. A. Numminen kertoi, kuinka he saattoivat 1960-luvun alkuvuosina ”sosiologisista syistä” järjestää iskelmäseminaareja. Mutta varsinaisesti Dipolissa kuunneltiin aivan muuta: jazzia, progea ja esimerkiksi hippimusiikkia, jota esitti Those Lovely Hula Hands -yhtye. Underground-kulttuurina se kiehtoi osaa nuorista enemmän kuin poliittiset suuntaukset. (Riihiranta 1982, 32.) Rajuinta undergroundia musiikkiohjelmassa edustivat Nummisen kutsuma ruotsalainen Baby Grandmothers -yhtye, jonka valoesitys pimennetyssä Dipolin salissa loi shokkimaisia, metafysisiä tunnelmia sekä The Sperm -yhtyeen instrumentaalinen teatteri.

Juopaa kansan suosiman iskelmämusiikin ja kokeellisemman musiikin välillä kurottiin umpeen muun muassa Henrik Otto Donnerin

vetämässä ”Liian tunnistettavaa populaarimusiikkia” -seminaarissa. Siellä esitettiin Toivo Kärjen tangoista tehty tilastomatematiikkaan perustuva elektronimusiikkianalyysi. Musiikkiseminaarissa pohdittiin myös, minkälaista voisi olla ”tulevaisuuden sähköinen musiikki”, joskaan elektronisen musiikin tekemiseen Suomessa ei nähty olevan riittävästi laiteresursseja. Dipoli tarjosi resursseja ainakin Tommi Parkolle, joka taidetapahtuman aikana äänitti tapahtuman välineistöllä levyn *Posotusta Pimputusta Pomputusta*. Hän oli voittanut aiemmin myös Dipolin äänilevykilpailun lausunta-, laulu- ja kollaasiesityksellään *Kaikkea, mitä nauhurilla saa aikaan*.

Suomalainen underground olikin vasta kehittymissä taidetapahtuman aikoihin vuonna 1968. Se oli vielä pienen piirin radikaalia liikehdintää, jossa improvisoimalla rikottiin tabuja, sosiaalisia normeja ja asetettiin kulttuurieliitin valtaapitäviä naurunalaisiksi (ks. myös Johan von Bonsdorff Montin ja Purokurun 2018, 31 mukaan). Improvisaation henkeä korosti myös M. A. Numminen, joka kertoo, että ”jos oli epäonnistumisia, niin sitähän pidettiin luontevana asiana, se oli osa happeningia”. Vaikutteita haettiin ulkomailta, erityisesti lännestä. Antti Karvonen muistelee esimerkiksi, kuinka merkittävää oli independent-elokuvajärjestöä edustaneen amerikkalaisen saapuminen Dipoliin mukanaan monta matkalaukullista amerikkalaisia undergroundelokuvia, joista valtaosaa ei oltu aiemmin Suomessa näytetty. Matkalaukussa oli muun muassa Andy Warholin tunteja kestänyt *Sleep*-elokuva. Amerikkalaisen avantgarden lisäksi elokuvaohjelmistossa nähtiin puolalaisia lyhytfilmejä ja tapahtuman elokuvakilpailuun lähetettyjä lyhytelokuvia.

Undergroundtaidetta, nuorisoradikalismia vai viiden vuorokauden teekkaritempauk?

Koko taidetapahtuman päänäyttämö, Reima Pietilän suunnittelema Dipoli oli otettu käyttöön syksyllä 1966. Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunta oli keksinyt, että taidetapahtuman kautta myös vielä verrattain uusi Dipoli-rakennus voisi saada lisää julkisuutta:

TKY Ylioppilaskunta keksi, että Taidetapahtuma oli keino, jolla uusi Dipoli saa julkisuutta. Kun tehdään taidetapahtuma sinne, niin koko maan lehdistö nostaa kohua siitä. Eli kyseessä oli osin myös puhtaasti Dipolin julkisuus- ja mainoshanke, jossa rahaa investoitiin tulevia käyttöjä varten. Samalla saatiin myös testattua sitä, miten Dipolin kokous- ja muut tilat toimivat. (AK.)

Dipoli oli ristiriitoja ja ennakkoluuloja herättävän taidetapahtuman keskuspaikkana osuva, olihan rakennus itsekin saanut kaksinaista aika-laiskritiikkiä osakseen. Arkkitehti Reima Pietilän mukaan näin pitikin olla. Dipolin tehtävänä oli myös herättää keskustelua, joten ”hyvän maun vastaisena” se ”puolustaa oikeutta olla erilainen ja silti arkkitehtuuria”. Myös rakennuksen muoto oli otollinen taidetapahtuman kaltaiseen tilaisuuteen, jossa pidettiin samaan aikaan eri puolilla taloa hyvin erilaisia tapahtumia. Dipoli Reijo Perkon mukaan mahdollisti happeningluonteisuuden ja tiivistunnelmaisuuuden.

Se Dipoli loi olosuhteet just semmoiseen yhdistelmään, joka oli jossain määrin uusi. Se, että taide ja taide-elämys ja sitten rehti ryyppääminen samalla kertaa (AK.)

Toiminnanjohtaja Antti Karvonen korosti taidetapahtumaa välineenä, jolla nuori taide taistelee konservatiivisuutta vastaan (ohjelma). Jos nuorilla olisi ollut mahdollisuus päästä esiin muutoin, tapahtumaa ei olisi hänen mukaansa edes tarvittu. Silti Karvosen mielestä taidetapahtuma ei vain protestoi asioiden nykytilaa vaan pyrkii aktiivisesti vaikuttamaan ja muuttamaan niitä – vapauttamaan aistit ja itseilmaisun. Myös yhteiskunnan politisoituminen on nähty tapahtuneen 1960-luvulla kulttuurin kautta. 1960-luvun kulttuuriradikaalit nuoret pyrkivät ensisijaisesti murskaamaan 1950-luvun kulttuuriporukkaa, hätkähdyttämään heitä ja kaikkia muita vanhoja ihmisiä, jotka luulivat kulttuurin olevan vankasti paikallaan (Riihiranta 1982, 21) ja jotka siksi estivät uuden taiteen esiintulon.

Yleensäkin kyseenalaistettiin sodanjälkeisen jälleenrakennusajan elämäntapaa. Joka oli aika lailla niin kuin tätä, että rakennetaan ja tehdään kaikki materiaallinen hyvä. Ehkä tämä oli vastaliike siihen, että haluttiin näitä asioita toisella tavallakin ajatella. Tässähän oli myöskin tämä seksuaalinen vapautuminen samoihin aikoihin, joka tietenkin herätti pahennusta vaka-

vasti ajattelevissa piireissä, joka tietenkin teekkareita kannusti lisäämään vettä myllyyn. Sehän on ollut teekkareiden tapa, että nauretaan sekä itselleen että joillekin ilmiöille. (ES.)

1960-luvun nuorisotila oli yhtä kuin 1945–1950-luvulla syntynyt suuri ikäluokka, jonka toimijuus sekä yhteiskunnallisella että taiteellisella kentällä tuotti yhtäältä katkoksen viime vuosisadan historiaan ja toisaalta vaikuttaa yhä edelleen (ks. Monti ja Purokuru 2018, 21). Nuorisosta oli tullut taloudellisesti itsenäisempää ja tiedostavamaa samalla, kun vanhemmat ikäluokat ja heidän rakentamansa perinteiset kasvatus- ja koulutusinstituutit eivät heidän uutta itsenäistä toimijuuttaan huomioineet (Erkki Tuomioja Montin ja Purokurun 2018, 21 mukaan). 1960-luvun nuoret hylkäsivät vanhan maailman hyveet ja järjestyksen ja ottivat tilalle muun muassa ”vapaan” seksuaalisuuden, auktoriteettien vastustamisen, menneisyyden uudelleen arvioinnin, vaatimuksen yhteiskunnallisesta tasa-arvosta ja feminismin (Monti ja Purokuru 2018, 21–22).

Mä ajattelen, että silloin kun tämä taidetapahtuma oli, niin silloin oli semmoinen tietynlainen kulttuurivallankumous. Eliikkä just semmoinen, että nuorison tulo kulttuurin kuluttajaksi, käyttäjäksi, ja sitten myös tämmöinen pluralismi ja kansainvälisyys ja nuorisomusiikki, nuorisomuoti. Kaikki tämä, joka oli aikaisemmin ollut hyvin vaatimatonta ja näkymättömissä. (AK.)

Nuorisokulttuurin vallankumouksessa kahakointi oli tarkoituksellista ja päämäärätietoista sukupolvi- ja sukupolvi-asetteluihin ja hakeutua konflikteihin – myös Dipolissa. Silti Monti ja Purokuru väittävät (2018, 12), ettei kyse ollut yksinomaan sukupolvi-asettelusta. Kyse oli myös – ainakin taiteen piirissä – tietoisesta asettumisesta vastakkain, antagonistisesta suhteesta vanhoilliseen, jopa taantumukselliseksi nähtyyn taidekäsitteeseen.

Taidetapahtuma ajoittuu modernismin niin sanottuun kolmanteen aaltoon tai nykytaiteen ensimmäiseen aaltoon, jota leimaa voimallinen katkos suhteessa aiempiin taidekäsitteisiin ja siihen, mitä taiteeksi on virallisissa taidekeskusteluissa ymmärretty. Ajan diskurssia luonnehtii eräänlainen hämmennys ja ihmetys siitä, että vanhat taiteen kategoriat eivät enää taipuneetkaan siihen, mitä aiemmin oli ymmärretty taideteokseksi tai taidelajeiksi. Esimerkiksi Rosalind Krauss

(1989) on luonnehtinut 1960-lukua taiteen kentän laajentumisena, jossa sekä muodollisesti että sisällöllisesti otettiin taiteeseen uusia ja aiemmin ehkä sopimattominakin nähtyjä asioita. Dipolin taidetapahtumassa näitä aiemmin yhteensovittamattomia taiteen aineksia olivat esimerkiksi populaari- ja korkeakulttuuri, taide- ja käyttöesineet, kontemplaatio ja vastaanotto sekä taiteen erityisen ja arjen ei-erityisen yhdistäminen. Arki oli 1960-luvulla löydetty sekä taiteessa että tutkimuksessa runsaana ja kiinnostavana, mikä resonoi myös arkisten asioiden – pyykkinarujen, leipien, ja posliiniastioiden – kaikkialliseen läsnäoloon Dipolin näyttelyarkkitehtuurissa.

1960-luvun lopun taide-elämässä kamppailivat sekä taidekäsitykset, taidemaut että sukupolvet. Se oli avoimen erimielisyyden ja kokeilun sekä vastarinnan aikaa. Tämä johti erilaisten taiteilijaryhmien rakentumiseen ja kollektiiviseen toimintaan, sillä yhdessä oli helpompi toteuttaa ohjelmallisuutta. Esimerkiksi jurytetyistä näyttelyistä reputetut taiteilijat saattoivat rakentaa omia niin sanottuja. reputettujen näyttelyitä. Tämä vastakkainasettelu tuli Dipolin taidenäyttelyssä ilmeiseksi, olihan siellä sekä jurytetty näyttely että reputettujen näyttely samassa kokonaisuudessa. Maija Koskinen (2019, 125–126) kuvaa, kuinka vastakkainasettelu toimi myös toisin päin. Taidehalliin järjestettiin 1968 protestinäyttely, jolla Suomen Taiteilijat ry puolusti realismiin tukeutuvaa perinteistä taidetta kokeellisempia ja radikaalisoituneita ilmaisumuotoja vastaan. Yhdistys oli perustettu samana vuonna vastavoimaksi ajan kokeellisemman taiteen suuntauksille.

Nuorten taidetapahtuma oli rinnakkainen kuvataiteilijoille tarkoitettujen, Taidehallissa järjestettyjen Nuorten näyttelyiden kanssa. Täsmälleen samaan aikaan, kun Dipolin taidetapahtuma pidettiin 22.3.1968, esitti Suomen Taiteilijaseura Nuorten näyttelyn statuksen korottamista niin, että siihen osallistumisesta voisi saada ”pisteitä” haettaessa Taiteilijaseuran jäsenyyttä (ks. Koskinen 2019, 188). Yhtäaikaisuuden voi ajatella olleen pyrkimys stabilisoida taiteen kenttää ja tuottaa pysyviä valtarakenteita sekä hiljentää nuorten kapinaa.

Osallistumista, juhlia ja ilkivaltaa

Dipolin taidetapahtuma pyrki mahdollisimman laajaan yleisöpohjaan ja siinä se myös onnistui. Jokaisena tapahtumapäivänä järjestettiin Helsingin Rautatientorilta iltapäivisin ja iltaisin kerran tunnissa ilmaisia linja-autokuljetuksia Dipoliin, ja lopulta siellä laskettiin vierailleen jopa 22 000 osallistujaa eri puolilta Suomea. Taidetapahtuman yleisösuosiota saattoi selittää myös Montin ja Purokurun (2018, 27) huomio kulttuurin ja taiteen arkipäiväistymisestä ja kaupallistumisesta 1960-luvun kuluessa. Taiteen kuluttajien joukko oli laajentunut, eikä se enää ollut vain entisen eliitin asia.

Ennakkotiedoissa Dipolin taidetapahtumasta suunnittelijat alleviivaavat ennen muuta mahdollisimman laajan kuluttajankunnan mukaan saamista sekä yleisön aktivoimista osallistumaan itse näyttelyyn mm. särkemällä porssiinia, pitämällä palopuheita, parantelemalla tunnettuja taideteoksia ja osallistumalla äänestyskilpailuihin.⁴

Monipäiväisen tapahtuman rakenne oli aina sama: päiväsaikaan pidettiin seminaareja, katseltiin esityksiä ja keskusteltiin. Myöhemmin illalla järjestettiin Tapahtumaklubeja, joihin yleisö oli pukeutunut ”hippihenkisesti” ja käyttäytyi ”hippihenkisesti”. Heti päivätilaisuuksien jälkeen sulkeutuneet lukuisat olutbaarit avautuivat uudelleen ja juhlat jatkuivat. Tätä muistelee myös Kimmo Kevätsalo (1968, *Teknilinen aikakauslehti* N:o 5) kirjoittaessaan: ”Minulla oli hauskaa Taidetapahtumassa. Join olutta, puhuin ihmisten kanssa, käytin hyväkseni pelejä ja kuljin katselemassa tauluja, istuin elokuvissa, seurasin teatteria, kuuntelin musiikkia. Monilla muillakin oli varmasti hauskaa.”

Dipoliin suunniteltu taideohjelma perustui osallistumiseen sekä suoraan ja välittömään yhteyteen taiteen kanssa: etäiseen kontemplaatioon ei tila eikä tapahtuminen tuntunut jättävän mahdollisuuksia. Siksi haasteena oli Reijo Perkon sanoin: ”Kuinka saada jäykkä suomalainen passiivinen syrjästäkatsoja muuttumaan impulsiiviseksi, spontaaniksi osallistujaksi? Kuinka välttyä tavanomaiselta ikävystytävältä taidetilaisuustunnelmalta?” (Perko 1968, 2.) Keinoja tähän löydettiin lukuisia, ainakin asenteen ja manifestien tasolla:

Yleisöä aktivoidaan monin tavoin osallistumaan Tapahtumaan, muovaamaan tapahtumia omalla tavallaan. – – tapahtuma voittaa naurajat puolelleen, nauramme ulos jähmeät näyttelyt ja tylsät paneelikeskustelut, Tapahtuma on aktiivinen, jokainen on mukana tapahtumassa. Tapahtuma antaa palttua totunnaisille taidekäsityksille: miksi maistiaiset ovat suosittumia kuin paneelikeskustelut? Miksi sarjakuvia luetaan enemmän kuin kaunokirjallisuutta? Tapahtuma on jännittävä: yllätysohjelma, jäyniä. Tapahtuma on asiallinen: tapahtumalehti eikä antologia. Tapahtuma on huokea: köyhäkin voi osallistua.⁵

Uudenkaltaiset osallistumisen mahdollisuudet vapauttivat ja riehaantuttivat yleisöjä yli varsinaisten taideteosten. Esimerkiksi Dipolin kivilohkareita vasten oli mahdollisuus särkeä posliinilautasia – mahdollisten aggressioiden purkamiseksi. Tarvetta sellaiseen olikin, jos päättelee tapahtumapisteen suosiosta: paikka oli jatkuvasti kansoitettu ja kerrottiin jopa, että rikottavista lautasista tapeltiinkin. Lopulta lautasten rikkominen kiellettiin ainakin ilta- ja yöaikaan, sillä yölliset lautasten harhaanheitot olivat aiheuttaneet monenlaista vahinkoa. Rikkomiskiellostä huolimatta ilkivalta ja särkeminen jatkui tapahtumakluubeilla. Järjestäjille raportoitiin rikkinäisistä WC-pytyistä ja tuhansista särjetyistä olutpulloista. Pyykinnäyttelystä katosivat pyykkit, ja sex-tilaan kohdistettiin ”osallistumisen tarve patoutuneina purkauksina” (*Hämeen yhteistyö* 24.3.1968)

Särkeminen ja hulinointi eri rajoittunut ainoastaan Dipolin sisätiloihin. Kun suosituimpina iltoina kaikki lippunsa tapahtumaan lunnastaneet nuoret eivät yllättäen mahtuneetkaan sisään, purkivat sadat nuoret turhautumistaan myös kolhimalla ja tallomalla Dipolin ulkopuolelle osaksi liikennenäyttelyä tuotettuja autonromuja:

Sitten siellä oli ne autonromut! Ne kai joi sitä keskikaljaa siellä sisällä ja ulkona, niin sitten niitä ruvettiin raahaa niitä autonromuja ikkunaa vasten ja se alkoi näyttää kyllä tosi pahalta. Siinä muistaakseni haettiin lisää järjestysmiehiä siihen, jostain vanhempia teekkareita, isompia teekkareita.

Se oli kyllä joo tosiaan ihan uhkaavan näköistä, että me pelättiin oikein siellä sisällä, että ne tulee ikkunasta sisään. Ja se oli niin, että ne takoiivat aika rajusti niitä ikkunoita. – – Ei mennyt yhtään rikki, mutta se oli pelottavaa suorastaan. (MK.)

Pari viikkoa tapahtuman jälkeen Reijo Perko arvioi, että tapahtuman suurimmaksi haasteeksi ennakoitu asia, yleisön aktiivisuus osallistumiseen saavutettiin, mutta ehkä ”jopa liiankin tehokkaasti ainakin hajoittamisvimman muodossa”. (Perko 1968, 2.) Silti vaikutelmat hajoittamisvimhasta saattavat osin perustua myös teekkareiden harjoittamaan viestintästrategiaan, jossa kohu-uutisia levitettiin itsetarkoituksellisesti, minkä Matti Kosola myöntää:

Siinähän kävi sitten viimeisenä yönä, lopetusyönä... Sehän se oli se hurjin yö, niin lähetettiin faksi Iltalehteen että 3000 lasia rikottu Dipolissa. Mikä oli iso vale. Niitä rikottiin ehkä muutama kymmenen ja nekin vahingossa eikä tahalleen. (MK.)

Dipolin valtauksesta Vanhan valtauksen

Yleisömenestyksestään huolimatta taidetapahtuma oli tuottanut Erkki Salmenlinnan mukaan melko raskaat tappiot, mikä harmitti järjestäjiä pitkään. Ulkopuoliset rahoituslähteet eli pääosin säätiöt eivät olleet ottaneet tapahtumaa riittävän tosissaan myöntääkseen sille rahoitusta. Silti syksyllä 1968 Dipolin taidetapahtuma oli jo vanha juttu, jota ei enää muisteltu vaan oli siirretty eteenpäin.

Ajan henkikin oli merkittävästi muuttunut. Vuoden 1968 syksyyn mennessä happeningit Suomessa eivät olleet erityisen poliittisia, vaan niiden keskeisenä sanomana oli ollut yksilönvapaus ja vapautuminen yhteiskunnan – ja taide-elämän – kontrollista. Keväällä 1968 Ranskassa tapahtuneet opiskelijamellakat, joukkokokoukset ja mielenosoitukset olivat herätelleet myös suomalaisia opiskelijaryhmiä. Myös Neuvostoliiton miehitys Tsekkoslovakiaan puhutti paljon. Siksi, kun yliopistojen syyslukukausi alkoi, oli poliittinen keskustelu vilkastunut ja kulttuurinen ilmapiiri muuttunut. Opiskelijoista oli tullut tiedostavampia ja entistä radikaalimpia ja kritiikki yhteiskuntaa ja yliopistohallintoa kohtaan oli kovaa. (Riihiranta 1982, 29).

Kriittinen ilmapiiri kulminoitui marraskuussa, jolloin Helsingin yliopiston ylioppilaskunnalla HYY:llä piti olla perinteikkäät satavuotisjuhlat. Aktivistit ja edistykselliset opiskelijat asettuivat vuosijuhlia vastaan vaatien yhteiskunnallisen keskustelun tuomista mukaan opiskeluun ja opiskelijoiden toimintaan. (Riihiranta 1982, 29.)

HYY:n vuosijuhlailtana 25.11.1968 piti TKY:n eli Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunnan hallitus kokousta, jonka esityslistalla oli myös Dipolin taidetapahtuman loppukäsittely. Erkki Salmenlinna oli kokouksessa läsnä antamassa raporttiaan tapahtuman taloustappioista. Kesken kokouksen paikalle ryntäsi teekkariopiskelija huohottaen kertomaan, kuinka Helsingissä ovat ylioppilaat vallanneet Vanhan ylioppilastalon:

No se ei kovin suurta innostusta herättänyt siellä hallituksessa, siellä vähän vaan todettiin, että mitäs ihmeellistä siinä on, että sehän on niitten oma talo. Että mitäs valtaamista siinä on. Että se olisi ihan sama, jos me vallattaisiin Dipoli. Ei sen kummempaa. Niin että tällainen suhtautuminen siihen Vanhan valtaukseseen, joka on siltä vuodelta ehkä merkittävin ylioppilastapahtuma. (ES.)

Historiallinen tapahtuma

Vaikka Vanhan valtaus oli kiistatta vuoden 1968 merkittävin tapahtuma, oli Dipolin taidetapahtuma suurin, näkyvin ja räyhäkkäin nuorisotapahtuma 1960-luvulla. Monitaiteellisella ilmapiiirillään se yllytti sekä esiintyjiiään että katsojiaan revittelemään kuten halusivat – yli taiteen ja sovinnaisuusnormien rajojen. Aikalaismedia vaikuttaa korostaneen tapahtuman teekkaritaustaa, minkä johdosta moni tapahtuman kokeellinen sisältö saatettiin tulkita varmuuden vuoksi vain teekkarivitsinä. Tämä kokeellisen taiteen tarkoituksenmukainen tulkintakehikko sekä mursi taiteen ja stereotyyppisen teekkariuden rajaitoja että samaan aikaan lähensi niitä toisiinsa. Dipolin taidetapahtuman järjestäjät halusivat tehdä historiaa. Dipolin taidetapahtuma halusi olla kaikista nuorison taidetapahtumista se suurin ja kaunein. Siinä mielessä tapahtuma noudattaa kaikkien suurten taidetapahtumien ajatus- ja markkinointilogiikkaa. Jokainen uusi näyttely, biennaali tai *Documenta*, kuten Dubrovsky ja Graeberg (2019) kirjoittavat, pyrkii olemaan historiallinen ja raivaamaan omilla statementeillaan paikansa taiteen historiassa; tuottamaan erityisyyttä ja uutuutta.

Kuitenkin ajatus tapahtuman niin sanotusta historiallisuudesta – ainutkertaisuudesta ja uranuurtavuudesta – tuotetaan taiteen jo olemassa olevan kaanonin sisältä nousevasta institutionaalisesta logii-

kasta. 1960-luvun avantgarde- ja undergroundpiirien näkökulmasta Dipolin taidetapahtuma ei nouse yksittäisenä maamerkinä esiin erityisenä. Olihan jo itse tapahtuman ohjelmastakin poistettu ne elementit, jotka olisivat tuottaneet historiallisesti eriytynyttä tapahtumaa suhteessa taiteen sisältöihin: kaikenlaiset ehdotukset ja esitykset oltiin otettu riemulla osaksi ohjelmistoa.

Suomen kokeellisen taiteen parissa tapahtui koko ajan ja paljon, jolloin avantgardeliikehdintä oli enemmänkin tapahtumasta toiseen virtaavaa tai ketjuuntuvaa keskustelua ja kokeellisuutta. Samat ihmiset, jotka olivat keskustelleet keskenään Dipolia edeltävissä tapahtumissa, jatkoivat Dipolissa puhuttaan omissa saleissaan siitä, mihin edellisellä kerralla oli päästy. Ja Dipolin jälkeen keskustelu virtasi taas eteenpäin. Siten Dipolissa esiin tullut avantgardetaide seuraa pikemminkin Fluxus-liikkeen ehdottamaa ajattelua taiteesta virtana, jossa eri asioita intensivoituu eri hetkinä kunnes virta taas jatkaa etenemistään. Tässä virrassa kyse ei ole hierarkkisesta historiasta, jossa joku tapahtuma muokkautuisi toista tunnuskuvallisemmaksi. Dipolin taidetapahtuma toimi pikemminkin alustana jo aiemmin aloitetuille ja myöhemmin jatkuville keskusteluille, ilman pyrkimystä suoraan avata tai välittää keskustelujen sisältöjä muille.

Silti Dipolin taidetapahtuma ei ollut päämäärissään ja sisällöissään ristiriidaton. Siinä risteytyi erilaisia tarinoita, tavoitteita ja intressejä: markkinointi, taide, pariutuminen, seksuaalinen vapautuminen, demokratia, autottomuus, flipperikulttuuri, kohu ja vallankumous jne. Koska tapahtuma ja taide tapahtuivat moniaalla ja samanaikaisesti – transsituationaalisesti – on siitä vaikea saada otetta. Tarjolla on vain erilaisia tarinallisia säikeitä, muistikuvia ja muita lähteitä, jotka törmäsivät median ennakkoluuloihin ja konservatiivien haluun ruokkia juopaa nuorisokulttuurin ja valtavirran välille.

Dipolin moderni rakennuskolossi kuitenkin kesti kaiken tämän. Se kesti rikutut autoromut, suuret yleisömassat, turhautuneet tai spontaanin elämäniloiset nuoret sekä taiteen, jonka radikaalius haki vielä muotojaan. 2010-luvun Dipoli on suurelta osin suojeltu Aalto-yliopiston edustustila, joka ei enää taivu opiskelijoiden kokonaisvaltaisille interventioille. Spontaanisuus ja radikaalius taiteen ja tekniikan tapahtumisissa on muuttunut kontrolloidummiksi ja harkitummiksi tarinoiksi. Uusi hallinnointikulttuuri ja sen representaatiot

ovat korvanneet puolen vuosisadan takaisen leikillisyyden ja kaiken sallivan kokeilevuuden – itsetarkoituksellisen hätkähdyttävyyden.

Vitteet

- 1 (Taidetapahtuma avautui Dipolissa – Käpy myös, Kaleva 21.3.1968.)
- 2 (Dipolin taidetapahtuman järjestelyt aloitettu, Kansan Lehti 25.11.67.)
- 3 (Simonen & Bergström 1968.)
- 4 (*Uusi Suomi* 16.9.1967, kirj. T.I.)
- 5 (Taidetapahtuma Dipoli, *Teinilehti* 4/68.)

Arkistolähteet

Kansallisgallerian arkistokokoelmat

Leikearkisto

Leikekirjat 1967–68, Dipoli, Otaniemi

Taide tapahtuu Dipolissa. Tiedote.

Taidetapahtuma Dipolissa 1968. Osallistumisohjeet. Julkaisematon asiakirja.

Haastattelut

Antti Karvonen (AK). Haastattelijoina Juliska Hämäläinen, Vilma Leinonen, Noa Malm ja Anniina Marjakangas.

Matti Kosola (MK). Haastattelijoina Hanna Kaisa Pohjalainen ja Max Saaristo.

Eila Minkkinen (EM). Haastattelijoina Totti Korpua, Verna Tähtinen ja Tiiu Vainio.

M. A. Numminen. Haastattelijoina Anni Lappalainen, Saara Kolehmainen, Beisa Vilkman ja Lumi Wiikari.

Reijo Perko (RP). Haastattelijoina Frida Ingman, Saara Ikäläinen ja Pieta Oras.

Erkki Salmenlinna (ES). Haastattelijoina Zsuzsanna Berki ja Aurora Raumolin.

Aineisto on artikkelin kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

Dipolin taidetapahtuma on nuoren taiteen katselmus. *Turun Sanomat* 28.1.1968.

- Dubrovsky, Nika & Graeber, David. 2019. Another Art World, Part 2: Utopia of Freedom as a Market Value. *e-flux Journal* [verkkoaineisto.] #104 Nov 2019 [viitattu 6.3.2020]. Saatavissa: <https://www.e-flux.com/journal/104/298663/another-art-world-part-2-utopia-of-freedom-as-a-market-value/>.
- Highmore, Ben. 2002. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Kevätsalo, Kimmo. 1968. Taidetapahtumasta eteenpäin. *Teknillinen aikauslehti* n:o 5, 28.3.1968.
- Koskela, Matti. 1968. Taide tapahtui Dipolissa. *Kainuun sanomat* 29.3.1968.
- Koskinen, Maija. 2019. *Taiteellisesti elvyttävää ja poliittisesti ajankohtaista – Helsingin Taidehallin näyttelyt 1928–1968*. Taidehistorian väitöskirja. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Krauss, Rosalind E. 1989. Kuvanveiston laajentunut kenttä. Suom. Minna Tarkka. Julkaisussa: Lintinen, Jaakko (toim.) *Modernin ulottuvuuksia. Fragmentteja modernista ja postmodernista*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide, 190–206.
- Kulttuuria väljästi taidetapahtumassa. *Helsingin Sanomat* 16.9.1967.
- Monti, Anton & Purokuru, Pontus. 2018. *1968: vallankumouksen vuosi*. Helsinki: Kustantamo S&S.
- Perko, Reijo. 1968. Taidetapahtuman jälkeen. *Contactora* n:o 12, 5.4.1968.
- Simonen, Elina & Bergström, Stig. 1968. Missä oli numero 1244. *Anna* 2.4.1968, 50–52.
- Riihiranta, Lilli. 1982. *Hyvinvointikakat*. Helsinki: Weilin + Göös.
- T.I. 1967. Dipoliin taidetapahtuma. *Uusi Suomi* 16.9.1967.
- Taide tekniikan kehitysalue. *Aviisi* nr. 12, 29.3.1968.
- Taidetapahtuma avautui Dipolissa – Käpy myös. *Kaleva* 21.3.1968.
- Taidetapahtuma Dipoli. *Teinilehti* n:o 4, 1968.
- Totaalista tapahtumaa Dipolissa. Yleisömenestys yllätti järjestäjät. *Suomenmaa* 26.3.1968.
- Varastiko joku pyykkinne? *Hämeen Yhteistyö* 24.3.1968.

”Enemmän kuin mikä outoa.”

Surrealismista ja kokeellisuudesta Kalevi Lappalaisen 1960-luvun tuotannossa

Juri Joensuu

© <https://orcid.org/0000-0002-6991-2812>

Avaan sinulle yksinkertaiset keinoni.
Yhä etsin rakkausuranaa joka on säilynyt kaaoksessa.¹

Käsittelen tässä artikkelissa Kalevi Lappalaisen (1940–1988) 1960-luvun runotuotantoa avantgarden, nimenomaisesti surrealismien ja kokeellisen kirjoittamisen näkökulmista. Lappalainen julkaisi vuosien 1966 ja 1985 välisenä aikana 12 kirjallista teosta, runouden lisäksi yhden novellikokoelman, yhden romaanin ja lukuisia käännöksiä. Vuonna 1992 Lappalaisen kustantaja Karisto julkaisi Tarmo Maneliuksen toimittaman postuumien runojen kokoelman *Kallioon maalatut kirjaimet*. 1960-luvun tuotannosta löytyy eniten kieleen ja muotoon liittyviä kokeellisia lähestymistapoja, mutta Lappalaisen omalakisuus kirjoittajana säilyi myöhemminkin. Keskityn tässä artikkelissa Lappalaisen 1960-luvun teoksiin, myös harvemmin muistutuihin ja mainittuihin (*Trippi* ja *Outside the Alphabets*) ja hyödynnän myös arkistoaineistoja. Lappalainen oli erittäin tuottelias kirjoittaja, ja häneltä jäi laaja jäämistö julkaisematonta materiaalia. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkiston kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelmassa on pelkästään 1960-luvulta 1 500 liuskaa hänen julkaisemattomia runokäsikirjoituksiaan.

Kauko Kalevi Lappalainen syntyi Limingassa 11.4.1940, muutti Helsinkiin 3-vuotiaana, tuli ylioppilaaksi Helsingin Lyseosta 1960, asui Yhdysvalloissa 1960–1964 sekä 1971–1988, missä suoritti kandidaatintutkinnon (Bachelor of Arts, Arizona State University) 1964. Lappalaisen ystävän ja kustantajan, taiteilija Jeff Bernerin muisteluiden mukaan Lappalainen sai helposti opiskelupaikan ASU:sta, koska oli lahjakas yleisurheilija ja juoksija.² Vuonna 1983 World University



Kuva 9. *Outside the Alphabets*, etu- ja takakansi.

(Tucson) antoi Lappalaiselle kirjallisuuden kunniaohtorin arvonimen. Wikipedia kertoo, että World University oli yksityinen kasvatustieteellinen korkeakoulu, joka oli erikoistunut ”esoteerisiin, spirituaalisiin ja ei-traditionaalisiin” lähestymistapoihin. Lappalainen kuoli vain 47-vuotiaana tulipalossa Kansasin Emporiassa 21.2.1988.³

Kalevi Lappalainen aloitti kirjallisen toimintansa 1966 vähemmän vaatimattomasti julkaisemalla samana vuonna kolme teosta. Ensimmäinen julkaisu oli omakustanne, jonka muodolle ja jakelutavalle ei suomalaisesta kirjallisuudesta löydy juurikaan vastineita. *Trippi* oli painettuun kuoreen pakattu, 45 x 85 senttimetrin kokoinen julisteryuno.⁴ Julistearkissa on laajat tekstittömät marginaalit, joissa on kolme Ahti Lavosen (1928–1970) abstraktia tussipiirrosta, oleellinen osa teosta. Myös kuoren kansigrafiikka on Lavosen käsialaa. Ensijulkaisussaan Lappalainen on ilmaisun muodossa vapaimmillaan, mitä tulee kirjoitusasun ja typografian keinoihin. Avantgarderunouden historiasta tuttuja visuaalisia ja typografisia keinoja, kuten tyhjän tilan käyttöä ja kirjainten sijoittelua, hän käyttää (julkaistuissa teoksissaan) oikeastaan vain *Tripissä*. Siinä vapaamman leikittelyn mahdollistavat paitsi 45 senttimetrin levyinen ”sivu”, oletettavasti myös kustannustoimittajien poissaolo.

Suomenkielinen esikoiskokoelma, säe- ja proosarunoa sisältävä *Ihmissyöjän ilmeet* ilmestyi Karistolta samoihin aikoihin kuin englantinkielinen *Outside the Alphabets* (kuva 9) San Franciscossa. Jälkim-

mäinen on ulkoasultaankin poikkeuksellinen runokokoelma, jonka suunnitteli ja painoi Stolen Paper Review Editionsin puuhamies, myöhemmin valokuva- ja Fluxus-taiteilija Jeff Berner.⁵ Tasasivuinen, 25 x 25 senttimetrin kokoinen kirja on painettu erivärisille papereille, vain recto-sivuille. Yksi runo, ”Now like tomorrow”, on painettu aukeamalle, jonka toinen sivu on muita kapeampi ja ladottu jätisuurilla kirjasimilla, Anselm Hollon lehtikritiikin (1967) mukaan ”0,25–1 cm:n korkuisilla”. ”Isoon kirjainmerkkiin lukijan sielu voi tarttua, astraalikätösillään, – – silmien osmoottisten porttien kautta.” Kaiken lisäksi kirjan sisäsivut on tarkoituksellisesti painettu kansiin nähden ylösalaisin ja käänteiseen järjestykseen, lukija siis liikkuu lukiessaan oikeasta sisäkannesta kohti vasenta, samalla kun hänet ohjataan kiinnittämään huomiota kirjaesineeseen runouden mediana. *Outside the Alphabets* on 1960-luvulla harvinainen suomalaisen kirjailijan julkaisema kokeellisen kirjaesineen, taiteilijakirjojen ja ergodisen⁶ kirjallisuuden traditioihin liittyvä teos. *Automaattia vaanimassa* (1967) ja *Puolihevosen hermorata* (1968) jatkoivat *Ihmissyöjän ilmeiden* tyylistä omaehtoista tajunnan ja yhteiskunnan tarkkailua, jonka ainutlaatuisuudesta lukija saa esimakua jo teosten irtonaisista nimistä.

Suomen kirjalliselle areenalle Lappalainen otettiin vastaan positii-visin ja paneutunein kritiikein. Suomenkielisen esikoiskokoelman herättämä kiinnostus vaikuttaa ainakin kritiikkien määrästä päätellen hieman laskevan myöhempien teosten myötä.⁷ Lappalaisen tuotantoa ei kuitenkaan ole tutkittu, eikä häntä käsitellä kirjallisuushistorioissa tai mainita edes tuoreemmassa 1960-luvun kotimaista kokeellista kirjallisuutta käsittelevässä tutkimuksessa (Haapala 2007, Oja 2012, Veivo 2016).⁸ Tutkimuksen puuttuessa Lappalaisen 1960-luvun teosten kontekstoinnin voi aloittaa katsomalla lyhyesti kustannustoimittajien ja kriitikoiden luonnehdintoja. Niissä Lappalainen assosioidaan sekä silloiseen osallistuvaan ja yhteiskunnalliseen runouteen että eri tavoin hahmotettuihin avantgarden jatkumoihin. Takakansitekstin mukaan *Ihmissyöjän ilmeet* on ”kuva nykyisestä yhteiskunnasta nuoren kosmopoliitin näkemänä”. Se ”edustaa meillä vähän kirjoitettua lyriikkaa, joka liittyy omaperäisellä ja itsenäisellä tavalla uusimpaan amerikkalaiseen suuntaukseen”. *Outside the Alphabetsin* arvostellut Anselm Hollo mainitsee surrealismin ja ”syntaktisen outouden”. Kirjan takakansiteksti, jonka luultavasti kirjoitti kustantaja Jeff Berner,

painottaa oudontavaa transkielellistä suhdetta runouteen, Lappalaisen runoesityksiä sekä avantgarden ja ”anti-taiteen” perinteitä:

His translations of his own work are in a strange English which captures a primordial consciousness. – His readings in cabarets, universities and theatres in Europe and America have added great dimensions to the no-art / total-art mood of the avant-garde.

Maininta luentaesityksistä ”kabareissa, yliopistoissa ja teattereissa” tuo mukaan avantgarden historiaan olennaisesti kuuluneen runouden ja performanssin yhdistämisen. Vaikka esittävä suuntaus ei 1960-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa ollut keskiössä, Lappalainen oli kiinnostunut esiintymisestä ja performanssista. Reivilän (1966) haastattelusta käy ilmi, että Lappalainen näytteli harrastuksenaan Arizonan yliopiston teatterissa. Suomessa hän esiintyi ainakin Markku Lahtelan ”konkreettista teatteria” edustavassa näytelmässä ”Kevät-sadetta”, Jyväskylän Kesässä heinäkuussa 1965 ja Helsingin Ylioppilasteatterissa. Näytelmästä tehtiin myös samanniminen kokeellinen elokuva (1965), jossa Lappalainen esiintyi muun muassa Titta Karakorven kanssa. Juhana Blomstedtin ohjaus oli ”varhaisimpia suomalaisia elokuvia, jotka rikkoivat tietoisesti elokuvalla annettun perinteisen esitysmuodon”. (Taanila 2007, 16.)⁹ Lappalainen osallistui myös Eino Ruutsalon 9.2.1968 Amos Andersonin taidemuseossa järjestämään Sähkö-shokki-iltaan. Tapahtumassa elektroninen musiikki, valoeffektit ja kokeelliset elokuvat yhdistyivät ”konerunouteen” eli runoilijoiden luentaesityksiin, joita Erkki Kurenniemi moduloi syntetisioijalla. Illan teknologiseen teemaan sopivasti Lappalaisen osuudet tulivat Ruutsalon aiemmin äänittämiltä nauhoilta, koska hän oli tapahtuman aikaan Yhdysvalloissa.¹⁰

Teknologian, joukkoviestinnän ja nyky-yhteiskunnan teemat tois-tuvat Lappalaisella, joskin hänelle tunnusomaiseen mielteenomaiseen ja fantastiseen kieleen käärittynä. Runoissa voi löytää viittauksia niin avaruusteknologiaan, tietokoneisiin kuin myös jazzin ja huumausai-neiden kaltaisiin urbaaneihin ilmiöihin. ”Koneidylli” (1968, 47) ironisoi kyberneettistä luovuutta tekemällä yllättäviä rinnastuksia: ”Sillä on siellä kurjaa: tietokoneella luonnossa. / Se laskee marjoja. Se las-kee piirakoita kuin muurahaisia. / Sitten se kirjoittaa jätävän runon:

yksi, kaksi.” Yhteiskunnallisten teemojen vastapainona ja selvästi voimakkaampana tendenssinä on sisäinen, subjektiivinen, tajunnallinen ja ”romanttinen” ulottuvuus.

Lappalaisen 1960-luvun runoudessa sekä havainnot että kieli ovat usein aidosti yllättäviä. Havainnoissa on välillä naiivinkin oloista tuoreutta, kuten edellisessä esimerkissä (”piirakoita”?). Kieli on usein hioamatonta, joskus lähes editoimattoman tuntuista. Aika ajoin lukija törmää yhteensopimattomiin, epäloogisiin tai epäkieliopillisiin ilmaisiin: ”Sydämeni on valunut unia unet.” (1968, 67.) Lappalaisen runous voi olla ja on parhaimmillaan samaan aikaan sekä ennakkolulottoman hauskaa että läpitunkemattoman vaikeaa. Seuraavaa runoa voi zen-viittausten (kiinalainen filosofi Chuangtse, *wu wei* = ’teoton toiminta’) lisäksi lukea vaikkapa teknologian ja tieteen virheiden tai poikkeamien näkökulmasta. Sen oma, tiheästi aukkoinen kielikin demonstroi sellaisia.

TEOTON TOIMINTA

Tilassa, oli kahden pisteen välissä, rajattu
Amor kultaa? intuitio? aistiva liha?
Tunsin siinä ne kaikki, käännyimme, olen kävellyt
sen jälkeen talojen näytelmät; salaliittolaiset.

Se että koneet mahdollistavat, on myönnettävä
myös etteivät ole onnistuneet; silmäsi, vartalosi.

Ja tunteitani loukattiin ja ratas on syöpäinen,
Chuangtse, voin aamulla paremmin. Ei uskota ääntäsi,
sanoit olevasi läsnä, puristin sormiasi: *wu wei*.¹¹

Tämän artikkelin käsittelyosa jakautuu kolmeen. Ensin käsittelen Lappalaisen surrealismia, jonka ymmärrän tyyliin, kieleen ja kirjoittamisen metodiin liittyvinä lähtökohtina ja tavoitteina. Tarkoituksena ei ole kategorisoida Lappalaista yksinkertaisesti surrealistisiksi tai laistaa hänen tuotantonsa monipuolisuutta, vaan esitellä hänen teksteissään toistuvaa piirrettä ja tuoda esille uutta tietoa surrealismista suomalaisessa kirjallisuudessa. Käsittelyni perustuu lähinnä tekstianalyysiin, koska kontekstoivaa, Lappalaisen taidehistoriallisia näke-

myksiä valottavaa aineistoa ei juuri ole. Joitain langanpäitä kuitenkin löytyy, ja artikkelin yhteenvedoissa yritän arvioida myös Lappalaisen yhteyksiä ja verkostoja.

Kysymyksen voi tiivistää lainaten Timo Kaitaron (2006, 9. kpl.) suomalaista surrealismia käsittelevää artikkelia (jossa siis ei käsitellä Lappalaista): millä tavoin Lappalainen ”on saanut vaikutteita surrealismista, käyttänyt surrealistisia tekniikoita tai käsitellyt surrealistista tematiikkaa teoksissaan”? Hypoteesini on, että Lappalaiselle luonteenomaisen tai ”sisäsäntöisen” havaitsemisen ja kirjoittamisen tavan lisäksi surrealismi tulee ilmi tietoisin kirjallisiin viittauksiin koodattuna kunnioittavana suhteena tähän avantgardeliikkeeseen, se on siis tarkoituksellisesti runoissa esille tuotu suhde. Varsinaisten surrealististen kirjoitustekniikoiden esiin uuttaminen teksteistä jälkeensä on vaikeaa, ellei tekijä ole kertonut omista menetelmistään.

Toisessa ja kolmannessa luvussa esittelen Lappalaisen suhdetta kokeellisen kirjoittamisen historiassa toistuviin, 1960-luvulla käytössä olleisiin muotoihin tai tekniikoihin. Näitä ovat typografiset ja visuaaliset keinot, erilaiset lainauksen poeettiset sovellukset (kollaasi, löydetty teksti, löydetty formaatti) sekä luettelomuoto. Liikun siis käsitelyssäni sisällöllisestä ja temaattisesta kohti muodollista ja metodista kokeellisuutta.

”Mitä tahansa aioin tehdä jokin outo sormi tunki väliin” – Lappalaisen surrealismista

Lappalaisen tapana on viittailla kirjallisiin edeltäjiin ja aikalaisiin joko suoraan tai piilotetummin. *Trippi* alkaa näin: ”Kauan siis eläköön huuto / tai ainakin / matkustaminen / suhteelliset refleksit.” Allen Ginsbergin *Huutoon* (*The Howl*, 1956) viitataan myös *Ilmeissä*, tällä kertaa selvemmin, isolla alkukirjaimella: ”Olin nukkunut jossain, missä tahansa hotellin / ullakolla. Olin kuullut läheisestä melisairaalasta / Huudon, uneeni.” (Lappalainen 1966c, 20.) Amerikkalaisen nykyrunouteen löytyy viittauksia myös *Outside the Alphabetsista*. Anselm Hollon (1967) mielestä ne ”tietysti kertovat Kalevi Lappalaisen lukeneisuudesta ja juurtumuksesta siihen hyvään alkapitoiseen maaperään jota ent. Uudessa maailmassa sentään vielä on”.

Yhdysvaltalaisien tekijöiden ja ryhmittymien lisäksi viittauksia löytyy myös historialliseen ja uudempaan avantgardeen. Julkaisemattomissa käsikirjoituksissa on muiden muassa runot nimeltä ”Alkupala manifestille” ja ”Fluxus”.¹² Seuraava *Ihmissyöjän ilmeiden* runo vaikuttaa kunnianosoitukselta ja ilmestymiskonteksti (esikoiskokeelma) huomioiden myös kirjoittajalle läheisen perinteen esittelyltä lukijalle. Dadaismin hiljattain, vuonna 1963 kuolleen voimahahmon Tzaran lisäksi runossa mainitaan surrealismin assosioituneita kirjailijoita: Char, Jules Supervielle ja Henri Michaux.

ODOTUSHUONE

Tristan Tzara, kasvosi ikkunassani
nuo lintusi kuin vihaa
Supervielle, et kiinnitä huomiota
sattumanvaraiseen sanastoon, vaan
suoraan silmiin niistä löytääksesi
Jonain päivänä me muut sanomme: Hänen sormensa
tukahduttivat hiljaisuuden.
Kirjasto on tulossa, René Char! Ei kadoteta
jo keksittyä, mikä tanssii tuhkassa.
Robert Sabatier viittanasi nimet, yksin kannat.
Ohut mies, Henri Michaux
koska yöllä synnyit
taas Mandalasta aloitat¹³

Etenkin runon hyvin valittu otsikko onnistuu luomaan erikoisen näkymän kirjalliseen traditioon: kuka odottaa ja mitä kirjallisuushistorian odotushuoneessa, jonka ikkunassa on Tzaran kasvot ja jonka kirjasto on tulossa?

Kalevi Lappalaisen julkaisutoiminta alkoi surrealismien perustajan André Bretonin kuolinvuonna. Alkujaan nimenomaan kirjallisena liikkeenä aloittanut, Bretonin, Philippe Soupault'n, Louis Aragonin, Max Ernstin ja muiden kehittäminen ja teoretisoima liike lähti ajatuksesta, että ”tietoisista kommunikatiivisista aikomuksista vapautettu kieli voi näennäisestä mielivaltaisuudestaan ja järjettömyydestään huolimatta olla merkityksellistä ja huomion arvoista” (Kaitaro 2007, 141). Surrealismien idean perustava malli oli ”psykkinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista – – ajatuksen todellinen toiminta.

Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla esteettistä tai moraalista kannanottoa” (Breton 1996, 51). Automatismin kirjallista sovellusta Breton kutsui automaattikirjoitukseksi (*écriture automatique*). Se on keino tuottaa surrealistisia tuloksia kirjoittamalla nopeasti, ilman suunnittelua, harkintaa ja itsesensuuria. Surrealistien automaattikirjoitus on paitsi kirjoittamisen menetelmä, ennalta määritelty tapa tuottaa tekstiä, myös avantgardistinen ele: hyökkäys vanhoja kirjallisia arvoja vastaan, pyrkimystä uudenlaiseen kirjallisuuteen. Lisäksi se oli idealisoitu malli, jonka oletuksia ja sisäisiä ristiriitaisuuksia myöhemmät avantgarderyhmät puivat.¹⁴

Voi myös sanoa, että verrattuna muihin avantgarderyhmittymiin, erityisesti sille läheisimpään dadaan, surrealismi oli ”esteettinen” liike: se tunnusti ja etsi kauneusarvoja, vaikka usein surrealistien teoksissa kaunis ja ruma sijaitsevat lähellä toisiaan. Ennakkoluuloton asioiden yhdisteleminen, kiinnostus outoon kauneuteen ja tajunnan hyppyjen seurailu muistuttaa Lappalaisella usein surrealistien ihanteita. Myös Renato Poggiolin väite ”puhtauden” tai ”viattomuuden” ihanteiden lymyämisestä surrealistien runouden rujan tai kaoottisen pinnan alla tuntuu sopivan Lappalaisen runouteen.¹⁵ Julkaisematon runo ”Bretonin lempilintu” (1964) kuvaa rujoa lintua, jonka voi ehkä ajatella surrealistiseksi liikkeeksi.

BRETONIN LEMPILINTU

lintu joka lentää ohitse on luuranko
siivet sillä arkisesti kalisevat

puu jolle lintu asettuu on metallia
kädet sen ilottomaksi muotoilivat

ääni jonka me kaikki kuulemme
unemme läpi repii repii

kallio: ennen kuin lintu murskaantui
kalliolle sen höyhenistä loppui veri¹⁶

Aiemmin mainittuun sisäiseen tai ”romanttiseen” ulottuvuuteen liittyvät Lappalaisen runoudessa eroottisen rakkauden lisäksi uni, mielikuvitus sekä tajunta ja sen poikkeustilat, kaikki surrealistillekin läheisiä teemoja.

MUISTUTUS ERÄÄSTÄ ASIASTA

Tajunnan asteita on monta:
näen linnun, näen linnun, näen linnun.¹⁷

Yhteistä surrealistien kanssa Lappalaisella on myös ennakoimattomista yhdistelmistä syntyvä huumori. Ajatuksellisten ja sisällöllisten yllättävyyksien lisäksi koomisten efektien syntyyn vaikuttaa oleellisesti Lappalaisen kieli, jossa on katkoksia, hidastuksia ja muita lukijaa ilahduttavasti häiritseviä tekijöitä:

Minulla on koira
jota kukaan ei näe.
Sanoin, että minulla ei ole;
ketään suosikkia.

Vaaleissa. Mutta onko sillä
nyt mitään merkitystä oi Kuningas.
Olen valinnut aikaisemmin
itseni ja sinut.¹⁸

Poggioli (1968, 204–206) kutsuu ”unipoetiikaksi” (*dream poetics*) surrealistien käsitystä unesta taiteen keskeisimpänä mallina: todellinen eli surrealistinen taiteellinen luovuus ymmärrettiin ilmestyksenä tai psyykkisenä hallusinaationa. Aiheissaan Lappalainen palaa usein uneen, päiväuniin ja muihin tajunnan kysymyksiin.

UNEN JA TODEN VÄLIMAILTA

kävelykeppi filosofi fraasi otti nokosia hyasinttipensaan juurella
limppu toisessa ja ohjus kädessä unelmoi hiljaisista päivistä
öistä jolloin käki kukkui lahden poukamaan kalat narrasivat
koukuista madot sateenkaari jäi kuusien latvoihin odottamaan
miten turkismetsästäjä tarjoaisi karhulle sokeripaloja
kiurut antaisivat sille vapaalipun maan ja metsän konserttiin
omenat pullistuisivat tähdistä loikkisi hopeisia heinäsiirkkoja
sananjalat puhuisivat kuuluvasti kielot ja orvokit tuikkisivat
lehmät söisivät vain neliapiloita posteljooni toisi vain rakkaus-
kirjeitä: huutomerkkejä ja kaikilla kielillä sana rakkaus¹⁹

Yllättävien runokuvien lisäksi Lappalaisen arsenaaliin kuuluvat teoksissa *Ihmisyöjän ilmeet* ja *Outside the Alphabets* tajunnanvirtatekniikkaa hyödyntävät, muodoltaan yllä olevan kaltaiset automaattikirjoitusta muistuttavat proosarunot. Myöhemmissä teoksissa automaattikirjoitusta ei syystä tai toisesta ole. Siinä missä surrealistit tuottivat automaattikirjoituksella kieliopillisesti ja tyyllillisesti erikoisenkin ”virheettömiä”, suorastaan elegantteja tekstejä (Kaitaro 2007, 144), Lappalaisen kielen virta ei useinkaan välitä välimerkeistä tai lauserakenteista. Esimerkiksi proosarunon ”Vierailu” alku vaikuttaa automaattikirjoituksesta, mutta samalla se kommentoi sellaista:

Ideologiat ovat coctail maisteli olevansa juristi en epäillyt on laki ja rikos normin vastaisuutta selvä koira kummittelee syksyn taivaalla jostain välistä pulahti tämä: innoittaako enemmän campari vai padoista päässyt pikajalkainen sana.²⁰

Seuraava esimerkkiruno ”Kosmos” muistuttaa aiheeltaan ja käsittelytavaltaan edellä lainattua runoa ”Teoton toiminta”. Myös tässä puhutaan jostain vaikeasti hahmottuvasta, epäkonkreettisesta tilasta geometrisin käsittein. Asetelma on myös kuvataiteellinen, kysymyksessä on ekfrais, kuvasta kertova teksti, tai *melkein* ekfrais. Siihen yhdistyy kuitenkin spirituaalisia ja uskonnollisia käsitteitä, ja viimeisen säkeen huumausaineviittaus niveltyy 1960-luvun vastakulttuurista tuttuihin, psykedeliaan ja esoteerisuuteen liittyviin merkitysalueisiin. Tekstinä ”Kosmos” on *Ihmisyöjän ilmeiden* muihin runoihin verrattuna abstraktisuudessaan jopa rauhallinen.

KOSMOS

Tämä voisi olla sydän. Joka on jaettu neliöihin.
Tummia ja läpinäkyviä osia ympäröi harmaa rengas.
Pyhät eläimet kiertävät sen laidalla vastapäivään.
Näen hevosen ja käärmeen. Muita. En luettele.

Hänen selkärankaansa kiipeävät lootukset.
Hänen takaraivossaan miettii Buddha.

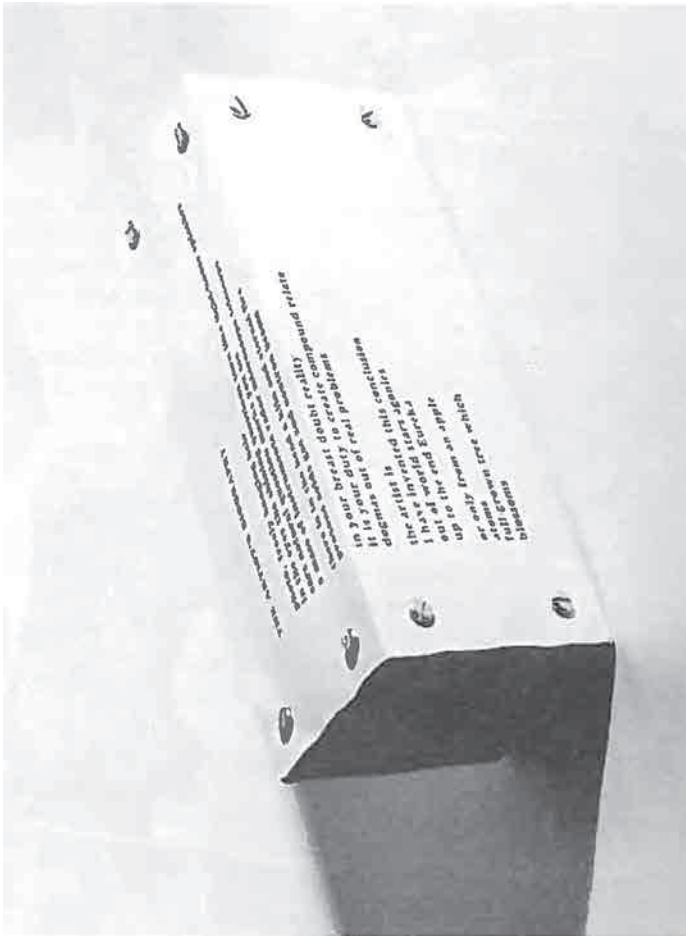
Valkoinen hevonen astuu ulos taulusta.
Se on nauttinut Kabbalistista Heinää.²¹

Seuraavaksi käsittelen Lappalaisen 1960-luvun tuotannosta löytyviä kokeellisia muotoja ja tekniikoita. Tekstin visuaalisuuden tai typografian hyödyntäminen, kollaasi, löydetyt tekstit ja muodot sekä luettelointi ovat kolme tunnistettavinta ja toistuvinta muodollista resurssia suomalaisessa 1960-luvun kokeellisessa runoudessa (Veivo 2016, 774–777). Myös Lappalainen kytkeytyi 1960-luvulla näiden metodisten lähestymistapojen ketjuun, kylläkin hyvin omaehtoisesti. Jokaisella näistä tekniikoista on pitkä, vuosisatainen historia. Jo 1900-luvun alkupuolen historialliset avantgardeliikkeet ottivat niitä käyttöönsä, kehittivät niitä ja toivat niitä yleisempään tietoisuuteen.

Typografia, löydetyt tekstit ja muodot

Lappalaisen julkaistusta tuotannosta löytyy tekstin typografian ja visuaalisen ulottuvuuden hyödyntämistä melko vähän, selkeästi vain *Tripistä*. Arkistoaineistoista käy kuitenkin ilmi, että Lappalainen teki 1960- ja 1970-luvuilla myös konkreettista runoutta. Julkaisemattomien käsikirjoitusten joukosta löytyy vuosien 1968–1969 väliselle ajalle päivätty konkreettinen runo ”T-Gravitaatio”. Sen abstraktia toisteisuuttavoiverrata vaikkapa Eugen Gomringerin (s. 1925) mekanis-tisiin konkretismeihin (ks. Katajamäki 2007, 214). 1970-luvulla Lappalainen julkaisi ainakin kaksi ”objektirunoa” (hänen oma terminsä) kansainvälisillä foorumeilla. Kirjeistä²² löytyvien tietojen mukaan espanjalainen kirjallisuuslehti *Orgon* julkaisi kesällä 1977 Lappalaisen kaksisivuisen visuaalisen runon nimeltä ”Materia”, jota en onnistunut löytämään. Jugoslaviassa 1978 julkaistussa konkreettisen runouden antologiassa on mukana Lappalaisen konseptuaalinen objektiruno ”Taiteilijan elämäkerta” (Kuva 10). Se on valokuva puukappaleeseen ruuveilla kiinnitetystä paperista, joka kirjasimia tarkastelemalla paljastuu *Outside the Alphabetsissa* julkaistuksi samannimiseksi runoksi.

Tripissä pitkää ja runsastekstistä runoa on paikoin levitetty hyödyntäen tyhjää tilaa myös säkeiden sisällä. Mukana on myös Lappalaisella myöhemminkin toistuva idiosynkraattinen tapa käyttää pilkkua ilman välilyöntejä. Typografisia merkkejä, tavuviivoja, sulkuja ja lainausmerkkejä käytetään ennakoluulottomasti ja epäloogisesti,



Kuva 10. ”Taiteilijan elämäkerta.” (Lappalainen 1978, 143.)

ei Lappalaisen tuotannosta vaikuta löytyvän, mutta kylläkin erilaisia viittauksia tähän 1960-luvulla paljon esillä olleeseen metodiin. Tekstikollaasiinkin pätee sama kuin automaattikirjoitukseen: tekstistä on vaikeaa jälkeenpäin päätellä, onko sen työstämisessä mahdollisesti käytetty kollaasimenetelmää – varsinkin kun Lappalaisen 1960-luvun tuotannossa näkyy kiinnostus kollaasimaisuuteen: katkonaiseen ja elliptiseen kirjoitukseen, joka vaikuttaa leikatulta ja liimatulta vaikei se

sitä välttämättä metodisesti ole. ”Sight-seeing” (suom. ”Kiertoajelu”) on esimerkki sellaisesta. Samalla sen alku kommentoi lainattujen aiheistojen positiivista vaikutusta kirjalliseen luovuuteen. Lukijan arvailtavaksi jää, lieneekö tämä erikoisia yhdistelmiä sisältävä runo muodostunut leikaten ja liimaten.

SIGHT-SEEING

Lainauksen alkupääoma kasvaa myöhemmin omakohtaiseksi luovimiseksi

Korkoa tulvii aivon lohkoista valkealle paperille

Ihaillet kirjaimia jos olet All right ihaillet kanssaihmissä

He tietävät kuitenkin lisää kuin

Mahdollisesti värisävyistä ovat nähneet kiivaan enteen joskus

Vihreä orava syö Oranssi käpy!

Metsä juoksee verkkoaidan läpi.

Mitä varten minä tunnen itseni aina

kaupungissa potkituksi linnuksi.

Siivet sanoissa kaarevat lentävät.²⁴

Seuraavan runon kohdalla voi päätellä, että se perustuu kokonaan löydettyyn ja sellaisenaan lainattuun tekstiin. Väittäisin, että teksti on kirjallinen *readymade*²⁵: ”Sinänsä epätaiteellinen – – teksti, joka hyväksytään taiteelliseen tehtävään sellaisenaan tai hieman muunneltuina, tai jota käytetään osana kollaasia” (Hosiaisuus 2003, 766).

MARIJUANA! VAROITUS!

(Naulatkaa tämä teksti kaupunginisät sinisiin busseihin raitiovaunuihin, yleisiin käymälöihin)

VAROKAA! vanhukset ja nuoret HIRVIÖ on kaupungissa

jokin ystävällinen muukalainen saattaa ojentaa

sinulle Marijuana Savukkeeseen. Se sisältää TAPPAVAA

MYRKKYÄ, missä piileksii MURHA! MIELISAIRAUS! KUOLEMA!

VAROKAA! doupin heittäjät ovat OVELIA, ne voivat panna

huumausainetta aivan huomaamatta SINUN teekuppiin

tai kirsikkacoctailiin tai tupakkasavukkeeseen

ÄLÄ MENE BAAREIHIN, ÄLÄ KAPAKOIHIN

ÄLÄ POLTA muita SAVUKKEITA kuin omiasi

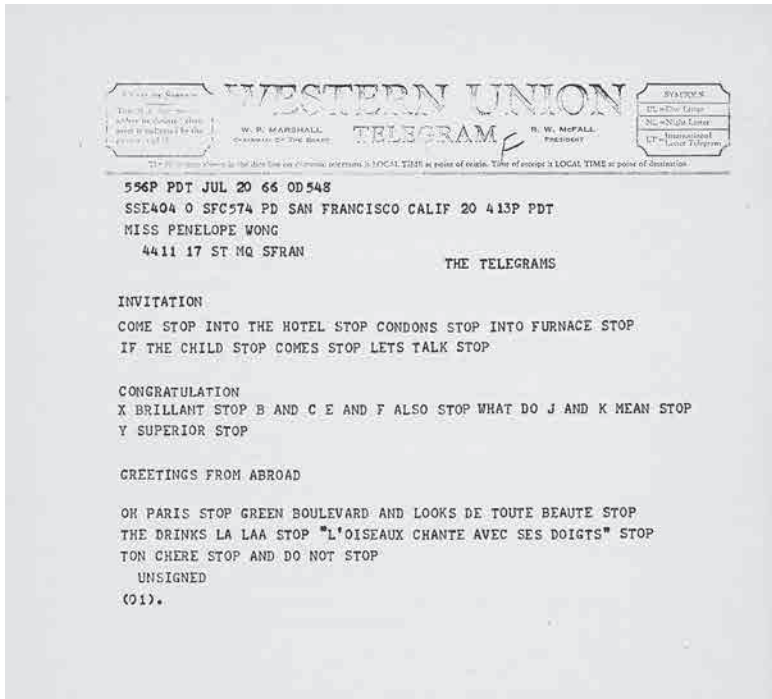
(toivoo LeMar, köyhien puolesta, A. D. 66)²⁶

Kyseessä on todennäköisesti yhdysvaltalaisen kaupungin julkisesta tilasta löydetty teksti, jonka Lappalainen on vain kääntänyt suomeksi. Motivaatio tekstin liittämiseksi runokokoelmaan ja sen muuntamiseen runoksi ei vaikuta ironiselta tai humoristiselta. Pikemminkin tekstin sympatia on suurkaupungin marginaaleissa kuuluvan äänen puolella, tulkittiin tuo ääni sitten perustelluksi sosiaalisesti huoleksi tai epäterveeksi paranoidisuudeksi. Luultavasti runoilija on myös kiinnittänyt huomiota tekstin kirjoittajan keinoihin, kuten kapiteelien käyttöön varoitusten painottamisessa. Tämä on keino, jota Lappalainen itse käyttää *Tripissä* luomaan vaikutelman lainatusta tekstistä. Runon käsitteellinen ja metodinen asetelma muistuttaa 2000-luvun alkupuolen *flarf*-poetiikkaa²⁷ sillä erotuksella, että siitä puuttuu *flarfin* omanarvontietoinen, huonoon kielenkäyttöön kohdistuva pilkallinen ironia.

Luetteloinnin ja kollaasin eräänlaisina välimuotoina voi pitää tekstejä, jotka lainaavat ei-kirjallisen muodon tunnistettavaksi ”kehykseksi”, jonka voi täyttää runoilijan mielikuvituksen tuottamalla materiaalilla. Lappalaisella tällaisia löydettyjä muotoja on kaksi, sähkösanoma ja ruokalista eli menu. Sitä käsittelem artikkelin lopuksi, luetteloiden yhteydessä).

”The Telegrams” (suom. ”Sähkeet”) kopioi faksimilena vuosina 1851–2006 käytössä olleen etäviestintäteknologian graafisen muodon sekä siihen liittyvän kirjoituksen formaatin. Lähetetyt sähkeet liimattiin tai puhtaaksikirjoitettiin telegrammiyhtiön (kuten Western Union) kaavakkeeseen, joka toimitettiin sähkeen vastaanottajalle. Itse asiassa ”The Telegrams” -runon koko idea perustuu oikeiden sähkeiden käyttämiseen runon tekemisen välineenä – tai ainakin sellaisen mahdollisuuteen. Runoa voi siis pitää *readymadena*, mikäli kyseessä on jonkin henkilön oikeasti lähettämät sähkeet, tai sellaisen kekseliäänä sovelluksena, mikäli Lappalainen on itse lähettänyt sähkeet saadakseen aikaan runon. Tällöin se olisi läheisessä yhteydessä postitaiteeseen (*mail art*) jota harrasti muiden muassa fluxus, Suomessa myöhemmin Jan-Olof Mallander, Ilkka-Juhani Takalo-Eskola ja Arto Kytöhonka (ks. Saure 2018).

”The Telegrams” sisältää kolme eri ”puheaktia”: kutsu, onnittelut ja terveiset. Kaikki niistä tosin ovat kryptisen poeettisia ja liiallisen katkoksellisia ”COME STOP INTO THE HOTEL STOP”. Sähke ”Greetings from abroad” (suom. ”Terveiset ulkomailta”) sisältää viittauksen



Kuva 11. (Lappalainen 1966b, 8.)

avantgarden historiaan. ”Les oiseaux chantent avec les doigts” (suom. ”Lintu laulaa sormillaan”) on Guillaume Apollinairen lause, jonka hän kirjoitti Picassolle antamaansa maalaukseen sekä Jean Cocteaulle kirjoittamaansa kirjeeseen. Vuosia myöhemmin Cocteau sijoitti lauseen elokuvaansa *Le testament d'Orphée* (1960), jossa radio alkaa toistaa lausetta kuin tiedottomassa tilassa oleva meedio — tai surrealisti. Yksinkertaiselta löytörunolta vaikuttava ”The Telegrams” onkin monikerroksinen, intertekstuaalinen ja käsitteellinen runo, josta voi lukea esiin kielellisiä, taidehistoriallisia ja viestintäteknologisia merkityksiä.

Luettelointi

Luettelot, listat ja niitä muistuttavat tiedon katalogisoinnin ja organisoinnin tavat ovat 1960-luvun kokeellisessa kirjallisuudessa yleisiä. Luettelon äkillisen suosion syitä voi hahmottaa eri näkökulmista. 1960-luvun runouden kahtena pääintressinä voidaan pitää (kuten Veivo 2016, 773–774) toisaalta erottautumista 1950-luvun korkea-modernistisen runouden estetiikasta, toisaalta ”korkean” ja ”matalan” kulttuurin yhdistämistä. Ollessaan sekä epälyyrinen, epäkirjallinen muoto että liittyessään moniin tuttuihin ja arkisiin toimintatapoihin luettelointi soveltuu molempiin tavoitteisiin.

Motivaatiota voi etsiä myös luettelomuodosta ja sen poetiikasta itsestään. Formaalisuudestaan huolimatta luettelo on joustava muoto, joka sallii mielikuvituksellisia sovelluksia.²⁸ Toisteisuudessaan sillä voi haastaa lukijan ennakoasenteita samalla kun luetteloiden lukeminen, ehkä myös kirjoittaminen on useinkin huvittavaa ja viihdyttävää. Mahdollisuus ironisoida luettelolla hierarkioita ja symbolista järjestystä soveltui varmasti hyvin 1960-luvun kokeelliseen ja vastakulttuuriseen mentaliteettiin. Soveltuvuutta lisäsi myös muodon aikaisempi suosio dadaistien ja surrealistien keskuudessa.

Lappalaisen luettelomuotoa hyödyntävät runot syntyivät osana 1960-luvun kokeellista liikehdintää, mutta samalla ne ovat osa hänen henkilökohtaista poetiikkaansa. Luetteloivan muodon lähisukulainen on voimakas anafora eli säkeiden alussa oleva sanatoisto, kuten runoissa ”Ne I” ja ”Ne II” (Lappalainen 1966c, 26–28) ja ”On Harlequin’s Notebook” (Lappalainen 1966b, 17), joissa toisteisuus tuottaa luetteloivan vaikutelman. Seuraavassa esimerkissä säkeiden numerointi korostaa havaintolauseiden kokoelman luettelomaisuutta, tekee tekstistä epälyyristä ja sitoo säkeet yhteen erikoisella, ajallista tai kerronnallista muistuttavalla tavalla.

MIKÄÄN EI PIDÄ PAIKKAANSA

- 1 Istun pöydällä
puristan
omaa elintäni
- 2 Bussi on yhtä sininen
kuin tuuli
- 3 Mies sanoi minulle
päivää
valokuvasta
- 4 Radio on keltainen
minä
pukeutunut mustiin
- 5 Joku katsoo silmälaseillani
hetki sitten
panin ne koteloon
- 6 Maalaan huuleni
kun
sytytän savukkeen
- 7 Kaivan nenääni
syön joko seuraavan
runoilijan tai
- 8 Otan kirveen
rakas
kukan otan²⁹

Otsikko tuo mieleen laimennetun version William Burroughsin (1914–1997) maksimista ”nothing is true, everything is permitted” (”mikään ei ole totta, kaikki on sallittua”). Se viestii, että mikään seuraavien säkeistöjen sisällössä ei ”pidä paikkaansa”, siis ei ole missään verrannollisessa tosiasiasuhteessa reaalityodellisuuteen. Jokainen numeroituista säkeistöistä esittää jollain tavalla sisäisesti katkoksellisen havainnon tai teon. Kukin säkeistö käyttää yksikön ensimmäistä persoonaa, paitsi numero 2, jonka maininta ”sinisestä tuulesta” saattaa olla viittaus André Bretonin romaaniin *Nadja*, josta oli vuonna 1963 ilmestynyt tekijän uudistama laitos.³⁰ Numeroinnin käyttäminen voi olla Kalevi Seilosen innoittamaa – hänen vaikutusvaltainen runokokoelmansa *Tosiasioita minusta* (1965) sisältää useita absurdeja luettelorunoja, joiden säkeet on numeroitu. Arkistosta selviää, että

Seilonen myös kommentoi kaimansa esikoiskokoelman käsikirjoitusta Karistolle ja suositteli sen julkaisemista.

Suomenkielisellä otsikolla varustettu ”Tabu” (engl. taboo) on luettelo väitelauseita aiheesta seksi.



Kuva 12. (Lappalainen 1966b, 1.)

1960-luvulla ajankohtaisesta ja yhteiskunnallisesta aiheesta huolimatta runon tekstisisältö koostuu enemmänkin surrealistisen logiikan mukaisista havainto- tai väitelauseista kuten ”seksi on kotiinpaluun apulaisprofessori”, ”seksi on taivaallinen ilmestys” ja ”seksi hymyilee neonhuulissa -korvissa -rinnoissa”. Mukana on myös humoristisemmin iskeviä ”one-linereita”: ”seksi on kansainvälinen tuontiartikkeli”, ”seksi periytyy ex-miehistä ja vaimoista”. Luettelo loppuu määritelmien tyhjenemiseen: ”sex is always / sex”, jolloin listaus raukeaa ja alkaa ikään kuin uudelleen alusta.

Erikoinen arkisen käyttöformaatin runollinen sovellus on ruokalista. Lappalainen ei ollut ainut aikakauden suomalainen kirjailija, joka hyödynsi kulinaarisia tekstimuotoja, ruokalistaa tai reseptiä inno vatiivisiin kirjallisiin tarkoituksiin.³¹ Hänen ruokalistansa on kuitenkin poikkeuksellinen. Kolmea ”tarjoilukierrosta” on käytetty verukkeena upottaa lukijan tunnistamaan muotoon täysin yllättävä sisältö.

PALJASTAN TEILLA HIMORUOKALISTANI

I tarjoilukierros: Balsamoitu Nefernefernefer.

Öljyssä hierottua Jimi Hendrixiä. Yks paistettu sipuli.

II tarjoilukierros: Salamassa paistettua kalaa.

Vedessä liotettua kättä. Tulessa kidutettua neiti mantelia.

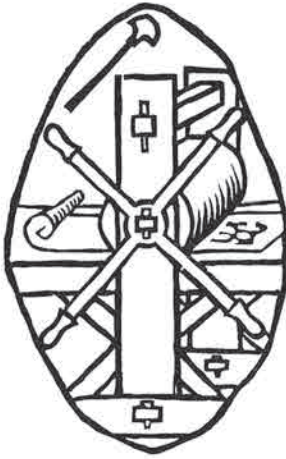
III tarjoilukierros: Keitettyä astronauttia.

Pikkulintuja ja retiisejä. Lantiota kurkun kera.³²

Vaikka jokaisella kierroksella tarjoillaan joitain ihmiselle syötäväksi kelpaavia ruoka-aineita – öljyä, sipuli, kalaa, retiisejä – ovat yhdistelmät ja käytetyt valmistustavat, kuten salamassa paistaminen ja tulessa kiduttaminen, outoja. Mukana on fiktiivinen hahmo, Nefernefernefer, petollinen nainen, johon Mika Waltarin Sinuhe rakastuu, samoin kuin kirjoitusajankohtana ajankohtaisia, palvottuja inhimillisiä toimijoita kuten Jimi Hendrix, joka tuolloin oli uransa huipulla; astronautti, avaruusteknologian ja ihmiskunnan edistyksen symboli. Runon puhuja haluaisi syödä — niellä, omia, sisäistää, hävittää — näitä ihmismäisiä kulttuurituotteita, samoin kuin liotettua kättä ja lantiota, epäpersoonallisia ja anonyymejä kehon osia. Pitkin matkaa tekstissä on eroottisesti latautuneita viittauksia. Ruokailu ja ruokalajit ovatkin runossa vain pintataso, jonka alla on toinen, piilotettu, kulttuurisesti syömisen ”takainen” oraallinen ja libidinaalinen alue. Runon otsikko-kin viittaa salatun tai verhotun ”paljastamiseen”, ja ”mieliruoan” sijaan käytetään sanaa ”himoruoka”. Halun, syömisen ja nielemisen mie-likuvat yhdistettyinä ei-kulinaristisiin viittauskohteisiin synnyttävät surrealistisen yhdistelmän, jossa kulttuurinen, eroottinen ja kannibalistinen, samoin kuin himoittava ja inhottava, kietoutuvat yhteen.

STOLEN PAPER REVIEW

Edited by Jeff Berner



The first three issues of the new semi-annual collection of fiction, architecture, poetry, graphics, etc., included the work of new poets of Greece, Africa, America and Finland. Also appearing in *STOLEN PAPER REVIEW* were excerpts from the nearly unknown surrealist novel, *Hebromedos*, by Giorgio de Chirico; architectural renderings of a visionary city designed by Paolo Soleri, former student of Frank Lloyd Wright; essays from Jean Cocteau's *La difficulté d'être*; features on Surrealism in West Coast American writing; essays investigating the nature of human consciousness, &c. Single copies: 3.70 mk from *The Academic Bookstore*, Helsinki.

STOLEN PAPER REVIEW,
4411 Seventeenth Street,
San Francisco, California, USA

Kuva 13. *Stolen Paper Review* -lehden mainos Lappalaisen toimittamassa julkaisussa *First* (1965).

Yhteenvetoja

Kun Kalevi Lappalaisen 1960-luvun tuotantoa verrataan saman aikakauden kirjalliseen ilmapiiriin Suomessa, voidaan huomata, että se painottuu selkeän yhteiskunnallisuuden sijasta enemmän romanttisen, mielikuvituksen, tajunnallisen ja surrealistisen alueille. Yhteiskunnallisetkin havainnot suodattuvat subjektiivisiksi usein yksikön ensimmäistä persoonaa käyttävissä runoissa. Kokeellisen kirjoittamisen tekniikat ja kirjallisen avantgarden traditiot risteilevät Lappalaisen 1960-luvun tuotannossa monin tavoin, omaperäisen persoonallisen vision läpäisemänä. Surrealismiin lisäksi hän oli tietoinen muistakin avantgarden suuntauksista, sekä historiallisista että 1960-luvun aikalaisliikehdinnöistä, kuten Fluxuksesta. Eräänlaisena solmukohtana voidaan pitää *Stolen Paper Review* Editions julkaisuja, joissa Lappalainen oli mukana, kuten *Stolen Paper Review* -lehteä (kevät 1965) tai näyttelykatalogia *Aktual Art International* (1967).

Lappalaisen lisäksi siinä on mukana muun muassa George Brecht, Nam June Paik, John Cage, Eino Ruutsalo sekä lukuisia muita. S.P.R.E julkaisi myös laajasti avantgardea esittelevän antologian *Astronauts of Inner-Space: An International Collection of Avant-Garde Activity* (1966). Sen nimestä voi päätellä spirituaalisen ja esoteerisen painoituksen, jossa avantgarde nähdään tajunnallisina tiloina.

Sekä kollaasiin, löydettyyn tekstiin että luettelointiin liittyy arkisen, löydetyn tai yleensä ottaen epärunollisen tai epälyyrisen tekstin mahdollisuudet hämmentää ennako-odotuksia, aktivoida tai provosoida lukijaa. Kollaasin perusajatus on linjassa myös surrealistien yllättävien rinnastusten periaatteen kanssa, ja surrealistit tekivät tekstikollaaseja (ks. Breton 1996, 75–79) samoin kuin käyttivät muitakin satunnaiseen yhdistelyyn tai tekstien muuttelemiseen perustuvia menetelmiä. 1960-luvun korkeamodernismin jälkeinen runous hyödynsi muutenkin rakenneperiaatteinaan assosiativista logiikkaa ja moniaineksisuutta (Veivo 2016, 773), mihin nämä avantgarden keinot soveltuivat hyvin. Lappalaisen löydetyissä aineksissa ja luetteloissa avantgarden toistuvat mallit yhdistyvätkin surrealismiin, mitä pidän samanaikaisesti sekä ranskalaisen surrealismien esteettisten ihanteiden mukaisena että omaehtoisena, suomen kielen ominaisuuksiin pohjautuvana tapana muuntaa mielikuvia, mielteitä ja tajunnan ilmiötä kirjoitetuksi kieleksi. Oleellinen osa Lappalaisen 1960-luvun poetiikkaa on kiinnostus tasaisen, virheettömän ja yllätyksettömän kielen rikkomiseen, niin sisällöllisellä, sanallisella kuin syntaktisellakin tasolla. Siinä se muistuttaa yhdysvaltalaisia aikalaisiaan, New Yorkin koulukunnaksi kutsuttuja runoilijoita, kuten John Ashbery, Frank O'Hara sekä myöhempää (L=A=N=G=U=A=G=E) -kielirunoutta. ”Kuka mistä pitää. Enemmän kuin mikä outoa. Tunnetko rakkaus huojuu on kirkontorni. Kun keinot loppuvat jää käsiimme murentunut rakennus.” (Lappalainen 1966c, 52.)

Kirjailijana Lappalainen liittyy avantgardeen myös monikielisyyden, kansainvälisyyden ja transnationaalisuuden kautta. Avantgardeen kuuluvaa yhteisöllisyyden ja ryhmytymisen ihanteita Lappalainen toteutti runsailla tekstuaalisilla viittauksilla edeltäjiin ja aikalaisiin, kirjalliseen etäyhteisöönsä. Toisaalta, kuten arkistoaineistoista kävi ilmi, hänen julkaisutoimintansa oli kansainvälistä tavoilla, jotka ovat häipyneet kirjallisuushistorian hämäriin. Lappalaisen syrjäytymistä

kirjallisuushistorioista ja tutkimuksesta voi yrittää perustella tekstien huonosti kategorisoitavalla outoudella tai maantieteellisellä ja sitä kautta sosiaalisella etäisyydellä kotimaan kirjallisiin ympyröihin. Uudemman tutkimuksen vaikeutena on ollut Lappalaisen kokeellisuuden hahmottamisen kannalta oleellisten teosten *Trippi* ja *Outside the Alphabets* heikko saatavuus. Niistä käy ilmi Kariston julkaisemia teoksia selvemmin Lappalaisen kiinnostus julkaisumedioiden materiaaliseen estetiikkaan, niiden potentiaalinen testaamiseen, mediaaliseen kokeellisuuteen. Lappalaisen konkreettinen runous taas jäi Suomessa julkaisematta ja ulkomailla julkaistuna kutakuinkin huomiotta. Samalla Lappalainen oli ensimmäisiä suomalaisia kirjailijoita, jonka teksteissä oli uuden vastakulttuurin ja urbaanin undergroundin aiheita ja ääniä sekä ajan suomalaisessa runoudessa vierasta kansainvälisyyden ja angloamerikkalaisen kirjallisuuden auraa. Myös niiden kautta voi lukea seuraavaa, aiemmin julkaisematonta runoa³³, jonka käsikirjoituksessa on merkintä ”Kalevi Lappalainen N.Y. 1964”.

PARTY IN GREENVICH VILLAGE

Villagen ytimessä itäisellä kuudennella kadulla
hyppi sydämet hiiltyneissä keuhkoissa

joidenkin tuli paloi kuin puhalluslamppu
maailmanpalon alku jäsenissä

mustatukkainen taiteilija tanssi rummulla

runoilija astui huoneeseen

Intiasta & kysyi

Missä on Suomi?

Oi pyhimys, Allen

vastasin

Se on tulevaisuudessa

Kiitokset

Jorma Lappalainen, Timo Lappalainen, Tarmo Manelius, Marjut Reivilä, Jakub Kornhauser (Jagiellonian University, Krakow).

Viitteet

- 1 Lappalainen 1966c, 52, ote.
- 2 Sähköposti kirjoittajalle 23.9.2015. Elämäkerralliselta vaikuttavassa runossa ”Harrastuksia” (1992, 25) Lappalainen käy läpi urheiluhistoriaansa ja antaa ymmärtää saaneensa muiden saavutusten muassa kaksi mitalia Kallevan kisoissa ja 110 metrin aitojen ennätysensä olleen 15,0.
- 3 Kappaleen elämäkertatiedot: Lappalainen & Lappalainen 2013, Reivilä 1966. Wikipedia-artikkeli ”The World University.” https://en.wikipedia.org/wiki/The_World_University: viitattu tammikuussa 2020. Perinpohjaisesta selvittelystä huolimatta en ole onnistunut löytämään Lappalaisen tekijänoikeuksien haltijaa.
- 4 Tieto *Tripin* ensimmäisyydestä perustuu antologiassa *Snow in May* olevaan tekijäesittelyyn: Dauenhauer & Binham 1978, 378. Vuonna 1965 Lappalainen oli jo julkaissut kaksi runoa toimittamassaan lehdessä *First*.
- 5 Sähköposti kirjoittajalle 23.9.2015.
- 6 Ergodisuus viittaa teoksiin, joiden lukeminen vaatii lukemisen lisäksi muutakin aktiivisuutta: lukusuuntien valitsemista, tekstin median käyttämistä, tekstin yhdistelyä, kirjoittamista tai jotain muuta. Ergodisuuden käsitteen lanseerasi Espen Aarseth (1997).
- 7 *Suomen Kirjailijat 1945–1980*-matrikkeli (1985) listaa *Ihmisyöjän ilmeille* kahdeksan lehtikritiikkiä, *Automaatille* seitsemän, *Hermoradalle* viisi. *Trippi* ei saanut lainkaan arvosteluita, *Outside the Alphabetsin* arvioi vain Anselm Hollo (HS 5.3.1967).
- 8 Lappalaista ei mainita myöskään *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus* -antologiassa (2007). Olen sivunnut hänen kokeellisia tekstejään (Joensuu 2016) ja käsitellyt runoa ”The Telegrams” kirjallisten readymade-teosten yhteydessä (Joensuu 2017).
- 9 Internet Movie Databasen mukaan elokuvan ohjaajat olivat Otso Appelqvist ja Jukka Sipilä.
- 10 *Sähkö-shokki-ilta* CD (Ekstro Records 2013) sisältää tapahtuman harjoituksissa kaikulaiteena käytetyn kelanauhurin nauhalle sattumalta jääneen materiaalin, ja sillä ei kuulla Lappalaista. (Home 2013.) Eino Ruutsalon elokuva *Runoja 60-luvulta* (1987) käyttää samaa materiaalia, mutta myös nauhoituksia Lappalaisen luennasta. Elokuvan ääniraidalla on kolme Lappalaisen tulkitsemaa runoa kokoelmasta *Automaattia vaanimassa* (1967). Vuonna 1968 tehdyt nauhat olivat siis vielä 1987 Ruutsalon käytössä.
- 11 Lappalainen 1967, 51.
- 12 Lähteet: 3. Julkaisemattomat teokset ja luonnokset, L3, Runokäsikirjoituksia vuosilta 1975–1976 Kl. 26513; Julkaisemattomat teokset ja luonnokset, L2, Runokäsikirjoituksia vuodelta 1967 Kl. 26502.

- 13 Lappalainen 1966c, 55.
- 14 David Arnold (2007, 19–30) käsittelee *Language-* ja *New Sentence* -runoilijoiden kriittistä suhdetta surrealistien automaattikirjoitukseen.
- 15 "To be sure, despite its chaotic and hybrid nature, surrealist poetry also aspired, in its better moments, to attain a state of grace and purity, or, better, of purity and innocence." (Poggioli 1968, 204.)
- 16 Lähde: SKS KIA, Kalevi Lappalaisen arkisto: 3. Julkaisemattomat teokset ja luonnokset, L2, Runokäsikirjoituksia vuodelta 1965, Kl. 26500.
- 17 Lappalainen 1968, 74.
- 18 Lappalainen 1966c, 19: ote.
- 19 Lappalainen 1966c, 67.
- 20 Lappalainen 1966c, 22, ote.
- 21 Lappalainen 1966c, 13.
- 22 Lappalainen lähetti *Helsingin Sanomien* kulttuuritoimitukselle 16.8.1977 ja 7.6.1979 konkreettista runoutta(an) koskevia promootiokirjeitä (SKS KIA, Kalevi Lappalaisen arkisto, Julkaisemattomat teokset ja luonnokset, L1). Niissä hän korostaa konkreettisen runouden kansainvälisyyttä ja pitää puutteena sitä että "Suomessa on visuaalisten runojen julkaisemisen kohdalla näyttävä aukko".
- 23 Lappalainen 1966a, ote.
- 24 Lappalainen 1966c, 29.
- 25 1960-luvun kirjallisista *readymade*-teoksista ks. Joensuu 2017.
- 26 Lappalainen 1966c, 70.
- 27 Flarfista ks. esim. Anna Helteen ja Laura Piipon artikkeli tässä teoksessa.
- 28 "Lists are adaptable containers that hold information selected from the mind-deep pool of possibility." (Belknap 2004, 19.)
- 29 Lappalainen 1966c, 24.
- 30 "Tunnustan että tässä kohdin minut valtaa pelko, kuten se alkaa vallata myös Nadjan. 'Kauheaa! Näetkö mitä puissa tapahtuu? Sininen tuuli, sininen tuuli. Vain kerran olen nähnyt sinisen tuulen puhaltavan noiden samojen puiden yllä.'" (Breton 2007, 66.)
- 31 Ruokalista löytyy ainakin Kari Aronpuron esikoiskokoelmasta *Peltiset enkelit* (1964), resepti Maila Pylkkösen kokoelmista *Virheitä* (1965) ja *Tarina tappelusta* (1970) sekä M. A. Nummisen proosakokoelmasta *Lastuja* (1970). Ks. Joensuu 2021.
- 32 Lappalainen 1968, 53.
- 33 Lähde: SKS KIA, Kalevi Lappalaisen arkisto. Julkaisemattomat teokset ja luonnokset, L2, Runokäsikirjoituksia vuodelta 1964, Kl. 26499.

Lähteet

Artikkelissa käsitelty Kalevi Lappalaisen tuotanto

Lappalainen, Kalevi. 1965. "Mandalic Sermon" ja "(This Midmost Fulla Truth)". Julkaisussa *First. Prose and Poetry by Finnish Students*. Toim. Kalevi Lappalainen. Kustantajaa ei mainittu.

Lappalainen, Kalevi. 1966a. *Trippi*. Omakustanne. Ei sivunumeroita, ei painotietoja.

- Lappalainen, Kalevi. 1966b. *Outside the Alphabets*. San Francisco: Stolen Paper Review Editions.
- Lappalainen, Kalevi. 1966c. *Ihmissyöjän ilmeet*. Runoja. Arvi A. Karisto Osakeyhtiö.
- Lappalainen, Kalevi. 1967. *Automaattia vaanimassa*. Runoja. Arvi A. Karisto Osakeyhtiö.
- Lappalainen, Kalevi. 1968. *Puolihevosen hermorata*. Runoja. Arvi A. Karisto Osakeyhtiö.
- Lappalainen, Kalevi. 1978. ”Umetnikova biografija.” (”Taiteilijan elämäkerta.”) *Antologija konkretne in vizualne poezije*. Ljubjana: Mladinska Knjiga, 143.
- Lappalainen, Kalevi. 1992. *Kallioon maalatut kirjaimet. Valitut postuumit runot 1968–1988*. Toim. Tarmo Manelius. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Arkistoaineistot

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto, kirjallisuuden ja kulttuurihistorian kokoelma (SKS KIA). Kalevi Lappalaisen arkisto.

Kirjallisuus

- Aarseth, Espen. 1997. *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Arnold, David. 2007. *Poetry and Language Writing. Objective and Surreal*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Belknap, Robert E. 2004. *The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing*. New Haven: Yale University Press.
- Breton, André. 1996. *Surrealism in manifesti*. Suomennos, johdanto ja jälkisanat Väinö Kirstinä. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide. Alkuteos 1924.
- Breton, André. 2007. *Nadja*. Suom. Janne Salo. Jälkisanat Timo Kaitaro. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sannakko. Alkuteokset 1928, 1963 (tekijän uudistama laitos).
- Dauenhauer, Richard & Binham, Philip. 1978. *Snow in May: An Anthology of Finnish Writing, 1945-1972*. New Jersey & London: Associated University Presses.
- Epstein, Andrew. 2012. Found poetry, ”uncreative writing”, and the art of appropriation. Julkaisussa: Bray, Joe & Gibbons, Alison & McHale, Brian (toim.) *The Routledge Companion to Experimental Literature*. London & New York: Routledge, 310–322.
- Haapala, Vesa. 2007. Kokeellinen kirjallisuus ja kirjallinen vastarinta Suomessa – kiintopisteenä 1960-luku. Julkaisussa: Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 277–304.
- Hirvonen, Maija et al. 1985. *Suomen Kirjailijat 1945–1980*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Hollo, Anselm. 1967. haa kevät haahaa sade. Arvostelu teoksesta *Outside the Alphabets*. *Helsingin Sanomat* 5.3.1967.
- Home, Marko. 2013. Infoteksti CD-julkaisussa Claes Andersson, Erkki Kurenieniemi, Kalevi Seilonen, Otto Donner: *Sähkö-shokki-ilta*. Pori: Ekro Records.
- Hosiaisuusluoma, Yrjö. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- Joensuu, Juri. 2016. *Vuoden 1965 mania? Suomalaisen kirjallisuuden hullu vuosi*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Joensuu, Juri. 2017. Kirjallinen readymade 1960-luvun Suomessa. *Tahiti – taidehistoria tieteenä 2/2017*. Saatavissa: <https://tahiti.journal.fi/article/view/66853> [Viitattu 8.2.2020.]
- Joensuu, Juri. 2021. Culinary List Form in the Experimental Poetry of 1960's Finland: Literary Menus and Recipes. Julkaisussa: *The List as Epistemic Form*. Palgrave Macmillan. Tulossa 2021.
- Kaitaro, Timo. 2006. Surrealismi Suomessa: väärinkäsityksiä, viiveitä, vaikutteita. *Kulttuurilehti Mustekala*. Saatavissa: <http://mustekala.info/teema-numerot/surrealismi-2-06/surrealismi-suomessa-vaarinkasityksia-viiveita-vaikutteita/> [Viitattu 8.2.2020].
- Kaitaro, Timo. 2007. Surrealismi kirjallisena avantgardena. Julkaisussa: Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 139–158.
- Katajamäki, Sakari. 2007. Konkreettinen runous. Julkaisussa: Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 207–230.
- Lappalainen, Jorma & Lappalainen, Timo. 2013. Kalevi Lappalainen, runoilija. *Lappalaiset*. Sukuseura Suomen Lappalaiset ry:n jäsenviesti, kevät 2013, 7–10.
- Oja, Outi. 2012. Metalyriikan monet muodot. Esimerkkinä 1960-luvun avantgarderunous Suomessa. Julkaisussa: Kainulainen, Siru, Lummaa, Karoliina & Seutu, Katja (toim.) *Työmaana runous. Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 18–39.
- Poggioli, Renato. 1968. *The Theory of the Avant-Garde*. Transl. by Gerald Fitzgerald. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Reivilä, Marjut. 1966. ”Yksi on varsin monta...” eli kahden esikoisen Lappalainen. *Keskisuomalainen* 31.8.1966.
- Saure, Heikki. 2018. Monitaiteilija kohtasi kulttikaljun – Arto Kytöhongan postitaide. nokturno.fi 3/2018. Saatavissa: <https://nokturno.fi/poem/monitaiteilija-kohtasi-kulttikaljun-arto-kytohongan-postitaide/> [Viitattu 8.2.2020.]
- Taanila, Mika. 2007. Seitsemännen taiteen sivullisia – kokeellinen elokuva Suomessa 1933–1985. Julkaisussa: *Sähkömetsä. Videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa Suomessa 1993–1998*. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.
- Veivo, Harri. 2016. Everyday High and Low – Finnish Avant-Garde Poetry of the 1960s in a Rapidly Changing Society. Julkaisussa: *A cultural history of the avant-garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Ed. by Tania Ørum & Jesper Olsson. Avant-Garde Critical Studies 32. Leiden & Boston: Brill, Rodopi, 772–781.

Halpojen Huvien ja J. O. Mallanderin vaihtoehtoinen radikalismi 1970-luvulla

Sami Sjöberg

© <https://orcid.org/0000-0002-3279-4058>

”Elämä on niin lyhyt ja maailma niin paska. Toivon että synnyn uudelleen taideteoksena.”¹

” – kävelin joskus 1970-luvun alun ahdistavina vuosina Huvilakadulla ja huomasin, että entisen maitokaupan näyteikkunassa oli jotain tavallista kiinnostavampaa: puupiiroksia, jotka esittivät erilaisia tiibetiläisiä Buddha-hahmoja.” (Hautala 2003.) Vuonna 1971 avattu riippumaton taidegalleria Halvat Huvit oli yksi merkittävimmistä avantgardetaiteen esittelypaikoista Suomessa vuosikymmenellä, jota leimasivat energiakriisi, heräävä ekologinen liikehdintä ja puoluepoliittinen polarisaatio, joka levisi erityisesti vasemmistolaisen opiskelijaliikkeen synnyn myötä. 1970-lukua leimasi lisäksi niin sanottu suomettuminen eli Neuvostoliiton huomattava vaikutus Suomen sisäpolitiikkaan.² Poliittinen polarisaatio vaikutti näkyvästi myös taiteen kentällä ilmeten kansainvälisten suhteiden kahtiajakautumisena. Suomessa avantgardistit eivät kuitenkaan lähtökohtaisesti rajoittaneet kansainvälisiä pyrkimyksiään poliittisen talousjärjestelmän, kuten kapitalistisen lännen tai sosialistisen idän perusteella. Yleisesti ottaen 1970-lukua leimasi poliittinen vastakkainasettelu avantgarden ja kulttuuri-instituutioiden välillä, mikä ilmeni avantgardetaidetta syrjivinä kulttuurisina käytäntöinä.

1960-luvun lopulla politiikassa ja kulttuurissa tapahtuneen niin kutsutun proletaarisen käänteen myötä sosialistinen realismi muodostui konstruktivismin ohella hallitsevaksi ja yhteiskunnallisesti hyväksytyksi taidesuuntaukseksi.³ Sen vastapoolina toimi avantgarde, joka sai vaikutteensa suorista ulkomaisista kontakteista ja ylläpiti kiinteitä yhteyksiä pohjoismaiseen taidekenttään. Suomessa avant-

garde ilmeni ajankohtaisten ulkomaisten virtausten, kuten fluxuksen, minimalismin ja käsitetaiteen muodossa herättäen poikkeuksellisen vahvan vastareaktion sosialistisen realismin hegemonisen aseman vuoksi.⁴ Avantgardistit joutuivat taidelaitosten, rahoittajien ja tiedotusvälineiden paitsioon.

Halvat Huvit kyseenalaisti vallitsevia institutionaalisia taidekäsitteitä, erityisesti realismi- ja rationalismikeskeisyyttä. Yhtäältä vaikutteiden ottaminen suoraan ulkomaisista keskuksista, kuten Pariisista, Berliinistä ja New Yorkista, haastoi taidehistorioissa sitkeästi vallinneen oletuksen keskus-periferia-jaosta, jossa taiteellisten vaikutteiden oletetaan kulkeutuvan avantgarden keskuksista kohti reuna-alueita, selkeästi matkalla muokkautuen.⁵ Toisaalta radikaali avantgardetaide tuotti voimakkaan vastareaktion siksi, ettei saatuja vaikutteita ollut pyritty sopeuttamaan suomalaisen taide- ja kulttuurikenttään. Avantgarden synnyttämä kitka teki näkyväksi, että sosialistinen realismi katkaisi kotimaisen taiteen yhteydet kansainväliseen taiteeseen ja kirjallisuuteen lukuun ottamatta sosialistisen järjestelmän omaksuneita valtioita.⁶ Sosialistien ja kommunistien piirissä kansainvälisyys määriteltiin suhteina sosialistisiin maihin.

Merkittävin yksittäisen henkilön vaikutus Halvat Huvit -gallerian toimintaan oli suomenruotsalaisella taiteilija-runoilija Jan-Olof Mallanderilla (s. 1944). Mallanderin vaikutus pohjoismaisen avantgarden piirissä ja etenkin 1970-luvun Suomessa oli tuntuva. Taidehistorioitsija Marica Gripenberg (2014, 29) on takautuvasti määritellyt Mallanderin merkityksen suomalaiselle kulttuurille toteamalla hänen olleen mukana suurimmassa osassa sitä, mitä Suomen taiteessa on tapahtunut viimeisten neljänkymmenen vuoden aikana niin taiteilijana, valokuvaajana, kriitikkona, toimittajana, kuraattorina kuin organisoijanakin. Tämä luonnehdinta on täsmällinen erityisesti 1970-luvun osalta, jolloin Mallander oli tärkeä taidekentän hahmo. Hän esitteli uusavantgarden liikkeitä ja taiteilijoita Suomessa jo 1960-luvun lopulla ja 1970-luvun alkupuolella.⁷ Aivan alussa välineenä toimi Suomen kuvataiteilijoiden ammattiyhdistyksen julkaisema *Iiris*-niminen avantgardelehti, jonka toimittajakunnassa Mallander oli vuosina 1968–1971, ja kaksi viimeistä vuotta hän toimi lehden päätoimittajana.⁸

Mallander on myös yksi kansainvälisesti noteeratimmista suomalaista 1970-luvun avantgardisteista, erityisesti fluxus-taiteilijoiden

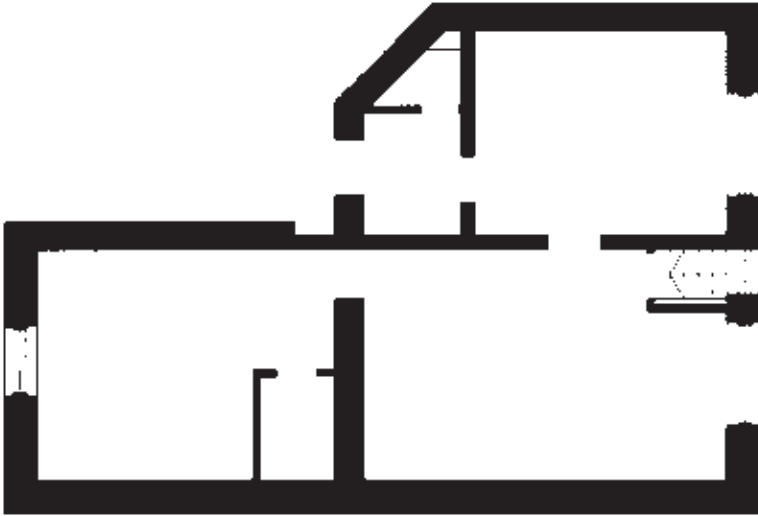
piirissä.⁹ Fluxus oli kansainvälinen taiteilijaverkosto, jossa monialaiset taiteilijat sekoittivat perinteisiä taiteenlajeja keskenään esimerkiksi visuaalisen runouden saralla. Fluxus-taiteilijat kaihtoivat taidemarkkinoita, mikä kävi ilmi heidän antitaiteellisista ja epäkaupallisista asenteistaan. Esimerkiksi uniikkien taideobjektien sijaan fluxuksessa tuotettiin multippeleita ja suosittiin aineettomia teoksia, kuten performansseja ja happeningeja.

Halvat Huvit ja tilan tuntu

Monet Mallanderin toimista juontuivat vallan, puoluepolitiikan ja etabloituneen taiteen suorasta vastustamisesta, mikä jatkui koko 1970-luvun ja myös sen jälkeen. Yksi vastustuksen ilmenemistä oli 1960-luvun lopulla syntynyt avantgarderyhmä Elonkorjaajat, joka esitteli fluxus- ja postitaiteen käytäntöjä Suomessa, tarjoten vaihtoehdon vakiintuneelle (puolue)politisoituneelle taiteelle. Vaikka ryhmä oli nimellisesti epäpoliittinen, oli sen altavastajaan asema taidekentällä väistämättä politisoitu. Esimerkiksi Elonkorjaajien viljelemä avantgardistinen huumori ei sopinut didaktisuutta korostavan sosialistisen realismin pirtaan. Mallanderin lisäksi ydinryhmän muodostivat Carolus Enckell, Antero Kare, Olli Lyytikäinen, Peter Widén, Carl-Erik Ström, Pekka Airaksinen, Philip von Knorring, Erik Uddström, Tuomo Vartiainen, Janne Vainio, Stuart Wrede ja Ilkka-Juhani Takalo-Eskola.¹⁰ Ryhmän toimintaan osallistui satunnaisesti myös naisia, kuten Kaija Saariaho, Terhi Panula, Mirja von Knorring, Heli Pollari ja Kirsti Takalo-Eskola.

Elonkorjaajat perustivat kokeellisen gallerian vuonna 1971 vastalauseena ajan taideinstituutioissa vallitsevalle vasemmistolaishegemonialle. Galleria esitteli suomalaisyleisölle taidetta, joka ei olisi päätenyt esille valtion ja kaupunkien museoissa tai näyttelytiloissa. Halvoissa Huveissa esiteltiin ulkomaisia ja nuoria kotimaisia taiteilijoita. Galleria toimi kaksi vuotta nimellä Cheap Thrills, minkä jälkeen näyttelyt pidettiin Halvat Huvit -nimen alla toiminnan lopettamiseen vuonna 1977 saakka.

Galleria sijaitsi Ullanlinnassa osoitteessa Huvilakatu 12 a 2 (kuva 14). Tilan omisti arkkitehti Kirmo Mikkola, joka vuokrasi tilan Mallande-



Kuva 14. Huvilakatu 12:n liikehuoneisto, jossa Halvat Huvit toimi.

rille galleriakäyttöön 1971. Mikkolaa voi osin pitää gallerian mesenaattina, sillä hän peri tilasta nimellistä vuokraa (Kokko 2019). Gallerian käyttämä tila vuonna 1910 valmistuneessa jugendtalossa oli alun perin rakennettu liikehuoneistoksi ja modernisoitu Mikkolan suunnitelmien mukaisesti vuonna 1954 (Pärevalo 1992).

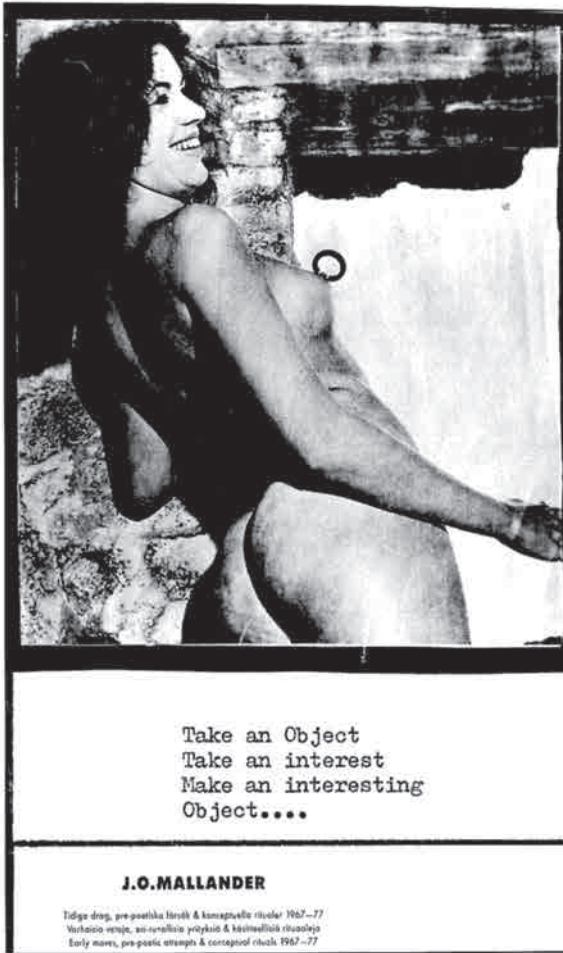
Gallerian läpitalonhuoneistossa näyttelytiloina toimivat Huvilakadun puoleisista huoneista suurempi sekä sisäpihalle avautuva takahuone. Pienemmässä kadunpuoleisessa huoneessa taas sijaitsi gallerian toimisto, joka oli samalla Mallanderin työhuone ja kirjasto. (Kokko 2019.)¹¹ Halpojen Huvien katuikkunat avautuivat itään, mutta suuren ikkunapinta-alan puute merkitsi myös suhteellisen vähäistä luonnonvaloa itse tilassa. Aikalaisvalokuvien perusteella galleriatila oli verrattain hämärä (ks. Yli-Annala 2016, 441).

Halvat Huvit ei kilpaillut kaupallisten gallerioiden kanssa, joten tilaa ei ollut tarkoituksenmukaista erikseen muokata näyttelytoimintaa varten. Tilan askeettisuus kävi yksiin näyttelyjen kanssa. Runoilija Karri Kokko, joka toimi satunnaisesti gallerian näyttelyvalvojana, muistelee tilan rajoittaneen myös avajaisvieraiden määrää. Niissä kävi arviolta noin 50–100 henkeä, mutta Elonkorjaajien avajaisissa sään-

nöllisesti enemmän. Arkipäivinä kävijöitä saattoi olla vain muutamia, kun taas viikonloppuina katsojia oli runsaslukuisemmin. (Kokko 2019.) Tässä suhteessa Halvat Huvit ei poikennut muista paikkaansa vielä vakiinnuttavista taiteilijavetoisista näyttelytiloista.¹²

Galleria debytoi Mallanderin vedonlyöntiä käsittelevällä näyttelyllä ”1131 Oikein / 1131 Rätt”. Näyttelyn teoksiin pohjautuen Editions Cheap Thrills julkaisi samannimisen kirjasen Mallanderin veikkauskuponkeihin tekemistä merkinnöistä eli konkreettisesti pienistä ympyröistä, jotka oli kalkeeripaperia hyödyntäen siirretty kupongilta erilliselle paperille.¹³ Käsitteellinen teos perustui vakioveikkauskupongeille tai pikemminkin niiden poissaololle, ja itse kirjanen herättää monia assosiaatioita vedonlyöntiä monipuolisempiin ”ilmaismuotoihin” ja taideteoksen ontologiaa koskeviin kysymyksiin. Teoksen johdannossa Mallander nimittäin toteaa: ”Vannon etten tuohon aikaan tiennyt mitään siitä, että kulttuuria Suomessa tuetaan pelitoiminnalla. Nykyään tiedän siitä vähän liikaa. En myöskään tiennyt mitään Tyhjyydestä – tai Tylsyydestä mitä siihen tulee – huolimatta Cage’sta [sic] tai Zen-välähdyksistä. Kaikesta huolimatta on tämä harjoitus olemattomuudesta ensimmäinen opetukseni Sunyatasta, sen näen nyt vähän selvemmin.” (Mallander 1976a, 3).¹⁴ John Cagen estetiikan ja zeniläisyyden yhdistäminen ilmentää fluxuksen ottaneen vaikutteita buddhalaisuudesta. Myös Mallanderin ensikosketus buddhismiin kanssa tapahtui fluxuksen kautta.¹⁵ Terminä *Śūnyatā* viittaa tyhjyyteen ja ontoutteen, joka koulukunnasta riippuen saattaa myös assosioitua tietoisien minän ”hiljentämiseen”. Lähtökohtana on joka tapauksessa se, että kyseinen tyhjyys on ontologis-epistemologinen tosiasia eikä jonkinlainen virhe aistihavainnon piirissä.¹⁶

Fluksen ansiosta myös Hautalan mainitsemat buddhalaiset piirrokset päätyivät gallerian ikkunaan. Mallander oli Halpojen Huvien keskeinen taustavoima ja hän myös vastasi sen taloudenpidosta. Halvat Huvit toimi riippumattomana vaihtoehtona maan taidelaitoksille eikä se saanut taloudellista tukea tai juurikaan huomiota lehdistöltä. Koko olemassaolonsa ajan galleria esitteli sarjakuvia, installaatioita, postitaidetta, performansseja sekä muita nyky- ja käsitetaiteen muotoja. Halvat Huvit näytti myös valokuvia, joilla ei muuten juuri ollut asemaa 1970-luvun suomalaisella taidekentällä (Lintonen 2010, 7). Gallerian yhtenäisenä teemana oli kokeellisuus ja siellä järjestettiin



Kuva 15. Mainosjuliste Mallanderin varhaiseen retro-spektiiviseen näyttelyyn.

kaikkiaan noin seitsemänkymmentä näyttelyä, mukaan lukien Mallanderin omat näyttelyt (kuva 15).¹⁷

Elonkorjaajat-ryhmän jäsenten teosten lisäksi Halvat Huvit esitelti kansainvälistä vaihtoehtoista taidetta mukaan lukien Japanin, Uruguayin, Islannin ja Yhdysvaltojen, erityisesti New Yorkin, nykytaiteilijoita (Gripenberg 2014, 25–28). Halvat Huvit toimi myös kan-

sainvälisesti yhteistyössä toisten gallerioiden kanssa, joten Mallanderilla oli ammattimaisia kansainvälistymispyrkimyksiä.¹⁸ Useissa tapauksissa galleriat olivat syntyneet paikallisten fluxus-taiteilijaryhmien myötävaikutuksella, joten kyseinen verkosto toimi Halpojen Huvien kansainvälisen yhteistyön perustana. Monet pohjoismaiset taiteilijat järjestivät näyttelyjä Huvilakadulla ennen kansainvälistä läpimurtoaan. Esimerkiksi ruotsalainen maalari ja elokuvantekijä Marie-Louise Ekmanin menestyksellinen kansainvälinen ura vei hänet myöhemmin useiden ruotsalaisten korkeataiteen instituutioiden, kuten Kungliga Konsthögskolanin ja Kungliga Dramatenin johtajan paikalle.

Kulttuurihistoriallisesta näkökulmasta katsottuna eräs poikkeuksellinen näyttely gallerian historiassa oli vuonna 1973 järjestetty ”Makrobiotiikka”, joka viittaa nimellään japanilaiseen kasvisruokaoppiin.¹⁹ Teema oli muunnos sveitsiläistaiteilija Daniel Spoerrin fluxus-aksiomasta ”Wenn alle Künste untergeh’n, die edle Kochkunst bleibt besteh’n” (Jos kaikki taiteet hukkuen häipyvät, jalo ruoanlaitto-taide säilyy), jonka Mallander oli todennäköisesti poiminut joko Spoerrin edeltävänä vuonna Pariisissa ja Zürichissä järjestetystä retrospektiivistä tai tekijän Bochumissa pidetystä ”Banquet”-näyttelystä. Yhdistämällä tämän fluxus-peräisen vaikutteen kiinnostukseensa itämaisia filosofioita kohtaan Mallander muutti gallerian ravintolaksi, jossa tarjottiin biodynaamisesti kasvatettua kasvisruokaa joulukauden ajan.²⁰ Ajankohta valittiin huomion kiinnittämiseksi joulun juhlinnan eri muotoihin, koska teollistuneissa maissa juhla yhdistyi ylensyöntiin ja -juontiin (Mallander 1973). 1970-luvulla koti-mainen uusavantgarde siis omaksui ja käsitteli myös vaihtoehtoisia elämäntapoja, vaikka kasvisyönnillä oli pitkä historia autoritaarisuutta vastustavien ryhmien keskuudessa.²¹

Halpojen Huvien huomionarvoisin näyttely oli kansainvälinen ”A Head Museum for the Eighties: A Post-Conceptual Exhibition”, joka esitteli yli 200 taiteilijan eri puolilta maailmaa lähettämää taidetta. Kansainvälinen osallistumiskutsu pyysi lähettämään muun muassa teemaan liittyviä kannanottoja, dokumentteja, dioja, kuvia, ideoita, elokuvia ja objekteja (Groh 1973, 3). Galleriatilan vaatimattoman koon vuoksi teokset asetettiin näytteille kahdessa erässä helmikuussa 1974. Näyttelyluettelo listaa toisen näyttelykokonaisuuden tekijöiksi

kaikkiaan 88 taiteilijaa (anon. 1974). Teoskooste asetettiin myöhemmin samana vuonna kokonaisuudessaan näytteille Lundin Arkivmuuseetissa ja Tukholman Moderna Museetissa. Näyttelyn mukana Suomeen saapui ”erimuotoista kansainvälistä paperitaidetta. Esillä ollut aineisto ei kuitenkaan täällä laajemmin virittänyt [kiinnostusta] vaihtoehtoisten painotuotteiden suuntaan.” (Lintinen 1988.) Kyseessä oli yksi varhaisimmista niin sanottujen taiteilijakirjojen (*artist's books*) esillepanoista Suomessa.

Galleriatoiminta Huvilakadulla päättyi vuonna 1977 Cris af Enehielmin debyyttinäyttelyyn (Wigelius-Wulff 2014). Antero Kare toteaa gallerian pysyneen ”pystyssä vapaaehtoisen työn varassa, mutta jälleen kerran nähtiin, ettei pelkkä idealismi riitä, olisi pitänyt olla varaa mainostukseen, tukea olisi pitänyt tulla kriitikoilta ja museoväeltä. Mitään ei tullut. Samanaikaisesti vain kajauteltiin kauniita sanoja vaihtoehtojen tarpeellisuudesta ja oma-aloitteisuuden tärkeydestä.” (Blume & Jailbird 1979, 6). Elonkorjaajat-ryhmä puolestaan sai tukea Pohjoismaiselta kulttuurirahastolta näyttelyynsä ”Tajunnan tarroja” (1976), joka esitettiin Amos Andersonin taidemuseon ohella Tukholmassa ja Alvar Aallon suunnittelemassa Reykjavikin Pohjola-talossa.

Elonkorjaajat ja taistolaiset

Elonkorjaajien kohdalla ”tämä nyt ajankohtainen ’me’ nousi esiin 1960-luvun loppupuolella, U-sukupolven pirstaleista, sekä kaikenlaisista kodittomista energioista, silloin vailla kanavia” (Mallander 1976, 4). Kare luonnehti Elonkorjaajia seuraavasti: ”Lähtökohtamme olivat henkilökohtaiset, yksityiset elämykset ja vaikutelmat. Käsitksemme luokkataistelijaista ja työläisjohtajista oli hyvin rajoittunut. Kaikkein vähiten pystyimme tarkastelemaan reaalista sosialismia historiallisesti, eikä kaikilla myöskään ollut ambitioita siihen suuntaan. Halusimme laajentaa ihmiskäsitystä: henkistä, fyysistä, seksuaalista, taloudellista, rakenteellista.” Tämän ohella ”Elonkorjaajat ovat optimistisia futuristeja: uskomme tulevaisuuteen mikäli vaatimuksiimme suostutaan”. (Kare 1976, 12, 14; Blume & Jailbird 1979, 6.)

Elonkorjaajilla ei pääsääntöisesti ollut pääsyä juryttuihin näytteilyihin, koska heidän estetiikkansa ja poliitiikkansa poikkesivat vasem-

mistolaisen taideinstituution omaksumista näkemyksistä. Vastalauseena ryhmä teki todellisen löydön: Leo Ruuskasen. Vuonna 1946 syntyneen Ruuskasen teokset hyväksyttiin useisiin jurynäyttelyihin, ne saivat myönteisen kriittisen vastaanoton ja myivät hyvin – toisin kuin ryhmän varsinaisten jäsenten teokset (Mallander 1993, 57; Wuorinen 2002, 5). Ruuskasen vaiheista ei tiedetty paljoa, mutta 1970-luvun lopulla huhuttiin, että hän olisi lähtenyt Intiaan (Hautala 2003). Ruuskasen kiehtovuus liittyi osaltaan siihen, ettei häntä ollut olemassa. Ruuskanen oli nimittäin Elonkorjaajien kollektiivinen salanimi yhdessä maalatuille teoksille, ja hänen henkilöllisyytensä paljastettiin vasta vuonna 1993 (Mallander 1993, 57; Wuorinen 2002, 5).²² Tällainen kollektiivinen työskentelytapa osoitti ryhmän yhteydet fluxuksen ihanteisiin ja avantgardistisen tuottamisen yhteisöllisiin käytäntöihin.

Vaikka Ruuskasen teokset olivat maalauksia, Elonkorjaajat olivat kiinnostuneita piirtämisen ja maalaamisen ohella useista muista mediumeista, mukaan lukien valokuvaus, elokuva ja video sekä käsite-, ympäristö- ja performanssitaidetta hyödyntävät installaatiot.²³ Tuolloin Suomessa valokuvaus oli lähes yksinomaan dokumentointiväline, ja osoittamalla sen sopivan taiteellisen ilmaisun välineeksi Elonkorjaajat kavensi kuilua niin sanottujen korkeiden ja matalien kulttuuri-muotojen välillä. (Wigelius-Wulff 2014.) Ryhmä järjesti myös ensimmäisen videotaidenäyttelyn Vanhalla ylioppilastalolla vuonna 1972, jossa heidän ja Nam June Paikin teokset olivat esillä rinnakkain.

Elonkorjaajille ja erityisesti Mallanderille fluxus oli tärkeä paitsi taiteellisten ideoiden ja tekniikoiden lähteenä, myös sen vuoksi, että se oli kansainvälinen taiteilijaverkosto, joka toimi kansallisista kulttuurilaitoksista riippumattomasti. On korostettava, että taiteilijoiden väliset yhteydet olivat laadultaan henkilökohtaisia ja monet niistä kytkeytyivät postitaiteeseen. Nämä linkit olivat ratkaisevia Mallanderin toiminnalle 1970-luvulla, jolloin ne tarjosivat vaihtoehdon vasemmistolaisvirittyneelle kansainvälisyydelle.

Fluxuksen viitoittamalla tiellä kulkeneella Elonkorjaajien avantgardetaiteella ei ollut juurikaan tekemistä taloudellisen tai kulttuuri-eliitin kanssa. Siitä huolimatta taistolaiset nimittivät Mallanderin ja hänen kollegoidensa tekemisiä ”porvarilliseksi dekadenssiksi” (Wigelius-Wulff 2014). Taidekentällä Elonkorjaajien toiminta on nähtävä

osana ajan kulttuuripoliittista tilannetta, johon vaikuttivat 1960-luvun lopun yhteiskunnalliset muutokset.

Suomessa Pariisiin toukokuun 1968 tapahtumat johtivat Vanhan valtauksen, jossa joukko äärivasemmistolaisia osallistujia vaati marxilais-leniniläisten opintopiirien perustamista Helsingin yliopiston tiedekuntiin ja osastoihin (Kastari 2001, 392). Tätä yleiseurooppalaista ilmiötä kutsutaan kollektiivisen toiminnan proletaariseksi käännteeksi, mikä näkyi opiskelijaliikkeissä vuosikymmenen vaihteessa. 1970-luvulla tapahtui siirtymä pääasiassa keskiluokkaisten opiskelijoiden antiautoritaarisesta kapinasta ”marxilais-leninistisen kaaderin pikkuporvarilliseen vakavuuteen” (Geronimo 2012, 59).²⁴ Tämä tarkoitti, että nuorille suomalaisille kokeellisille taiteilijoille ja kirjailijoille 1960-luvulla avautuneet ovet näyttivät sulkeutuvan. Pian valtauksen jälkeen Suomen kommunistinen puolue jakautui maltilliseen enemmistöön ja äärivasemmistolaiseen vähemmistöön, josta puhutaan yleisesti taistolaisuutena. Taistolaisuus oli Neuvostoliittoa ihannoiva ortodoksimarxistinen suuntaus, jolla oli erityinen vaikutusvalta Suomen kulttuuripoliitikassa ja taidelaitoksissa.

Kulttuuripoliitikassa taistolaisuus merkitsi ennen kaikkea kehitystä, jossa länsimaisen underground- ja nuorisokulttuurin innoittama itsenäinen kulttuuriradikalismi korvattiin vähitellen avoimesti poliittisella asenteella ”proletaarista” taidetta ja kulttuuria kohtaan. Se edellytti sitoutumista kommunistiseen puolueeseen ja myönteistä asennetta Neuvostoliittoa kohtaan. Vuonna 1972 perustettu Kulttuuri-työntekijäin liitto omaksui sosialistisen realismin, jota innoitti puoluepolitiikka ja proletariaatin kiistaton ihailu. Tämän vasemmistolaisen kulttuuriliikkeen havainnollisimpia julkisen toiminnan alueita olivat teatterit (esim. KOM-teatteri) ja Agit-Prop-laululiike.²⁵ Elonkorjaajien näkökulmasta näytti siltä, että ”Suomesta tuli itäblokin kulttuurien metafyyssinen kaatopaikka” (Wigelius-Wulff 2014). Tämä pejoratiivinen luonnehdinta kohdistuu nimenomaisesti 1970-luvun realismiin eikä huomioi rikasta itäeurooppalaista avantgarden perinnettä vuosisadan alkupuoliskolta.

Kyseisten poliittisten pyrkimysten saatua vaikutusvaltaa taiteessa, nouseva pop-taide ja underground työnnettiin syrjään 1960-luvun jälkeisessä kulttuurisessa ilmastossa. Suomalaisen taiteen keskeisimmät virtaukset 1970-luvun alkupuolella olivat edellä mainittu sosialistinen

realismi, vähemmän radikaali objektiivinen ”arjen” realismi ja pohjoismainen konstruktivismi, jossa taideteosten luomista edelsi lähes tieteellinen reflektio (ks. esim. Gripenberg 2014, 25). Muualla lännessä vaihtoehtoinen kokeilunhalu virisi esimerkiksi Wienin aktivistien, kuten Hermann Nitschin toimesta. Tämän vuoden 1970 *Orgien-Mysterien-Theater* noteerattiin tuoreeltaan *Iiris*-lehdessä. Mallander oli kiinnostunut tästä kokeellisuuden kehityksestä suoraan viivaisen sosialistisen realismin sijaan. Teksteissään hän oli myös yksi äänekkäistä yksipuoliseksi kokemansa suomalaisen taiteen hegemonian ja sen puoluepoliittisuuden kriitikoista 1970-luvulla.²⁶ Nimitmerkin suojissa Mallander kirjoitti, että ”onhan melkein kiusallista huomata miten pikkuporvarillista *kielenkäyttö* on heidän keskuudessaan; heidän, jotka ajattelevat edustavansa radikaalia taidetta (sosialistista realismia). He maalaavat kuin mitään ei olisi tapahtunut sitten 1800-luvun. Kielellisestä näkökulmasta he pitävät yllä turvalliseksi todettua, mutta myös käytettyä kommunikaatiomuotoa. Mutta sitten he haluavat valloittaa tulevaisuuden työläisten laskuun.” (Ego 1975, 8).²⁷

Vasemmistolaisten vaikuttaessa eri taideinstituutioissa Elonkorjaajat joutuivat vaihtoehtoisen, uuden taiteen puolesta puhuvan marginaalin edustajiksi. Jo ennen 1970-luvun kehitystä Mallander (1968, 3) totesi sarkastisesti, mutta suhteellisen tarkkasilmäisesti, että vaikka kukaan ei enää pyrkinyt taiteen nationalismiin, se oli korvattu Suomessa uudella nationalismilla: takaperoisella suhteella ulkomaailmaan.²⁸ Tällä hän tarkoitti selän kääntämistä kansainväliselle taiteen kehitykselle. Suomalainen epädialogi uusavantgarden ja vakiintuneen taiteen välillä jatkui koko 1970-luvun.

1970-luvun ekologinen herääminen korosti entisestään puoluepoliittisia näkemyseroja ja ekologista ajattelua eräänlaisena kolmantena poliittisena vaihtoehtona. Elonkorjaajien ekologista asennetta luonnehtiessaan Kare (1976, 12) kirjoitti: ”Toivotimme [Idän ja Lännen] byrokraattipäätöksentekijät hiiteen. Mitä ne ovat täyttämään maailmaa muovilla, teollisuusaasteilla, autoilla, repimään ihmisiä juuriltaan?” Elonkorjaajien suhde ulkomaailmaan perustui idealismiin ja ekologiseen eetokseen. Ulkomaailmalla oli ekologinen merkitys myös Mallanderille:

Juuri ekologinen kriisi on osoittanut kuinka huonosti Neuvostoliitto ja itäeurooppalaiset sosialistivaltiot toimivat esikuvana pehmeämpien arvojen ja luontoystävällisten elämänmallien ympärille muotoutuneille vaihtoehtoisille elämäntavoille. Sillä sama armoton luonnon riisto on parhailaan käynnissä Neuvostoliitossa kuin muissa kovapäisesti johdetuissa materialistisissa järjestelmissä. Se, että vain yksipuolisesti höpistään rauhasta ja solidaarisuudesta hyväksikäytettyjen ihmisten välillä vaikuttaa nykyään hieman vähämieliseltä. Vain kiinalaisessa sosialismissa on joitain pehmeitä piirteitä luontoa kohtaan. Jos tapahtumien kulku nähdään ekologisesta näkökulmasta, vain kiinalainen sosialismi kelpaa enää malliksi.²⁹

Ekologisesta näkökulmasta maailma oli kahden talousjärjestelmän hallussa, joista molemmat rasittivat maapallon kantokykyä tuottaen saasteita ympäristön tilasta piittaamatta.³⁰ Mallander näkee sekä kapitalismin että sosialismin materialistisina järjestelminä, jotka ovat kyvyttömiä säilyttävään luontosuhteeseen.³¹ Hänen ekologisella näkökannallaan on todennäköisesti myös buddhalainen tausta, sillä buddhalaisuudessa eläimet ja ihminen jakavat saman maailman, jossa niiden osat ovat yhtä tärkeitä. Esiaskeleista huolimatta taide ja ekologia eivät vielä 1970-luvulla päätyneet yhtä läheiseen vuoropuheluun kuin vuosituuhannen vaihteen jälkeen.

Mallander ja avantgarde

Mallander totesi jo 1970-luvun puolivälissä lannistuneen oloisesti: ”Se mitä taide tarkoittaa vaihtoehtoisena elämäntapana, ei kiinnosta enää monia [, sillä] taide itse asiassa ilmaisee eräänlaista epätoivoista vasta-tietämistä: erilaisia tapoja yrittää hallita ja ohjata todellisuutta sen sijaan, että todellisuus nähtäisiin omien sitä kohtaan osoitettujen vaateiden ja niistä luopumisen kautta. Tätä myötä-tietämistä [ymmärtämistä] on parannettava, ja se on taiteen todellinen tehtävä.” (Ego 1975, 9, 15.)³² Mallander piti taidetta ensisijaisesti elämäntapana, joka mahdollistaa teosten tuottamisen ja taidemarkkinoiden sulkeistamisen. Hänelle taiteessa oli ensisijaisesti kyse omien ennakkokäsitysten korjaamisesta toisenlaisten katsantokantojen avulla.

Mallanderin tuotannon kulttuurista ja taiteellista merkitystä on mahdoton ymmärtää ottamatta huomioon hänen varhaista uraansa

1960-luvulla. Mallander oli edelläkävijä siinä mielessä, että hän omaksui avantgarden alkuperäiset ihanteet, esimerkiksi anti-taiteelliset ja anti-instituutionaaliset asenteet, jotka olivat välittyneet uusavantgardistisen fluxuksen kautta. Lisäksi hänen uusavantgardensa ei ollut laimentunut tai myöhästynyt versio ulkomailla tapahtuneesta kehityksestä eli se poikkesi tavasta, jolla suurin osa aikaisemmista avantgardetyyleistä oli omaksuttu Suomessa. Voidaan esimerkiksi väittää, että sotienvälisenä aikana kirjailija Gunnar Björling, ABISS-ryhmä tai *Quesege*-lehdessä mukana olleet taiteilijat käyttivät eurooppalaisista avantgardeliikkeistä, esimerkiksi ekspressionismista tai dadasta omaksuttuja tyylillisiä innovaatioita, mutta näiden liikkeiden poliittinen potentiaali ei toteutunut Suomessa ja se jätettiin suurelta osin huomiotta kotimaisissa taide- ja kirjallisuushistorioissa. 1970-luvulla Mallander ironisoi kyseisen suomenruotsalaisen lehden merkitystä: ”Otetaan esimerkiksi sankarillinen sukupolvi Quosegon [sic] ympärillä. Loistava Henry Parland, joka osoitti suomenruotsalaisten olevan vähintään 50 vuotta aikaansa jäljessä, oli riittävän älykäs kuollakseen ennen kuin myötä-tietävän [ymmärtävän] yleisön puuttumisesta muodostui hänelle este.” (Ego 1975, 6).³³ Mallander antaa ymmärtää, että avantgardea voisi esitellä vain sellaiselle yleisölle, joka olisi kykenevä ymmärtämään uudenlaisen taiteen keinot, esittämis-tavat ja merkityksellisyyden. Halvat Huvit vaikuttaa siis olleen osin myös ”kulttuuripedagoginen” projekti.

Syyt Mallanderin poikkeuksellisuuteen 1960- ja 1970-lukujen koti-maisella taidekentällä olivat hänen kansainvälinen verkostonsa, hänen taipumuksensa ymmärtää taiteellisia uutuuksia ja vastaanottokykynsä taiteelle, josta nykyisin puhutaan uusavantgardena. Vuonna 1966 Mallander vieraili New Yorkissa, missä hän sattuman kautta päätyi tutustumaan uusavantgarden ilmenemismuotoihin, kuten fluxukseen, minimalismiin ja käsitetaiteeseen, mitkä ilmenivät muun muassa John Cagen, Jasper Johnsin ja Ad Reinhardtin teoksissa.³⁴ Mallander oli aktiivisesti yhteydessä amerikkalaisiin, saksalaisiin, japanilaisiin ja pohjoismaisiin taiteilijoihin, mukaan lukien Nam June Paik, Joseph Beyus, Keiji Uematsu, Öyvind Fahlström ja Carl Erik Reuterswärd. Mallanderin rooli avantgarden kytkentöjä luovana välittäjäahhmona oli samanlainen kuin E. L. T. Mesensillä tai Herwarth Waldenilla, joista kumpikin tuotti itse taidetta, mutta heidän kulttuurinen mer-

kityksensä oli suurelta osin riippuvainen heidän yhteysverkostojensa kattavuudesta.³⁵ Omaksumalla vaikutteita suoraan tuon ajan taiteen pääkaupungin, New Yorkin esteettisestä ja kulttuurisesta kehityksestä Mallander onnistui ohittamaan tavanomaisen vaikutteiden leviämisen keskustasta reuna-alueille. Ilmeiseen avantgardistiseen retoriikkaan luottaen Mallander (1968, 3) halusi vapauttaa suomalaisen kulttuurin siitä, mitä hän piti sen ”takaperoisena omakuvana”. Kuten monissa Itä-Euroopan maissa, myös Suomessa kulttuuri käsitettiin 1960-luvulla pikemminkin reaktiivisena kuin innovatiivisena. Taiteen esteettisen kehityksen nähtiin tapahtuvan lähinnä ulkomailta ”länsimaisissa” taidekeskuksissa, kuten Pariisissa tai New Yorkissa.

Uransa alkuvaiheessa Mallander toteutti lukuisia minimalistisia ja fluxus-teoksia, kuten kokeellisen ääniteoksen *Extended Play* vuonna 1968.³⁶ Vuotta myöhemmin hän julkaisi kolmikielisen (suomi, ruotsi, englanti) runodebyyttinsä *OUT*. Kyseessä on lyhyistä vinjeteistä koostuva kokoelma, joka muistuttaa Yoko Onon tunnettua fluxus-teosta *Grapefruit* (1964).³⁷ Esimerkkinä toimii Mallanderin runo ”Air Male Dog”, joka leikkii kielellä ja ontologisella monimerkityksisyydellä: ”I’m looking for nothing/Isn’t that something” (Mallander 1969a, 60). Hän oli hyvin perehtynyt yhdysvaltalaisiin uusavantgardepireihin, kuten käy ilmi sonetista, joka viittaa ironisesti Warholin elokuvaan *Sleep* (1963) ja New York School of Poets -koulukunnan kirjailija Ted Berriganin kirjaan *Sonnets* (1964/1967) (kuva 16).

Humoristisen sisällön ohella yksikonsonanttisen sonetin kokeellisuus on sen rakenteessa, joka kyseenalaistaa totunnaisia lukutapoja. Runon voi nimittäin lukea riveittäin tai palstoittain. Sen voi myös kääntää ylösalaisin ja lukea yhtä vaivatta. Teoksen rytmi muodostuu riveittäin, joissa viimeinen ”palsta” on muita lyhyempi ikään kuin kiihdyttäen seuraavalle riville siirtymistä tai vihjaten heräämisen mahdollisuudesta.

Uusavantgardismin ansiosta Mallander pystyi hyödyntämään duchampilaista ironiaa ja antitaiteellisia ihanteita. Hän omaksui fluxuksen kansainvälisyyden, antiautoritaarisuuden ja luovan vapauden. Mallander (1969b, 2) näki taiteilijan kosmopoliittina, jolla oli tehtävä: se merkitsi tietoisuutta maailman nykytilasta ja vaatimusta toimia sen puitteissa. Toisin sanoen, hän korosti ajallista ja geopoliittisesti globaalia nykyhetkeä. Yksinkertaisuudessaan tämä tarkoittaa,

SONNET FOR ANDY WARHOL BY TED BERRIGAN
BY J. O. MALLANDER

Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz
Zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzzzz zzzzzzzz

Kuva 16. Mallanderin vuoden 1969 runo debyyttikokoelmasta *OUT*.

ettei ole olemassa erillistä ranskalaista, amerikkalaista tai suomalaista nykyhetkeä. Lisäksi hänen politiikkansa oli etäällä partisaanisesta ja enemmänkin sopusoinnussa toisen maailmansodan jälkeisten taiteellisten ja kulttuuristen virtausten kanssa, jotka olivat kauttaaltaan politisoineet jokapäiväisen elämän. Näitä olivat esimerkiksi situationismi ja pasifismi. Sisällöltään Mallanderin teokset olivat räikeän yhteensopimattomia 1970-luvun suomalaisen taiteen kanssa.

Mallander jalosti yhteensopimattomuuden johtoajatukseksi taiteen perusolemuksesta suhteessa omaan aikaansa. Hänen esseensä ”Jatkuva nykyhetki” (1968) korostaa benjaminilaista ”nyt-hetkeä” (*Jetztzeit*) ja pitää nykyhetkeä jossain määrin nietscheläisenä ”armottomana voimana”. Mallanderin mukaan taide nimittäin edustaa aikaansa niin tyhjentävästi, että taideteokset saattavat tuntua vaikeaselkoisilta. Hylänten historiallis-ajalliset käsitteet hän argumentoi, että väite taiteesta jonakin aikaansa edellä olevana osoittaa vain väitteen esittäjän sokeuden, tunneköyhyyden ja kyvyttömyyden ymmärtää omaa aikaansa.

Tarjoamalla panoraamakuvan suomalaisesta taiteesta hän huomautti, että ”tämä välinpitämättömyys nykyhetkeä kohtaan heijastuu ennenkaikkea [sic] – – siitä, että meiltä melkein täysin puuttuu kokeileva, avantgardistinen taide, joka asennoituu itsenäisesti nykyhetkeen” (Mallander 1968, 3). Vaikuttaa siltä, että New Yorkista palattuaan Mallander tunnisti taidealan konservatiivisuuden Suomessa. Syyt kokeellisen taiteen puuttumiseen 1960-luvun lopulla löytyivät sekä porvarillisista taidemarkkinoista, jotka hylkäsivät uusavantgarden, että romanttisesta myytistä taiteen ylemmästä ja ylevästä luonteesta, jonka fluxus puolestaan hylkäsi.³⁸

Varsin yksipuolisesta vastaanotosta huolimatta Mallander onnistui limittämään huumoria ja mietiskelyä teoksiinsa. Kuvaavia esimerkkejä hänen 1970-luvun puolivälin tuotannostaan ovat paperiveistokset ja taiteilijakirja *Kama lettra* (1975). Esimerkkinä paperiveistoksista teos *Diktsamling* (Runokokoelma, 1975) kuvaa jättimäistä A-kirjainta öistä tähtitaivasta vasten (Kuva 17). Mallander leikkii median eli tässä tapauksessa kirjallisuuden materiaalin ja mittakaavan kanssa: hänen paperiveistostensa oli tarkoitus kyseenalaistaa monumentaalisten julkisten veistosten mahtipontisuus.

Kama lettra on humoristinen versio *Kama Sutrasta*, missä kirjaimet ”parittelevat”. Teos soveltaa *Diktsamling*-teoksen tekniikkaa kirjamuodossa samalla kun se avaa teksti- ja kuvataiteen rajat uudelle rajanmääritykselle. Kirja koostuu kuvakollaaseista, joissa näennäisesti valtavat kirjaimet on sijoitettu Pyhätunturin laelle.³⁹ Mallanderin vaikutteet juontuvat paitsi intermediataiteesta ja konkreettisesta runoudesta, myös Claes Oldenburgin ideoista.⁴⁰ Mallanderin suuri-koiset, kirjainmuotoiset veistokset tarjosivat kehyksen leikille mittakaavan ja kielen aineellisuuden kanssa. Koska jättimäiset kirjaimet eivät enää näytä olevan kielellisesti merkittäviä, kirjaa voi pitää sekä visuaalisena taiteena että parodiana kirjallisuudesta.

Mallanderin viimeisin taiteilijakirja *Ode* julkaistiin vuonna 2014. Kyseinen oodi muodostuu puhekielisellä ruotsilla kirjoitetuista nelisäkeisistä kokonaisuuksista, kuten ”å de e proto- å de e bio-/å de e eko- å de e meta-/å de e anti- å de e pseudo-/å de e para- å de e neo-” (Mallander 2014, 25). Kirja pyrkii ensyklopedisesti koostamaan kaikki ihmiselämän aspektit yhteen käsittein, jotka kuvaavat ajattelun rakenteita, muutosta ja asioiden välisiä suhteita. Säkeiden rakenne säilyy



Kuva 17. Mallander leikkii mittakaavalla ja semantiikalla teoksessaan *Diktsamling* (1975).

läpi teoksen ja niiden toisteisuus viittaa virtaamiseen ja muutokseen sanojen tasolla. Kieliopillisesti Mallanderin ”å de e” viittaa rakenteeseen ”och det är” (ja se on), mutta säkeiden kaksoismerkitys syntyy å-sanan kirjakielisestä merkityksestä, joka tarkoittaa jokea tai virtaa (esimerkiksi Åbo tai Torneå paikkakuntien nimissä). Samalla säkeet aloittava å-kirjain muodostaa vertikaalisen typografisen elementin, joka ilmentää etenemistä. Teoksena *Ode* jatkaa Mallanderin 1970-luvun kirjallisen tuotannon käsitteellistä linjaa.

Mallanderin lehdet

Pienlehdet ovat olleet avantgarden historian aikana olennaisia vaihtoehtoisia kanavia uutta luotaavien ideoiden ja taiteen levitykseen. Erityisesti hegemoniset kulttuurilaitokset kustantamot mukaan lukien voivat pyrkiä vaihtamaan kulttuurisen opposition ja vaihtoehtoiset lähestymistavat, kuten Suomessa tapahtui. Mallanderin perustamat lehdet olivat ensisijaisia tapoja esitellä 1970-luvun kansainvälistä uusavantgardismia suomalaiselle taidemaailmalle.

Tänä aikana Mallander toimitti ja laajalti myös kirjoitti edistyksellisen taiteen aikakauslehti *Iirikseen*, jonka hän oli auttanut perustamaan vuonna 1968. *Iiris* sisälsi haastatteluja, kolumneja, esseitä, arvosteluja ja ajankohtaisia mielipidekirjoituksia. Lehden vahvuus oli sen visuaalinen ilmiasu, joka antoi välittömän konkreettisen kuvan uuden taiteen olemuksesta. *Iiris* reagoi nopeasti kansainvälisen avantgarden kehitykseen ja julkaisi erityisen teemanumeron (8/1970) fluxuksesta. Numero sisälsi Nam June Paikin ja George Brechtin lehteä varten toteutettuja alkuperäisiä teoksia. *Iiris* oli heti Kööpenhaminan urauurtavan vuoden 1962 Festum Fluxorum -festivaalin jälkeen yksi ensimmäisiä fluxuksen ilmenemismuotoja Pohjoismaissa ja ehdottomasti ensimmäinen Suomessa. Amerikkalaisten taiteilijoiden, kuten Robert Rauschenbergin ja Edward Kienholtzin lisäksi lehdessä esiteltiin runsaasti ruotsalaisia ja norjalaisia taiteilijoita ja kirjailijoita, mukaan lukien Ekman, Fahlström, Reuterswärd, Peter Tillberg, Kjartan Slettemark ja Mats B (Mats Birger Rindeskär). Monet näistä taiteilijoista eivät käytännössä saaneet muuta medianäkyvyyttä Suomessa.

Iiris jouduttiin lopettamaan vuonna 1971 taloudellisista syistä, jonka jälkeen Mallander muutti Tukholmaan. Ruotsalainen taidekriitikko Olle Granath järjesti hänelle taidekriitikon paikan *Dagens Nyheterissä* (Mallander 2016). Taidekriittikkona ansaitsemansa rahat Mallander käytti myöhemmin Halpojen Huvien perustamiseen. Pontus Hulténin johtama Moderna Museet Tukholmassa oli keskeinen länsimaisen uusavantgarden esittelijä Pohjoismaissa, ja Mallander toimi yhteistyössä museon kanssa. Muutamaa vuotta myöhemmin hän liittyi kokeellisen *Kulturmagasinet Vargenin* toimittajakuntaan, joka julkaisi kahdeksan numeroa vuosina 1974–1975.⁴¹ Taiteilija Carsten Regild oli lanseerannut lehden kirjailija Rolf Börjölindin kanssa, ja Mallander liittyi pian joukkoon yhdessä Granathin kanssa. Lehden perusajatuksena oli julkaista kaikki sille lähetetty materiaali. Tavoitteena oli tarjota kattava ajankuva, mutta toimittajat varasivat vapauden muokata materiaalia. Aineistoa lähetti joukko 1970-luvun merkittävimpiä hahmoja, muun muassa visuaalirunoilija Fahlström, kirjailija Torbjörn Säfve, äänirunoilija ja kirjailija Åke Hodell, kirjailija Sonja Åkesson, kuvataiteilija ja kirjailija Stig Claesson, kuvittaja ja kirjailija Anna-Clara Tidholm ja runoilija Bruno K. Öijer. Osoituksena *Vargenin* merkityksestä pohjoismaiselle avantgardelle ja undergroundille oli, että vuonna 1975 Moderna Museetin 25 000 osoitteen rekisteriä käytettiin lehden manifestin sekä uuden aineistokutsun jakeluun. Samanlainen institutionaalinen suhtautuminen kokeellisuuteen oli ennenkuulumatonta Suomessa.

Mallander kirjoitti buddhalaisuudesta jo *Iirikseen* ja *Vargeniin*, mutta hän tutki aihetta perusteellisemmin kulttuurilehti *Uuden Ajan Auraan* (1976–1982) kirjoittamissaan artikkeleissa. Lehden toimitus muutti Halpojen Huvien tiloihin gallerian lopetettua toimintansa. Tässä vaiheessa Mallander osallistui entistä enemmän henkilökohtaisesti itämaisen filosofian harjoittamiseen, mutta ei unohtanut taiteen kansainvälisiä virtauksia. Hän jatkoi taidekriittikien tarjoamista suomalaisille päivä- ja aikakauslehdille (*Hufvudstadsbladet*, *Taide*) vuoteen 1985 saakka. Monet *Uuden Ajan Auran* toimittajista ja avustajista olivat mukana sekä feministisessä liikkeessä että vuoden 1979 Kojjärvi-liikkeen jälkeen muotoutuneessa vihreässä liikkeessä.⁴² Aktiivinen politiikka liittyi läheisesti avantgarden ajatuksiin antiauto-

ritaarisuudesta. Samaa lähestymistapaa alkoi seurata myös nouseva punk-liike.

Ihmisen ja luonnon välinen suhde oli ajankohtainen jo amerikkalaisessa uusavantgardessa, johon buddhalaisuus vaikutti (ks. Pearlman 2012). Mallanderin ensimmäinen kosketus buddhalaisuuteen tuli Cagen ja fluxuksen kautta, joiden kohdalla itämaisten filosofien vaikutus oli selkeää ja julkilausuttua (Petersson 2011). 1990-luvulla Mallander perusti toistaiseksi viimeisen lehtensä, buddhalaisen *Tiikerinsilmän* (1992–1998). Buddhalainen ja minimalistinen lähestymistapa yhdistyivät myös hänen riisutuissa tiili-installaatioissaan nimeltä *Mot det rena landet* (Kohti puhdasta maata), josta hän tuotti 60 toisintoa vuosina 1983–2014. Mallanderin antitaiteellinen suhtautuminen tulee selkeästi esille kyseisissä installaatioissa, sillä tiiliteokset asettuvat taidemarkkinoiden ulkopuolelle puhtaan kulutus-kriittisen toteutuksensa vuoksi.

Buddhalainen lähestymistapa on kietoutunut Mallanderin antitaiteelliseen asenteeseen. Esimerkkinä tästä asenteesta Mallander huomautti kerran: ”Joten en väittänyt olevani edes taiteilija, vaan sa-
noin zen-tyyliin, että olen myös ei-taiteilija – ja tuntui siltä, että si-
ten minulla oli enemmän vapautta (’ei-’jonakin). Mutta oli selvää,
että minulla oli perustava tarve mietiskelylle ja taiteessa löysin siihen
mahdollisuuden. Sillä tiellä olen edelleen.” (Petersson 2011.)⁴³ Budd-
halainen alavire on ollut Mallanderin tuotannon punainen lanka läpi
hänen uransa. Hänen retorinen kieltäytymisensä taiteilija-nimikkees-
tä on instituutionvastainen signaali taidekentällä, vaikka hän on ollut
sen keskeinen toimija Suomessa, erityisesti kansainvälisten yhteyk-
siensä puolesta.

Viitteet

- 1 J. O. Mallander, Blume & Jailbird 1979, 6.
- 2 Vuosikymmentä leimasi poliittinen epävakaus. Esimerkiksi eduskuntavaa-
lit järjestettiin neljästi. Lähes samanaikaiset kauppasopimukset EEC:n ja
Comecon-maiden kanssa edistivät kahtiajakoa neuvostosuuntautuneen
vasemmiston ja länsimielisten puolueiden välillä.
- 3 Laajempi selvitys proletaarisen käänteen vaikutuksista suomalaiseen aka-
teemiseen ja kulttuurielämään, ks. Jalava 2014, erityisesti 131–133.

- 4 Taidekriitikko Otso Kantokorven (2007, 7) mukaan kuva 1970-luvusta suomalaisen taiteen poliittisena aikakautena on liian mustavalkoinen. Hän mainitsee Mallanderin esimerkkinä taitelijasta, joka ei ollut kiinnostunut puoluepolitiikasta. Mallander ei ollut puoluepoliittisesti sitoutunut, mutta kommentoi esimerkiksi vasemmistolaisten taiteilijoiden estetiikkaa ja poliittista idealismia piikittelevästi nimimerkki Walter Egon suojista suomen-ruotsalaisessa *Fågel Fenix* -vaihtoehtokulttuurilehdessä.
- 5 Keskusten ja periferian yksisuuntainen vaikutussuhde on nykyisessä avantgardetutkimuksessa korvautunut yhtäältä käsityksellä vaikutussuhteesta kaksisuuntaisuudesta (esim. taiteellisten "keksintöjen" syntyminen reunalueilla ennen keskuksia), toisaalta yhteiskuntatieteistä omaksutuilla verkostoteorioilla. Kyseisestä avantgardetutkimuksen "topografisesta käännteestä" teoksessa Bäckström & Hjartarson 2014, erityisesti 4–10.
- 6 Suomen vasemmistolaisissa kulttuuripiireissä erityisen kiinnostuksen kohteina olivat tosin Latinalaisen Amerikan kirjallisuus ja kulttuuri (Forss 2015).
- 7 Uusavantgardella viitataan toisen maailmansodan jälkeisiin liikkeisiin ja suuntauksiin, kuten abstraktiin ekspressionismiin, uusdadaan ja fluxukseen. Suomessa nämäkin liikkeet tunnetaan yleisesti nimellä avantgarde, sillä täällä, kuten muuallakaan Itä-Euroopassa ei perinteisesti ole tehty erottelua vuosisadan alun historiallisen avantgarden ja sodanjälkeisen uusavantgarden välillä. Tämä erottelu sisältää uusavantgarden itsetietoisuuden omista juuristaan historiallisessa avantgardessa ja merkityksestään aikalaisyhteiskunnassa. Lisätietoa tästä juonteesta Mallanderin tapauksessa, ks. Mallander 1970a, 2–3. Suomessa historiallisen avantgarden (mm. ekspressionismi ja jossain määrin dada) piirteitä esiintyy esimerkiksi *Que-sego*-lehden kirjoittajakunnan piirissä.
- 8 Mallander nimitti *liristä* avantgardelehdeksi jälkikäteen, ilmestymisaikanaan se ei eksplisiittisesti ollut nimetty siten (Kassila 2019).
- 9 Mallander on mukana useissa julkaisuissa, jotka käsittelevät fluxus-verkostoja Pohjoismaissa ja Itä-Euroopassa (esim. Friedman 1998, 270; Andersen 2007, 241).
- 10 Ryhmän huomionarvoinen piirre on sen monikielisyys. Ruotsia, suomea ja englantia puhuttiin limittäin ja suomenkieliset jäsenet puhuivat ongelmitta ruotsia (Gripenberg 2014, 27). Tämä helpotti ryhmän yhteydenpitoa ulkomaille, etenkin muiden Pohjoismaiden suuntaan. Ratkaisevassa asemassa taiteellisten vaikutteiden suhteen oli ruotsalaisen avantgarden ja käsitetaiteen vahva perinne 1960- ja 1970-luvuilla, erityisesti Moderna Museetissa ja Fylkingen-yhdistyksen toiminnassa (Kokko 2019).
- 11 Mallander myi ja osin lahjoitti laajan fluxus-kokoelmansa Helsingin kaupunginkirjaston RikArt-taiteilijakirjakokoelmaan.
- 12 Taitelijavetoisten tilojen käytännöistä, ks. Detterer & Nannucci 2012, 3–7.
- 13 Sattumalta Mallanderin teossarjan viimeinen veikkaus päivälle 20.4.1970 sisälsi kymmenen oikeaa valintaa. Peter Widén oli kuitenkin unohtanut palauttaa kupongin ennen vedonlyönnin sulkeutumista. "Se oli mielestäni riittävän banaali antiklimaksi lopettaa sarja kokonaan." (Mallander 1976a, 3). Kuvia teoksesta löytyy osoitteesta <http://www.lomholtmailartarchive.dk/location/finland/1976-00-00-mallander>.

- 14 Sattumalta Mallanderin merkinnät muistuttavat japanilaisen kalligrafian *ensō*-kuviota, joka Zenissä merkitsee tyhjyyttä.
- 15 Fluxuksen ja buddhalaisuuden yhteyksistä, ks. Pearlman 2012.
- 16 Lisää aiheesta Salminen & Sjöberg 2012.
- 17 Mallander pastisoi Jasper Johnsin muotoilua "Take an object/Do something to it/Do something else to it" (Mallander 2011, 52).
- 18 Halvat Huvit teki yhteistyötä ainakin reykvjikilaisen galleria SÚMin, lundilaisen S:t Petrin, bergeniläisen Gallery 1:n ja geneveläisen Galerie Ecartin kanssa (Mallander 2016).
- 19 Myös fluxus-taiteilija John Cage omaksui makrobiottisen ruokavalion, mutta vasta 1975 (Hogdson 1981).
- 20 Ravintolan menestys johti pysyvän vaihtoehdon perustamiseen. Ravintola Kasvis perustettiin vuonna 1973 ja se oli toiminnassa Helsingin Korkeavuorenkadulla 2000-luvun alkuun asti. Aiemmin Helsingissä oli toiminut ravintola Vegeta (1950-luku) ja Kasvisbaari (1960-luku) (Hautala 2007).
- 21 Esimerkiksi pariisilaiset anarkistit ylläpitivät kasvisravintoloita maailmansotien välisenä aikana, ja jotkin niistä kieltäytyivät tarjoilemasta myös kananmunia (Sonn 2010, 15–16).
- 22 Mallander (2016) mainitsee Ruuskasen olleen lähinnä Olli Lyytikäisen "juttu". Lisätietoa Ruuskasesta, ks. Wuorinen 2002. Mallander käytti Duchampin Rose Sélavyn innostamana myös muita salanimiä, kuten Walter Ego ja Paperitiikeri, sillä on "niin ärsyttävää olla itsensä koko ajan...yksinäistä ja tylsää" (Mallander 2016).
- 23 Mallander oli kirjoittanut intermediaalisuudesta konkreettisen runouden ja fluxuksen yhteydessä jo vuonna 1970. Hän ja yksi intermediaalisuuskäsitteen lanseeraajista, fluxus-taiteilija Dick Higgins, olivat yhteydessä kirjeitse jo 1960-luvun lopulla.
- 24 Kaikki käännökset ovat kirjoittajan omia.
- 25 Forss 2015.
- 26 Mallander ei ollut lähtökohtaisesti vasemmistovastainen, sillä hänelle puoluepolitiikka ei ollut merkityksellistä taiteen tekemisessä ja kokemisessa. Hän kritisoi ensisijaisesti 1970-luvun kotimaisen taidemaailman yksipuolisuutta. (Wigelius-Wolff 2014, Kokko 2019.)
- 27 "Nu är det ju nästan generande att konstatera hur småborgerligt *språkbruket* är hos dem, som menar sig företräda den radikala konsten (socialrealismen). De målar ju som om ingenting hänt sedan 1800-talet. Språkligt sett dröjer de kvar en trygg beprövad, men också förbrukad, kommunikationsformel. Men den vill de sedan erövra framtiden för arbetarnas räkning."
- 28 Taistolaishegemonian aikana, kuten Markku Eskelinen (2016: 487–489) on huomionut, yhteydet maailmankirjallisuuteen katkesivat vasemmistolaisten tuntiessa kaipuuta 1800-luvun puolivälin realismiin. Sama proletaarinen käänne toteutui myös muissa taiteissa. Tämä näkemys on puutteellinen sikäli, että 1970-luvulla vasemmisto oli kiinnostunut muiden poliittisesti vasemmalla olevien maiden kirjallisuudesta, esimerkiksi Latinalaisen Amerikan teoksista. Kiitän professori Harri Veivoa huomioni kiinnittämisestä tähän näkökulmaan.
- 29 "Just den ekologiska krisen har visat hur dåligt Sovjet och Östeuropeiska [sic] socialiststater duger som en förebild för alternative livsstilar kring

- mera mjuka värderingar och naturvänliga livsmönster. För samma hänsynslösa naturexploaterande är på gång i Sovjet som i andra hårddragna materialistiska system. Att bara ensidigt yra om fred och solidaritet mellan utsugna människor verkar idag en aning svagsint. Det är bara den kinesiska socialismen som uppvisar några mjuka drag gentemot naturen. Om man ser skeenden ur ett ekologiskt perspektiv är det bara den kinesiska socialismen som duger som förebild längre.” (Ego 1975, 12).
- 30 Ympäristötietoisuuden heräämisen ansiosta Helsinkiin perustettiin Oraansuojelijat-yhdistys. Oraansuojelijat olivat runoilijoita, kuvataiteilijoita ja muita vaihtoehtokulttuurin edustajia, jotka halusivat toimia luonnonsuojelun, eettisen ajattelun ja moniarvoisuuden puolesta. Mallanderin lisäksi ryhmässä olivat mukana muun muassa Ben Furman, Leif Färding, Olli Lytykäinen, Henrik Nymalm, Hilikka Pietilä, Jorma Salojärvi, Jan-Kenneth Weckman ja Thomas Wulff. Oraansuojelijoissa maailmaa haluttiin muuttaa käytännössä, demokraattisesti ja taistolaisuudesta erillään. (Hautala 2007).
- 31 Asettamalla kiinalaisen ja Neuvostoliiton edustaman sosialismin vastakkain ja osoittamalla ensin mainitun jossain määrin huomioivan luonnon Mallander halusi mahdollisesti ärsyttää taistolaisia. Taistolaiset eivät hyväksyneet maolaisuutta ihannoivia vasemmistolaisia, sillä nämä kritisoivat Neuvostoliittoa ja pitivät taistolaista marxismi-leninismiä väärintulkintana (Kastari 2001, 379–381).
- 32 ”Vad konsten betyder som alternativ *livsstil* intresserar inte många längre [för] konst är i själva verket uttryck för ett slags desperat *mot*-vetande: olika sätt att försöka bemästra och behärska verkligheten, i stället för att inse den genom att uppge sina anspråk på den. Detta med-vetande är det som skall ökas, och det är konstens egentliga uppgift.”
- 33 ”Ta till exempel den heroiska generationen kring Quosego [sic]. Den briljante Henry Parland, som visade att finlandssvenskarna var minst 50 år efter sig själva i tiden, var smart nog att dö innan bristen på en med-veten publik blev en hang-up för honom.”
- 34 Muita Mallanderille tärkeitä vaikuttajia olivat Marcel Duchamp, Andy Warhol ja Claes Oldenburg (Kokko 2019). Mallander on itse myöhemmin maininnut myös venäläislähtöiset avantgardistit Chaim Soutinen ja Nicolas de Staëlin (Kassila 2019).
- 35 Mesens oli keskeinen hahmo dadan Pariisissa kokeman menestyksen takana, Walden puolestaan esitteli ajankohtaisia mannermaisia virtauksia saksalaiselle kielipiirille *Der Sturm* -lehtensä kautta. Lisätietoa teoksissa Krauss et al. 2013 ja Chytraeus-Auerbach & Uhl 2013.
- 36 Lisätietoa Yli-Annala 2016. Mallander oli myös mukana undergroundyhtye The Spermässä, ks. Veivo 2016.
- 37 Mallander omisti kyseisen teoksen vuoden 1970 painoksen, jonka hän myöhemmin myi RikArt-kokoelmalle.
- 38 Tässä mielessä ajallinen etäisyys 1970-luvun ja nykypäivän välillä on suuresti muuttanut fluxuksen ja käsitetaiteen vastaanottoa Suomessa. Ensimmäinen kattava fluxus-retrospektiivi ”Hovedet gennem muren – Pää läpi seinän – Head through the Wall” pidettiin vasta vuonna 1992. Kyseinen, myös Tanskaan ja Saksaan matkustanut kiertonäyttely oli kuratoitu ja

- koottu ulkomailta käsin, minkä vuoksi suomalainen sisällöllinen osanotto oli verrattain vaatimaton.
- 39 Pyhätunturi-nimen ”sakraali” viite oli keskeisessä asemassa Mallanderin teoksessa (Kokko 2019).
- 40 Oldenburg vieraili Suomessa kahdesti vuonna 1970 ja ehdotti useiden Helsingin julkisten monumenttien korvaamista jättimäisillä leivoksilla (Mallander 1970b, 18). Tunnetuin ehdotus lienee Esplanadin puistossa sijaitsevan Runebergin patsaan korvaaminen kookkaalla runebergintortulla.
- 41 Mallander kirjoitti myös muihin ruotsalaisiin vastakulttuurilehtiin, esimerkiksi *Guru Papers/Kulturgerillan*-julkaisuun. Lisätietoa kyseisestä lehdestä, ks. Bäckström 2005.
- 42 Yleiskulttuurilehti *Suomi* (1982–1996) syntyi kun *Aura* yhdistyi Pekka Haaviston päätoimittaman *Komposti*-lehden kanssa. Lukuisat Vihreän liikkeen poliitikot olivat uuden lehden kirjoittajien joukossa.
- 43 ”Så jag hävdade inte att jag var en konstnär ens, utan sade, i zen-stil, att jag också var icke-konstnär – och att det kändes som att jag hade större frihet där (som ’icke-’). Men det är uppenbart att jag hade ett grundligt behov av kontemplation, och i konsten fann jag en öppning för det. På den vägen är jag än.”

Lähteet

- Anon. 1974. A Head Museum for the Eighties: en internationell post-conceptuell utställing. Teosluettelo. Helsinki: s.n.
- Blume, Anna & Dolores Jailbird. Antero Elonkorjaaja. *Ankka: kulttuurianarkistinen aikakauslehti*. Numero 2. 1979, 6–7.
- Ego, Walter [J. O. Mallander]. 1975. Var är vi nu då – och vilka är vi egentligen. *Fågel Fenix* 1:1, 6–15. Saatavissa: http://oranssi.net/pienlehdet/lehdet4/Fagel_Fenix__1975__1.pdf [Viitattu 24.10.2019.]
- Hautala, Heidi. 2003. Taidenäyttelyn avajaispuhe: Leo Ruuskanen & Elonkorjaajat. Saatavissa: <https://www.heidihautala.fi/fi/taidenayttelyn-avajaispuhe-leo-ruuskanen-elonkorjaajat/> [Viitattu 24.10.2019.]
- Hautala, Heidi. 2007. Miten turbaanipäinen mies vei teinitytön uuteen maailmaan. Saatavissa: <https://www.heidihautala.fi/fi/miten-turbaanipainen-mies-vei-teinityton-uuteen-maailmaan/> [Viitattu 24.10.2019.]
- Kare, Antero. 1976. 13 sivupersonaa jalat maassa ja päät taivaissa. Julkaisussa *Tajunnan tarroja*. Helsinki: Amos Anderson, 12–19.
- Kassila, Teemu. 2019. RTV esittää: Kohtaamisia – Olle Mallander. Televisiohaastattelu. Saatavissa: <https://www.youtube.com/watch?v=d9aRzDHABV0&t=1506s> [Viitattu 24.10.2019.]
- Kokko, Karri. 2019. Tiedonanto 16.10.2019.
- Lintonen, Kati (toim.). 2010. *After Sauna Art*. Helsinki: Maahenki & Suomen valokuvataiteen museo.
- Mallander, J. O. 1968. Jatkuva nykyhetki. *Iiris* 1:4, 3.
- Mallander, J. O. 1969a. *Out*. Helsinki: Söderströms.

- Mallander, J. O. 1969b. Vesi ja sen jakaminen. *liris* 2:7, 2.
- Mallander, J. O. 1970a. Itsestään selviä asioita. *liris* 3:8, 2–3.
- Mallander, J. O. 1970b. Claes Oldenburg. *liris* 3:8, 18.
- Mallander, J. O. 1973. Makrobiotiikkaa. Lehdistöiedote.
- Mallander, J. O. 1975. *Kama lettra: Love Stories*. Helsinki: Cheap Thrills.
- Mallander, J. O. 1976a. *1131 rätt/1131 oikein*. Helsinki: Cheap Thrills.
- Mallander, J. O. 1976b. Muistiinpanoja matkalla omattomaan kuvaan. Julkaisussa *Tajunnan tarroja*. Helsinki: Amos Anderson, 3–6.
- Mallander, J. O. 1993. *Halvoista huveista vihreään Taraan*. Helsinki: Helsingin kaupungin taidemuseo.
- Mallander, J. O. 2011. Där under kan uppstå. Julkaisussa Kare, Antero (toim.) *Elonkorjaajat – Skördemån – Harvesters*. Helsinki: Bluemotion, 46–77.
- Mallander, J. O. 2014. *ode*. Helsinki: ntamo.
- Mallander, J. O. 2016. Tiedonanto 18.10.2016.
- Peterson, Frans Josef. 2011. Tio frågor: J. O. Mallander. Saatavissa: <http://www.kunstkritikk.no/wpcontent/themes/KK/ajax/general/print.php?id=8681&r=0.7497848558216649> [Viitattu 24.10.2019.]
- Pärevalo, Pia. 1992. Huvilakatu 12. Huvilakuja 9, Helsingin kaupunginmuseo. Saatavissa: <https://hkm.finna.fi/Record/hkm.HKMS000005:000006sa> [Viitattu 24.10.2019.]
- Wigelius-Wulff, Lotta. 2014. Bakom bilden: J. O. Mallander. Televisiodokumentti. Helsinki: Yleisradio.

Kirjallisuus

- Andersen, Eric. 2007. *Fluxus East: Fluxus-Netzwerke in Mitteleuropa*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien.
- Bäckström, Per. 2005. "Den laglösa fantasin till makten!": Det svenska 70-tals avantgardets uppror mot den rationella poesin", *Arkiv* 18:1, 5–26.
- Bäckström, Per & Hjartarson, Benedikt. 2014. Rethinking the Topography of the International Avant-Garde. Julkaisussa: Bäckström, Per & Hjartarson, Benedikt (toim.) *Decentring the Avant-Garde*. Amsterdam & New York: Rodopi, 4–32.
- Chytraeus-Auerbach, Irene & Uhl, Elke (toim.). 2013. *Der Aufbruch in die Moderne: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde*. Berlin: LIT Verlag.
- Detterer, Gabriele & Nannucci, Maurizio (toim.). 2012. *Artist-run Spaces: Nonprofit Collective Organizations in the 1960s and 1970s*. Zürich: JRP/Ringier.
- Eskelinen, Markku. 2016. *Raukoilla rajoilla: Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Fors, Timo Kalevi. 2015. *Toverit herätkää – poliittinen laululiike Suomessa*. Helsinki: Into.
- Friedman, Ken (toim.). 1998. *The Fluxus Reader*. Chichester: Academy Editions.

- Geronimo. 2012. *Fire and Flames: The History of the German Autonomist Movement*. Oakland: PM Press.
- Geurts-Krauss, Christiane (et al.). 2015. *The Star Alphabet by E.L.T. Mesens: Dada & Surrealism in Brussels, Paris & London*. Ghent: AsaMER.
- Gripenberg, Marica. 2014. The Harvesters – Defying the Zeitgeist. Julkaisussa Magdalena Holm (toim.) *The Harvesters: Once Enfant always Terrible*. Tammissaari: Pro Artibus, 25–29.
- Groh, Klaus. 1973. *International Artist's Cooperation*. *Info International* 11. Saatavissa: <https://osa.archiwa.org/api/files/view/921> [Viitattu 24.10.2019.]
- Hodgson, Moira. 1981. Cunningham and Cage Present a Lively Dinner. *The New York Times*, 18.3.1981, c-osa, s. 1.
- Jalava, Marja. 2014. When Humboldt Met Marx: The 1970s Leftist Student Movement and the Idea of the University in Finland. Julkaisussa Josephson, Peter, Karlsohn, Thomas & Östling, Johan (toim.) *The Humboldtian Tradition: Origins and Legacies*. Leiden & Boston: Brill, 127–142.
- Kantokorpi, Otso. 2007. "Mikä on poliittista?". Julkaisussa Roivainen, Arja & Kivimäki, Kati (toim.) *Rakennemuutos: Taidetta 70-luvulta*. Rauma: Lönnströmin taidemuseo, 5–7.
- Kastari, Pirkko-Liisa. 2001. *Mao missä sä oot? Kiinan kulttuurivallankumous Suomen 1960-luvun keskusteluissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lintinen, Jaakko. 1988. Taiteilijakirjoista: Taiteilijakirjoja Suomesta ja muualta, Saatavissa: <http://www.rikart.fi/about/> [Viitattu 24.10.2019.]
- Pearlman, Ellen. 2012. *Nothing & Everything. The Influence of Buddhism in American Avant-Garde 1942–1962*. Berkeley: Evolver Editions.
- Salminen, Antti & Sjöberg, Sami (toim.). 2012. Nothing. Erikoisnumero. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 17:3.
- Sonn, Richard David. 2010. *Sex, Violence, and the Avant-Garde: Anarchism in Interwar France*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Veivo, Harri. 2016. Everyday High and Low – Finnish Avant-Garde Poetry of the 1960s in a Rapidly Changing Society. Julkaisussa Ørum, Tania & Olsson, Jesper (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Amsterdam: Brill, 772–781.
- Wuorinen, Sari. 2002. *Leo Ruuskanen – elämä ja taide*. Pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Yli-Annala, Kari. 2016. Visions Seen through Felt Boots – "The Carriers of the Fire" of the Avant-Garde Art in the 1950s and 1970s in Finland. Julkaisussa Ørum, Tania & Olsson, Jesper (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Amsterdam: Brill: 433–443.
- Ørum, Tania. 2016. The Post-War Avant-Garde in the Nordic Countries. Julkaisussa Ørum, Tania & Olsson, Jesper (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*. Amsterdam: Brill, 3–46.

Erkki Kurenniemi ja avantgarde – 30 vuotta myöhemmin

Kalev Tiits

Suomalaisen avantgarden omintakeisimpia hahmoja on ollut fyysikko, muusikko, keksijä, futurologi, elektroniikan ja robotiikan pioneeri Erkki Kurenniemi (1941–2017). Häntä kuvaamaan voisi valita monia muita attribuutteja, kuten mekatroniikka-asiantuntija, jolleivat mekatroniikka ja monet muut Kurenniemen harjoittamat disiplinaarit olisi saaneet nimensä ja määritelmänsä vasta vuosia myöhemmin. Kurenniemi uppoutui moneen asiaan ennen kuin sitä koskeva termi oli vakiintunut tai edes keksitty, näin oli asian laita sekä teknologian että taiteen piirissä.

Kurenniemen avantgardea koskevasta aiemmasta julkaisustani (Tiits 1990a) on tätä kirjoitettaessa kulunut 29 vuotta. Tällä välin on ilmestynyt lukuisia Kurenniemen työtä suoraan käsitteleviä tutkimuksia ja vielä enemmän aihetta sivuavia muita tekstejä. Monissa näissä on esitelty hänen teknisten ja teoreettista ideoiden tulvaansa ja sen monia ilmentymiä kattavasti.¹ Esille nostoja hänen työnsä tosiaan ansaitsee, sillä harva tieteen, taiteen ja niiden välimaaston toimija on ehtinyt pohtia ja työstää yhtä laajoja ja vaihtelevia ideoita ja aihepiirejä yhtä menestyksekkäästi. Tätä kirjoittaessani mietin, mitä sellaista vois in sanoa Kurenniemen elämäntyöstä, jota toiset tutkijat, kirjoittajat ja suurta tarkkuutta ja teknistä hallintaa vaativien restaurointien ja rekonstruktioiden tekijät eivät jo aikaisemmin olisi tuoneet esiin, vieläpä kattavammin?

Leimallista Erkki Kurenniemen persoonalle on ollut jo varhaisvaiheista alkaen väsymätön innostus tulevaisuuden pohdintaan ja tämä piirre antoi ajan oloon hänelle hyvin kauaskantoisen näkökyvyn. Kausaaliseen maailmaan ankkuroitunut kriittinen ajattelija pitäne

tulevaisuuteen näkemistä mahdollisena. Kauas näkevä visio sisältyi kuitenkin jo Kurenniemen varhaiseen *Taide*-lehden artikkeliin ”Message is massage” (Kurenniemi 1971a, 36), jossa hän kuvailee henkilökohtaista kommunikaatiovälinettä, Kurenniemen omin termein henkilökohtaista välinettä seuraavasti:

Henkilökohtaisessa välineessä [on] tietokone, -pääte, televisio, puhelin, näköpuhelin, radio, nauhuri, kuvanauhuri, leikkauspöytä, kirja, lehti, sanomalehti, kirjasto, koulu, posti, pankki, sähköurut, puhelinvastaaja, radiopuhelin, elokuvateatteri, teatteri, kirjoituskone, laskukone, almanakka, muistikirja, kello, kamera, mikroskooppi, kaukoputki, työpaikka, ajanviete, ihmissuhteet, valokuva-albumi, museo, taidenäyttely. Yleinen tietoverkosto sulauttaa itseensä television, radion, puhelimen ja dataliikenteen. Tietoverkko on kuuma.²

Vuosikymmenten jälkeenkin on lievästi sanoen merkillepantavaa, että sävelradion ja Kekkonen YYA-Suomessa, missä tyyppillinen kodin mediatekniikka oli yhtä lähetyiskanavaa vastaanottava mustavalkotelevisio sekä kahta kanavaa toistava transistoriradio, nuori futurologi Kurenniemi luetteli hätkähdyttävän tarkasti, mitä 36 vuoden kuluttua maailman toisella puolella esiteltävän ensimmäisen iPhone-mallin sovellukset, kansanomaisesti sanottuna *appsit* tarjoaisivat käyttäjälleen. Samaan aikaan, kun varhainen amerikkalainen kiinteä tietoverkko ARPANET vielä koostui kymmenkunnasta sotilas- ja tutkimuskäyttöön rajatusta noodista, Kurenniemi visioi kuinka mobiili internet kämmenelle mahtuvine laitteineen tulisi muuttamaan koko maailman, ei pelkästään päivittämään teollisuusmaissa asuvien käytössä olevaa tekniikkaa uuteen aikaan vaan siirtämään myös kehitysmaiden kommunikaatioteknologian ja viihteen vastaavalle tekniselle tasolle. Tietoverkon ja siinä majailevan sosiaalisen median ollessa nykyisin suurvaltapolitiikan tärkeimpiä työkaluja voi Kurenniemen edellisestä sitaatista lukea tulevaa ennakoivan kysymyksen: ”Vai jatkautuutako edelleen keskenään vihamielisiin leireihin. Jokaisella ryhmällä oma verkkonsa, salakuuntelua, häirintää, sabotaasia.” (Emt.)

Avantgarde ja elektroniikka

Puolijohde-elektroniikan kehitys osui ajallisesti yhteen 1960-luvun avantgarden kanssa, ja moni avantgardesta kiinnostunut on tavalla tai toisella havainnut näissä ilmiöissä korrelaation, jonka luonne on kuitenkin usein jäänyt hieman epätäsmällisesti määritellyksi. Elektroniinen musiikki, erityisesti sen avantgardistinen laita, perustui uusimpaan teknologiaan. Verrattuna aiempaan elektroniikkaan ajankohdan uutuuksissa oli piirteitä, jotka palvelivat erityisesti teknologian ja avantgarden liittoa.

Säveltäjä Morton Subotnick on selittänyt yhteyttä omasta ja syntetisaattorisuunnittelija Don Buchlan näkökulmasta tunnetussa esitelmässään ”The Technological Big Bang: Tape Recorders, the Transistor and the Credit Card”, joka oli osa Berliinin CTM-festivaalia vuonna 2012. Suunnilleen sama sisältö on esitetty sittemmin muissakin yhteyksissä ja on katsottavissa myös internet-videonäytöksinä (Subotnick 2012). Subotnickin keskeinen teema on, että suunnilleen samaan aikaan 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa kuluttajien ulottuville tulivat äänen tallennus (nauhuri), mahdollisuus omien äänenkäsittely- ja vahvistuslaitteiden rakentamiseen käyttäen edullista ja aiempaa helpommin käsiteltävää transistoritekniikkaa sekä helppo tapa kustantaa välineet jo ennen kuin laitteet ja niillä tuotettava sisältö olivat ehtineet tuottaa kassavirtaa. Nuo kolme elementtiä yhdessä tekivät Subotnickin mukaan mahdolliseksi rakentaa elektronisia laitteita huomattavasti aiempaa vähäisemmällä infrastruktuurilla, helpommin käsiteltävällä tekniikalla ja yksinkertaisemmalla kustannus pohjalla. Tämä puolestaan mahdollisti esimerkiksi San Francisco Tape Music Centerin perustamisen ja Buchla-syntetisaattorien lanseerauksen.

Sama muutos mahdollisti laajemminkin elektroniikkasuunnittelun tuomisen insinööritieteellisestä asiantuntijakontekstista vaihteleva-taustaisten, mielikuvituksellisia kokeiluja kehittelevien avantgardetaiteilijoiden saataville. Toisin sanoen audioelektroniikan siirtyminen korkeasta teknologiasegmentistä matalaan osui samaan ajankohtaan 1960-luvun avantgardeaallon kanssa. Perustekniikan kehitysvaiheista johtuen näin ei olisi voinut käydä esimerkiksi kymmenen vuotta aiemmin, koska tuolloin edullisina suursarjoina valmistettavia transistoreita ei vielä ollut olemassa ja tyhjiöputkiin nojaava elektronisten laitteiden

teknologia edellytti suurien jännitteiden käyttöä ja suunnittelijoiden korkeaa koulutusta muun muassa sähköturvallisuuden vuoksi. Putkitekniikka edellytti myös kalliiden muuntajien käyttöä ja muita teknisiä ratkaisuja, jotka eivät soveltuneet kokeelliseen suunnittelukäytäntöön.

Kurenniemen elektroniikka-asiantuntijuus kasvoi varmasti osin näiden ulkoisten tekijöiden ohjaamana. Hänen henkilökohtainen positiivinen energiansa oli puolestaan tekijä, joka sai hänet innostuneesti kaivamaan esiin teknistä tietoa niin yliopiston ydinfysiikkojen käyttämästä analogitietokoneesta kuin vastikään markkinoille tulleista transistoreista ja varhaisista integroiduista piireistä, joita hän käytti musiikkitieteen laitoksen äänisynteesilaitteista rakentaessaan. Tekniikan pieneneminen, halpeneminen ja yksinkertaistuminen puolijohteisiin siirryttäessä oli kuitenkin se tekijä, joka avasi ison väylän elektroniikan maker-kulttuurille ja sen sisältämälle DIY eli tee se itse -asenteelle. Näin uusi tekniikka kotiutui helposti osaksi hippiliikettä vaikkapa newyorkilaisessa Electro-Harmonix boutique -yhtiössä, jossa aluksi vallitsi lähinnä rokkaavan hippipurukan ilmapiiri, mutta josta kasvoi voittoa(kin) tavoitteleva uuden teknologian yritys, Electro-Harmonix/roots. Niinpä uuden teknologian mukanaan tuoma muutos musiikin avantgardeen oli vain osa suurempaa vyöryä, joka tultaessa meidän aikaamme on tuonut tekniset innovaatiot jokamiehen oikeudeksi. Uusia ilmentymiä siitä ovat esimerkiksi kirjastoihin rakennetut kaupunkipajat elektroniikkalaboratorioineen, laserleikkureineen ja 3d-tulostimineen. Vyöry on ollut monialainen ja kollektiivinen. Sitä myötäili jo Teppo Turkin Kurenniemelle esittämä kysymys henkilökohtaisen kommunikaattorin kehittämisen motiivista ja erityisesti Kurenniemen vastaus: ”En pidä PC:tä [henkilökohtaista kommunikaattoria] keksintönä vaan toteamuksena. Tämä laite on keksitty hyvin moneen kertaan ja tullaan vielä keksimään” (Turkki 1987, 29). Tämä lausunto kuvaa paitsi itse asiaa myös Kurenniemen suhtautumista keksijyyteen sekä suoraa ja teeskentelemätöntä asennetta tekniikan ja ihmiskunnan nykytilaan ja tulevaisuuteen. Useinhan on niin, että keksintöinä pidetyt asiat sisältävät melko vähän tai ei ollenkaan aidosti uuden keksimistä, ne ovat pikemminkin ennestään tunnettujen asioiden soveltamista ja yhteen sovittamista kuorruuttuna runsaalla markkinoinnilla.

Kurenniemi ja elektroninen musiikki

Elektroninen teknologia oli hieman eksklusiivinen mutta toisaalta yleistä kiinnostusta herättävä ala Kurenniemen aloittaessa toimintaansa musiikkilaitteiden ja nauhakollaasien parissa. Uutuustekijän johdosta elektroninen ääni läpäisi Suomessa sekä vakavan että kevyen musiikin kategoriat. Maailmalla tai ainakin Euroopassa elektronisen taiteen lajit asemoituivat enimmäkseen vakavan taiteen puolelle, mikä erityisesti saksalaisessa musiikissa merkitsi usein jälkisarjallista sävelkieltä. Suomalaisen musiikin erityinen historiallinen kehitys, mahtitekiä Sibeliuksen vahva vaikutus sekä itsenäisyyden ensi vuosikymmenten poliittinen ilmapiiri viivästyttivät modernismin varsinaista läpilyöntiä Suomessa niin, että saksalaisen sarjallisen sävelkielen vaikutus saapui tänne lähes tasatahtia ajallisesti huomattavasti myöhemmän amerikkalaisen musiikin avantgarden kanssa.

Eri taiteellisten ideoiden samanaikainen tulo Suomeen sekoitti vaikutteita ja lienee ollut merkittävä tekijä avantgarden moninaisuudessa, minkä voi näin retrospektiivisesti nähdä myös tiettyinä hahmotto-muutena. Sarjallisen modernismin yksi vastapooli olivat John Cagen Eurooppaan tuomat itämaiset ajatukset, toinen puolestaan oli yhdysvaltalainen avantgarde, joka seurasi vaikkapa Alvin Lucierin tai Robert Ashley'n akustis-äänitekniisiä konsepteja. Muita suuntia olivat pohjoismaiset kytkennät, Italia, Bourges, *Groupe de recherches musicales* ja muut ranskalaiset koulukunnat. Aineksia riitti sekä modernismin perinteen jatkajille että monille ideoille ja musiikeille, jotka eivät juuri istuneet postweberniläisyyden, Darmstadtin tai Stockhausenin viitekehukseen. Niinpä teknis-tieteellisestä taustasta kumpuavat ajatukset saattoivat 1960-luvulla seurustella oikeastaan minkä tahansa modernismin tai avantgarden virtauksen kanssa unohtamatta popkulttuuriakaan.

Väittäisin sekä vakavan että kevyemmän musiikin edustajien olleen melko tasa-arvoisesti ja yhtäaikaaisesti sekä sisällä että ulkona mitä tuli uuden teknologian lähettiläiden ”hurmioituneen luomisvimman” tuloksiin, niiden soveltamiseen ja ymmärtämiseen. Kurenniemen avantgardistiset ajatukset ja hänen rakentamansa futuristinen teknologia saattoi kommunikoida yhtä hyvin tai huonosti sekä vakavan avantgarden että establishmentiin vinosti hymyillen suhtautuvan

ryhmän kanssa. Uskon hänen omaa huumorintajuun eniten kosketaneen sen, että radikaalisti uudet tieteelliset ajatukset saattoivat vaikuttaa yhtä lailla joko käyttökelpoisilta tai absurdeilta sekä vakavan avantgarden että progen tai rockmusiikin kannalta. Kurenniemen *Antropoidien Tanssi* oli yhtä tuttu tai outo, päätyi se sitten elektronimusiikin konserttiin tai progeyhtye Wigwamin *Tombstone Valentine* -levylle.

Kurenniemi ja kulttuuripoliitikka

1960-luvun avantgardeliike on usein yhdistetty poliittiseen aktiivisuuteen ja tarkemmin sanoen vasemmistolaisiin näkemyksiin. Kulttuuripoliittisen vasemmiston tyypillinen näkökulma oli asioiden aseointi edistyksellisyyden ja reaktionäärisyyden välillä. Kurenniemen lähipiiriin kuuluneista henkilöistä tämä olisi voinut olla tyypillinen Ilpo Saunion näkökulma. M. A. Nummisen näkökulma vastaavasti voisi olla aseointi systeemin ja vastarinnan välillä. Erkki Salmenhaaran aseointikysymys olisi voinut koskea taiteellisen innovaation ja tradition suhdetta. Kurenniemen maailmassa nämä olivat sivujuonia. Kurenniemen sanomisista voi päätellä, että päivänpoliittiset asiat, kuten vasemmiston hajoaminen reaalipoliitikan kompleksisuuden takia, eivät luultavasti olleet sellaisia prosesseja, jotka hänen mielestään määrittäisivät maailmaa merkittävässä mitassa tai kovin pitkälle eteenpäin. Pikemminkin hän näki elektronisen musiikin vapaana mediumina, tosin pitäen avoinna ainakin hypoteettista mahdollisuutta sille, että riittävän vahva vaikuttaja olisi voinut tuoda ideologian myös elektroniseen ilmaisuun.

The electronic stuff really didn't have an ideology behind it so it owed allegiance to no one. For instance, a lot of people who were there in the early '60's moved on to compose political music and left all that experimentation behind. Some of them went back to classical and orchestral music. So there wasn't a great electronic kind of Sibelius who would have produced a large body of electronic works.³

On helppo nähdä vastaavuutta siinä, että samoin kuin Kurenniemi piti tiettyjä keksintöjä enemmänkin toteamuksina kuin keksintöinä,

musiikin maailma merkitsi hänelle enemmänkin elämästä johtuvia ääniä kuin kuolemattomia taideteoksia. Kurenniemi katsoi että “music is a part of the whole process of human life; it’s the sound created by the living, and a part of this whole social ambient babbling.” (Emt. 297). Myös tällä saralla Kurenniemi jätti päivänpoliittiset argumentit vähälle huomiolle ja keskittyi pitemmälle tulevaisuuteen. Tätä ilmentää esimerkiksi hänen artikkelinsa ”Uusi tekniikka säästää luonnonvaroja” (Kurenniemi 1980), joka ei keskittynyt niinkään kirjoitushetken ongelmiin ja niiden ratkaisuihin vaan tulevaisuudessa ilmeneviin tai aktualisoituviin asioihin. Kurenniemen asennetta ei kuitenkaan voi pitää poliittisesti välinpitämättömänä; pikemminkin se sisältää ajatuksen, että tulevaisuus on erilainen kuin nykyhetki:

[T]he significance of modern parliamentary democracy, especially its framework and organization, elections and congress, will diminish and almost disappear. Parliamentary democracy will retain some tasks, and it will be complemented by other international functions: scientific collaboration, traveling and multinational companies will be involved – not as something which will replace the nation-state, but which will coexist side by side as another form of organization.⁴

Siinä miten Kurenniemi näki avantgarden, taideteknologian ja kommunikaatio- ja tietotekniikan väliset yhteydet keskeiseksi teemaksi näyttää nousevan teknologia, joka vie tulevaisuuden yhteiskuntaa vapaamman taiteellisen ilmaisun, matalamman hierarkian ja huikeasti kasvavan konnektiivisuuden ja yksilöllisyyden suuntaan, mikä ei sinänsä ole yllättävää. Kurenniemen ajattelulle on myös leimallista näkemys, että vanhenevia rakenteita ei tarvitse aktiivisesti hajottaa, käydessään tarpeettomiksi ne ajan oloon purkautuvat itse. Vastoin 2000-luvun populaarikulttuurin valtavirtaa Kurenniemen tulevaisuuden maailma ei ole synkkä ja angstinen dystopia vaan sisältää myös huomattavaa optimismia. Tekninen kehitys tuo mukanaan ekologisia etuja, kuten tehokkaamman energiatalouden (Kurenniemi 1980), matkustamisen korvaamisen etäkehotekniikalla (Kurenniemi 1989, 98) sekä elämänlaadun parantamisen kehon fyysisiä ongelmia ratkaisemalla (emt., 96). Pidemmällä tulevaisuudessa siintää ihmiskunnan levittäytyminen avaruuteen (Taanila 2015) visiossa, jonka tuntuu inspiroituneen Isaac Asimovin *Säätiö*-sarjan romaaneista, vaikkakin

lähemmässä tarkastelussa inspiraation lähteet vaikuttavat vielä paljon moninaisemmilta.

Keinotodellisuuteen ja kuoleman toiselle puolen

Erkki Kurenniemen ajatukset ovat usein olleet niin paljon edellä aikaansa, että avantgardistin sijasta hän on tullut pikemminkin tunnetuksi futurologina – hän ei toistuvasti ole ollut kehityksen eturintamassa vaan kauempana edellä. Monet hänen ensimmäisistä tulevaisuuden visioistaan ovat toteutuneet yllättävän tarkasti. Tämä on puolestaan lisännyt kiinnostusta siihen, mitä muuta vielä toistaiseksi toteutumattomana, mutta ehkä odotettavissa olevaa Kurenniemen visioissa on. Kiehtovimpia näistä ajatuksista on ollut elämän siirtyminen muulle kuin biologiselle alustalle ja jatkuminen uudessa muodossa. Varhainen askel sellaisen toteutumiseen on ollut keinotodellisuus, ”silmälappuvideot”, kuten ideaa Teppo Turkin haastattelussa 1980-luvulla aikoinaan nimitettiin (Turkki 1987). Turkin kanssa Kurenniemi ei kuitenkaan puhunut projektorilaitteistosta vaan jatkoi aiempaa teemaansa ihmisen mielestä tai hengestä ohjelmana, joka toimii aivoissa. Tätä ajatusta Kurenniemi oli kehittänyt ajatuksen tasolla jo ainakin parin vuosikymmenen ajan, se voidaan jäljittää ainakin alkaen varhaisesta *Taide*-lehden artikkelista (Kurenniemi 1971). *Suomi*-lehden artikkelin aikaan Teppo Turkki kuitenkin vainusi oikein, että keinotodellisuudesta tulisi kiinnostavimpia lähitulevaisuuden ilmiöitä teknologian kehityksessä ja antoi Kurenniemen visioita edelleen:

Ei tämä ole materialistista siinä mielessä että kopiaitaisiin henki ja mieli aineeseen. Ohjelmistojen autonomisuuden idea antaa sille täysin itsenäisen aseman. Ei tässä ajatuksessa ole mystiikkaa, vastakohta-ajattelua ja vierautta tai ristiriitaa aineen ja hengen välillä... ..ohjelma on eksistentiaalisesti riippumaton materiasta.⁵

Kurenniemi korosti haastattelussa myös uusien tietoteknisten askeleiden käännteentekevyyttä: ”Kyseessä on vahva väline, tuleen rinnastettava. Sitä voidaan käyttää väärin ja tullaan käyttämään. Jos luottaa ihmiseen – olisi naiivia sanoa, että tällä voidaan tehdä enemmän hyvää kuin pahaa. Tämä on haaste.” (Emt.,33.)

Persoonallisuuden siirtäminen digitaalialustan päälle on johdatus seuraavaan loogiseen askeleeseen, jonka monet Kurenniemen tavanneet tunnistavat hyvin hänen tavastaan jatkuvasti valokuvata, videoida ja tallentaa kaikkea mahdollista omaan ja läheistensä elämään liittyvää informaatiota. Jussi Parikka (2015) kuvailee projektia seuraavasti: “A large part of Kurenniemi’s life was a sort of durational performance art piece that aimed to gather bits of human life, memorabilia, towards the point (around 2048) at which computational capacities are efficient enough to model and simulate human life.” Julkisuudessa ajatus on esitetty Kurenniemen tapana jatkaa elämäänsä kuoleman jälkeen määrävuodesta 2048 eteenpäin.

Kirjailija Leena Krohn tarttui kenties oudoksuen tähän ajatukseen ja kysyi Kurenniemeltä suoraan: ”Mikä sinussa voisi jatkaa elämäänsä?” (Krohn 2014, 115.) Krohn kertoo hänen vastanneen, että ”persoonallisen identiteetin rekonstruktio on aika hölmö ajatus”. Kurenniemi kuitenkin jatkoi ajattelevansa, että tietokanta voisi muodostaa paikan, jossa kävijöitä opastaisi häntä itseään ”paljon korkeampi universaalipersoonaa” (emt.). Tämä keskustelu jättää lukijan pohtimaan, oliko Krohnin ja Kurenniemen keskustelu kenties turhan kaino verrattuna aiempiin teknoutopioihin. Joka tapauksessa se kuvaa Kurenniemen melko mutkatonta asennetta tietoisuutta kohtaan, joka on hänen mukaansa riippumaton materiasta. Toisaalla mediassa on kuitenkin nähty radikaalimpia tulkintoja: ”Erkki Kurenniemen ikuisen elämä”, otsikoi Helsingin Sanomat (Onninen 2018) viitaten Mika Taanilan dokumenttiin, jossa Kurenniemi sanoo: ”Teen havaintoja, koska niiden pohjalta minut voidaan äärimmäisessä tapauksessa palauttaa eloon, tietokoneeseen.” Mieli–ruumis-ongelma on tietojenkäsittelytieteen ja tekoälyn peruskysymyksiä, ja lienee askarruttanut Kurenniemeä vähintään yhtä paljon kuin hänen edeltäjänsä Alan Turingia. Eri aikoina ja eri paikoissa hänellä näyttää olleen hieman erilaisia ajatuksia asiasta, mutta kartesiolainen jako mielen ja ruumiin erillisyyteen vaikuttaa toistuvan, ei vähiten siksi, että pääpiirteissään tietotekniikka perustuu Turingin ajatukselle laitteiston ja ohjelmiston erillisyydestä.

Tässä vaiheessa on soveliasta kysyä, puhutaanko *scifistä* vai avantgardesta vai kummastakaan, ja jos puhutaan, niin kummasta ja missä mielessä? En sijoittaisi Kurenniemen ajatuksia *science fictionin* avant-

gardistiseen laitaan, josta aikanaan on kasvanut kyberpunkin tapaisia ilmiöitä. Ovatko Kurenniemen futurologiset lausunnot fiktiota? Hän itse ei pitänyt niitä lainkaan fiktiona vaan pikemminkin toteamuksina, kuten hän luonnehti mainitessaan henkilökohtaisen digitaalisen varusteen. Kuten Kurenniemi itse totesi, hän ei kritisoinut vallitsevaa tilannetta, eikä hänen lähtökohtansa ole sovitettavissa teoriaan, jonka mukaan avantgarde määrittyy olemassa olevan vastustuksena tai kritiikkinä. Avantgarden hengessä Kurenniemi oli kuitenkin aina kiinnostunut muutoksesta. Hänen tekstinsä viittaavat usein tarkkailijan rooliin, jossa hän tekee pikemminkin havaintoja ja toteaa asioita, kuin pyrkii aktiivisesti liipaisemaan muutosta. Hippiaikana oli tapana laulaa Cat Stevensin, myöhemmin Yusuf Islamin laulua: “There’s a million ways to go...”. Monien teiden samanvertaisuus tuntuu sopivan mainiosti Erkki Kurenniemen eetokseen.

Viiteet

- 1 Merkittäviä teknisiä taidonnäytteitä ovat Jari Suomisen restauroinnit ja rekonstruktiot Kurenniemen laitteista (Suominen 2013). Petri Kuljuntaustan tekstit aiheesta ovat sijoittaneet Kurenniemen taiteellista työtä ja päämääriä laajempaan kontekstiin (esim. Kuljuntausta 2002:197–198, 380–392, hajamainintoja myös Kuljuntausta 2006) ja Kai Lassfolkin sekä erityisesti Mikko Ojaisen työ on tuottanut perinpohjaisia esityksiä Kurenniemen työskentelyn taustoista, tuloksista ja kovasta ytimeistä (esim. Ojanen ja Suominen 2005, Ojanen 2014, Lassfolk, Suominen ja Ojanen 2014, Ojanen, Suominen, Kallio ja Lassfolk 2007, Ojanen ja Lassfolk 2012). Muita artikkeleita sekä opinnäytetöitä ovat kirjoittaneet muiden muassa Peter Lång (1990) ja Juha Torvinen (2012). Mika Taanilan tv-dokumentti *The Future is not what it used to be*, sekä hänen yhdessä Petri Kuljuntaustan kanssa otsikolla “Äänityksiä” julkaiseva CD ovat niin ikään tuoneet Kurenniemen työtä esiin ansiokkaasti.
- 2 (Kurenniemi 1971, 36.)
- 3 (Taanila 2015, 294–295.)
- 4 (Turkki 2015, 313.)
- 5 (Turkki 1987, 30.)

Lähteet

Kurenniemi, Erkki. 1971. Message is massage. *Taide* 1971:6.
Kurenniemi, Erkki. 1980. Uusi tekniikka säästää luonnonvaroja. *Suomen luonto* 1980, 6–7.

- Kurenniemi, Erkki. 1989. Aistien apuvälinekehittelyn tulevaisuus. Julkaisussa: *Kieli, Kognitio ja Tekoäly* (96–99). Helsinki: Helsingin yliopiston psykologian ja kognitiotieteen opiskelijoiden ainejärjestö Kompleksi.
- Lassfolk, Kai, Suominen, Jari ja Ojanen, Mikko. 2014. DIMI-6000: An Early Musical Microcomputer by Erkki Kurenniemi. *Proceedings ICMC|S-MC|2014, 14–20 September 2014*. Athens, Greece.
- Ojanen, Mikko ja Suominen, Jari. 2005. Erkki Kurenniemen sähkösoittimet. *Musiikki* 3/2005.
- Ojanen, Mikko, Suominen, Jari, Kallio, Titti ja Lassfolk, Kai. 2007. Design Principles and User Interfaces of Erkki Kurenniemi's Electronic Musical Instruments of the 1960's and 1970's. *Proceedings of the 2007 Conference on New Interfaces for Musical Expression (NIME07)*, New York, NY, USA.
- Ojanen, Mikko ja Lassfolk, Kai. 2012. Material tape as a piece of art: case studies of an inconstant work-concept in Erkki Kurenniemi's Electroacoustic Music. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Meaning and Meaningfulness in Electroacoustic Music*. Stockholm.
- Ojanen, Mikko. 2014. Electroacoustic concert and happening performances of the '60s and early '70s in Finland. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*. Berlin.
- Ojanen, Mikko ja Lassfolk, Kai. 2016. University of Helsinki Electronic Music Studio - Founding and Development. Julkaisussa: Tania Ørum and Jesper Olsson (toim.): *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950–1975*, 412–417.
- Taanila, Mika. 2015. Drifting Golf Balls in Monasteries: A Conversation with Erkki Kurenniemi. Julkaisussa: Krysa, Joasia and Jussi Parikka (toim.) *Writing and Unwriting (Media) Art History: Erkki Kurenniemi in 2048*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Turkki, Teppo. 2015. Artificial Reality: An Interview with Erkki Kurenniemi. Julkaisussa: Krysa, Joasia and Jussi Parikka (toim.). *Writing and Unwriting (Media) Art History: Erkki Kurenniemi in 2048*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Kirjallisuus

- Electro-Harmonix/roots. Saatavissa: <https://www.ehx.com/ehx-roots>
- Krohn, Leena. 2014. Kuoleman jälkeläiset. *Niin & Näin. Filosofinen aikakauslehti* nro 83. 4/2014.
- Kuljuntausta, Petri. 2002. *On-Off. Eetteriäänistä sähkömusiikkiin*. Helsinki: Like.
- Kuljuntausta, Petri. 2006. *Äänen eXtreme*. Helsinki: Like.
- Lång, Peter. 1990. Den tidigaste elektronmusiken i Finland. Musiikkitieteen pro gradu -työ. Åbo: Åbo Akademi.

- Onninen, Oskari. 2018. Erkki Kurenniemen ikuinen elämä. *Helsingin Sanomat* 7.5.2018.
- Parikka, Jussi. 2015. *Machinology. Machines, noise, and some media archaeology* by Jussi Parikka. Saatavissa: <https://jussiparikka.net/2017/05/02/towards-2048-erkki-kurenniemi/>
- Subotnick, Morton. 2011. *The Technological Big Bang: Tape Recorders, the Transistor and the Credit Card*. Saatavissa: <https://www.hkw.de/en/app/mediathek/video/61715>
- Suominen, Jari. 2013. Erkki Kurenniemi's Electronic Music Instruments of the 1960s and 1970s. *Erkki Kurenniemi: a man from the future*. Valtion taidemuseo, Kuvataiteen keskusarkisto, Helsinki, 129–161.
- Tiits, Kalev. 1990a. Erkki Kurenniemi ja avantgarde. *Musiikkitiede* 1990:2, 37–60.
- Tiits, Kalev. 1990b. Voluntääriassistentti Kurenniemi ja elektronimusiikin alku yliopistolla. Pro gradu. Helsinki: Helsingin Yliopisto.
- Torvinen, Juha. 2012. The medium and his message (on Erkki Kurenniemi). *Finnish Music Quarterly* 15. December 2012.
- Turkki, Teppo. 1987. Keinotodellisuus. *Suomi* 2/1987.

Aseeminen kirjoitus kirjallisuuden avantgardistisena koettelijana

Riikka Ala-Hakula

© <https://orcid.org/0000-0002-3884-5602>

The content of asemic writing is meaningless, period. –Ekaterina Samigulina & Karen Karnak¹

The material aspect of asemic writing is, however, far from being completely free of potential signifiers. –Sami Sjöberg

Liitän tässä artikkelissa aseemisen kirjoituksen (*asemic writing, écriture asémique*) osaksi avantgardistista kirjallisuutta ja luon katsauksen aseemisen kirjoituksen keinoihin haastaa kirjallisuuden ilmaisutapoja. Tarkoitin sanalla avantgardistinen tässä yhteydessä termin taidepoliittisessa analyysissä yleistynyttä merkitystä, jossa avantgardiset teokset kritisoivat ja toimivat vastavoimana tietyn taiteenlajin valtavirtaistuneille ilmaisukeinoille. Aseeminen kirjoitus on kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja käsitetaiteessa esiintyvä kirjoituksen laji, mutta sitä ei voi lukea luonnollisten kielten tavoin, koska se ei välitä kielen konventionaalisia, sosiaalisesti sovittuja tai symbolisia merkityksiä (Ala-Hakula 2018, 7–8). Sami Sjöberg (2019, 6) määrittelee termin seuraavalla tavalla: ”– aseeminen kirjoitus on oksymoron, koska muodon, asetelun ja kontekstin tasolla se muistuttaa kirjoitusta, muttei välitä verbaalisia merkityksiä.” Peter Schwenger (2019, 2) puolestaan huomioi: ”Merkit silmiesi edessä eivät kuulu mihinkään tunnettuun kirjoitusjärjestelmään. Tästä huolimatta ne esitetään merkkijärjestelmän muodossa, tunnistetaan merkeiksi ja ne on aseteltu sivulle tiettyä konventiota noudattaen.” Aseeminen kirjoitus jättää kielelliset merkitykset taakseen ja on historiallisten avantgarde-liikkeiden² manifestien skandaalimaisessa hengessä ”lukukelvotonta” tai ”mahdotonta lukea” (*illegible/illisible*³, ks. Barthes 1982). Aseemista kirjoitusta ei voi lukea arkiseen kommunikaatioon käytettyjen kiel-

ten tavoin, joten se koettelee luonnollisen kielen⁴ asemaa kirjallisen ilmaisun lähtökohtana. Aseemisissa runokokoelmissa ilmaisu ei perustu luonnolliseen kieleen, mutta usein ne luokitellaan kirjastossa runoudeksi.

Tutkimuksessa aseemista kirjoitusta voi lähestyä kirjallisen teoksen käytettävyyden näkökulmasta, jolloin laji haastaa käsityksen kirjoituksen materiaalisuudesta ja mediaalisuudesta kirjallisuudessa. Aseeminen kirjoitus ravistelee lukijan käsitystä siitä, miltä kirjoitus voi näyttää visuaalisesti paperilla ja miten se voi välittää merkityksiä. Avantgardistisen taiteen perinteeseen aseemisen kirjoituksen yhdistää myös sille tyypillinen transnationaalinen ja verkostoitunut luonne. Sitä ovat edeltäneet erityisesti 1960-luvulla aktiiviset verkostotaiteen yhteisöt, kuten postitaide ja konkreettinen runous. Teen artikkelissa katsauksen kolmeen seikkaan: aseemisen kirjoituksen materiaalisuuteen, mediaalisuuteen ja transnationaalisuuteen. Rajaan aseemisen kirjoituksen käsittelyn tässä artikkelissa kirjallisuuteen, vaikka aineistoa löytyy myös kuvataiteesta ja käsitetaiteesta. Tämä johtuu siitä, että ”lukukelvottoman” kirjoituksen tekeminen on avantgardistisesti radikaalimpaa kirjallisuuden mediumin piirissä kuin kuvataiteessa. Kuvataiteessa kirjoitukselta näyttävää ilmaisua on tehty keskiajan alttari-
taulujen pyhien tekstien visuaalisesta kuvauksesta aina abstraktiin ekspressionismiin ja käsitetaiteeseen. Kuvataidetta tai käsitetaidetta vastaanottaessa odotushorisontti ei kaanonin perusteella ole yhtä voimakkaasti se, että niissä kuvattua kirjoitusta pitäisi pystyä lukemaan. Tästä poiketen kirjallisen teoksen kohdalla lukijan odotushorisonttiin syntyy todennäköisesti katkos, jos teoksen tekstiä ei voi lukea.

Olen valinnut artikkelin aineiston kokeellisen runouden piiristä, vaikka myös aseemista proosaa tehdään (ks. Luigi Seraphini: *Codex Seraphinianus*, 1981). Käytän artikkelissa aineistostani alakäsitettä aseeminen runous ja viittaan sillä kirjallisuuden mediumin piirissä tehtyyn aseemiseen kirjoitukseen. Aineistossani on mukana kaksi visuaalista runoilijaa, Karri Kokko ja Satu Kaikkonen, sekä 1960-luvulla käsialarunoutta tehnyt kuvataiteilija ja runoilija Ilkka-Juhani Takalo-Eskola. Kokon tuotannosta keskityn aseemiseen runovihkoon *Wild Thing* (2018). Kaikkoselta tarkastelen hänen aseemista runoaan antologiassa *An Anthology of Asemic Handwriting* (2013) ja postikorttina julkaistua visuaalista runoa ”Erysipelas” (2016), jonka yksi-

tyiskohdissa on asemista kirjoitusta. Käytän kyseistä runoa esimerkkinä siitä, että aseemisuutta voi esiintyä myös osana visuaalista runoa. Tämän lisäksi käsittelen kahta otetta Ilkka-Juhani Takalo-Eskolan 1960-luvulla ”Adae”-sarjassa julkaisemasta käsialarunoudesta. Takalo-Eskola kirjoittaa esseessä ”Terveisiä aseemisuuden historias-ta” (*Parnasso* 2/2014), miten hän omaksui 1960-luvulla ilmaisun, joka näyttää kirjoitukselta, mutta jota ei voi lukea. Takalo-Eskolan ”Adaeen” otteita on julkaistu teoksessa *Muistoloukku: jälkiä vuosilta 1964–2013* (2013) ja antologiassa *Ryhmä 65* (1965). Jälkimmäisen teoksen käsialarunouden osastosta Takalo-Eskola (2014, 52) sai myös tunnustuspalkinnon.

Antologian *Ryhmä 65* esipuheessa Väinö Kirstinä (1965, 7) kirjoittaa, että tekijät teokseen on valittu sillä perusteella, että he ”kuvastaisivat sitä uutta, mikä on tapahtumassa kirjallisuudessa”. Tämä näkemys osoittautui ennakoivaksi 1990-luvulla, jolloin visuaalisen runouden verkoston piirissä luotiin aseemisen kirjoituksen käsite ja sitä alettiin tehdä laajamittaisesti. Runoilijat lähettivät verkoston piirissä postin kautta toisilleen yksittäisiä runoja ja pieniä runouslehtiä. Myöhemmin yhteisö siirtyi välittämään visuaalista runoutta internetissä. Termin aseminen kirjoitus keksimisen kannalta keskeisiä runoilijoita ovat virginialainen Jim Leftwich ja ohiolainen John Byrum. Jim Leftwich varioi verkoston toisen osallistujan John M. Bennetin runoja. Leftwich muodosti runon kirjainten tavuista rytmikkäitä visuaalisia kuvioita, joiden pohjalta hän kokosi runosarjoja ja lähetti nämä teokset John Byrumille kommentoitavaksi. Byrum lähetti Leftwichille vastaukseksi postikortin humoristisella palautteella varustettuna. Hän totesi siinä, että jos Leftwich jatkaa samaa rataa, hän tekee pian aseemisia runoja. (Ala-Hakula 2014, 10.) Byrum viittasi psykologian yhteydessä käytettyyn sanaan *asemia*, joka tarkoittaa ”kyvyttömyyttä ymmärtää tai käyttää kommunikoivia symboleja, kuten sanoja tai eleitä”⁵. Sana *asemia* puolestaan johtuu kreikan sanasta *ἄσημος*, (*asēmos*), ”merkitön”⁶.

Australialainen runoilija Tim Gaze puolestaan vaikutti aseemisen runouden käsitteen leviämiseen. Hän toimitti Leftwichin runois-ta pienjulkaisun *Spirit Writing* (Asemic Series, 1998). Tutustuttuaan aseemiseen runouteen Gaze alkoi julkaista pienlehteä *Asemic Magazine* ja internetin alettua yleistyä hän loi yhdessä suomalaisen Jukka-Pekka Kervisen kanssa verkkosivun ”ASEMIC”, jossa määritellään

termi ja listataan lajityypin tekijöitä. Myöhemmin 2010-luvulla aseeminen kirjoitus oli jo vakiintunut käsite nykyrunoudessa. Silloin ilmestyi Crag Hillin ja Nico Vassilakisin toimittama *The Last Vispo Anthology: Visual Poetry 1998–2008* (2012) ja Tim Gazen ja Michael Jacobsonin toimittama *An Anthology of Asemic Handwriting*, joissa julkaistiin aseemista runoutta yli neljäntäkymmeneltä tekijältä.

Aseemisen runouden mediaalisuus ja materiaalisuus

Aseeminen runous kohdistaa huomion kirjallisuuden mediaalisuuteen kolmella tasolla, jotka ovat kirjoitus mediumina, runoteos fyysisenä esineenä (esimerkiksi kirjallinen koodeksi) ja visuaalisen runouden verkostotaiteen yhteisö. Aseemiset runoteokset tuottavat uusia käsityksiä kirjoituksen mediumin mahdollisuuksista. 1960-luvun verkostotaiteen yhteisöt edelsivät taiteellisissa pyynnöissään visuaalisen runouden verkostotaiteen yhteisöä. Näissä yhteisöissä mediumia ei nähty niinkään markkinoinnin, taloudellisen edun ja maineen saavuttamisen välineenä, vaan sen avulla luotiin uudenlaisia mahdollisuuksia taiteelliselle ilmaisulle (Saper 1997, 12, 31, 134 ja 149). Verkostotaiteen yhteisöissä medioiden uudelleenkuviittelu on ollut keskeinen osa niiden toimintaa. Norie Neumark (2005, 10) tuo esiin, että teknologioiden mahdolliset toimintatavat riippuvat kulttuurisesta mielikuvituksesta ja yksilöiden subjektiivisista näkemyksistä, mutta samanaikaisesti kulttuurinen mielikuviitus ja yksilöiden subjektiiviset näkemykset tuotetaan näiden teknologioiden avulla. Aseeminen runous on kirjoituksen mediumin uudelleenkuviittelun avulla luotua kirjallista ilmaisua. Aseemisessa runoudessa kirjoituksen mediumia ei oteta arkisena ja itsestään selvänä, vaan siinä keskitytään miettimään, miten käsityksiä kirjoituksen ulottuvuudesta voisi laajentaa. Aseeminen kirjoitus voi olla utooppista, jolloin runoilija kuvittelee uudenlaisen kirjoituksen, kielen ja kommunikaation muodon, jota eivät säätele käytössä olevien kielten rajoitukset. Tällöin kuvataan metaforisesti vaihtoehtoisen kirjoituksen, kielen tai kommunikaatiotavan mahdollisuuksia. Tämän lisäksi visuaalisen runouden verkostotaiteen yhteisö luo uudelleen suhteen medioihin, jotka toimivat taideosten välittäjinä ja jakelukanavina. Myös tässä yhteydessä 1960-luvun

verkostotaiteen yhteisöt edelsivät visuaalisen runouden yhteisöä. Saper (1997, 115) huomioi, että verkosto oli niin keskeinen osa näiden yhteisöjen taiteellista toimintaa, että se oli itsessään medium. Samalla tapaa aseemisen runouden verkosto muodostaa mediumin, jossa ajatusta kirjallisuuden jakelusta ja vastaanotosta luodaan uudelleen ja laajennetaan yhteisön piirissä.

Aseemista kirjoitusta sisältävä kirja tai runovihko mediumina luo yleensä katkoksen lukijan käsityksen teoksen käytettävyydestä, koska teoksen tekstiä ei voi lukea. Tällöin se koettelee lukijan käsitystä kirjallisuuden ilmaisukeinoista. Samalla se kuitenkin paljastaa kirjoituksen ja kirjallisen koodeksin käytettävyyden rajat sekä millä tavoin niitä voidaan ravistella. Runoteoksen oletettua muotoa ”väärinkäyttämällä” voidaan laajentaa käsityksiä kirjan käytettävyydestä ja kirjallisuuden ilmaisukeinoista. Mediumin avantgardistisella koettelulla on aseemisessa runoudessa myös poliittisia, kritiikkiin liittyviä tavoitteita. Tällä on historiallinen viitepiste konkreettisen runouden yhteisössä, jonka poliittisuudesta Jamie Hilder kirjoittaa artikkelissa ”Concrete Poetry and Conceptual Art: A Misunderstanding”. Konkreettisessa runoudessa mainosten typografiaa siirrettiin kirjallisuuden piiriin, jolloin tarkoituksena oli ironian keinoin kääntää ilmaisen terä tavalla, joka veisi mainoskieleltä mahdollisuuden toimia uskottavana kaupallisena välineenä. (Hilder 2013, 607.) Konkreettisisissa runoissa mainoskieleltä lainatut sisällöt ja typografia ovat usein niin koomisesti liioiteltuja, että niitä voidaan tulkita samalla tavalla kuin vastamainoksia. Tällä on tarkoitus herättää lukija huomaamaan, että hänestä on tullut tekstin kuluttaja (Hilder 2013, 598). Aseemista runoutta sisältävä kirjallinen koodeksi on myös ironinen, koska se tuottaa katkoksen käsitykseen, jonka mukaan nautittavan lukukokemuksen tuottaminen on runoteoksen ensisijainen tehtävä. Aseeminen runous on esteettisesti ja rytmillisesti vangitsevaa, mutta samalla se herättää kaiken kattavaa kritiikkiä kirjoituksen rajallisuudesta kommunikation keinona.

Miten lähestyä lukijana aseemista runoutta, jonka ilmaisu ei perustu luonnolliseen kieleen? Oivallisen näkökulman aseemisen kirjoituksen vastaanottoon luo kirjallisuuden materiaalisuuden ja uusmateriaalisuuden tutkimus, jossa on tarkasteltu runouden ja proosan aineellisia ominaisuuksia. Näillä ominaisuuksilla viitataan kirjan tai

muun kirjallisuuden julkaisumedian käytettävyyteen sekä lukemiseen ja kokemiseen esineenä. Aineelliset ominaisuudet tarkoittavat myös kirjallisuuden visuaalisia ja äänteellisiä tekijöitä: miten kirjoitus sijoittuu paperille, miltä se näyttää ja miltä se kuulostaa ääneen luetuna? (Laihinen 2015, 54.) Aiemmassa tutkimuksessa materiaalien tekijöiden on nähty rytmien tasolla jäsentävän runokieltä ja vaikuttavan tätä kautta sen merkityssisältöön (ks. Kainulainen 2012). Sanojen ja kirjainten sijoittuminen paperille visuaalisesti ja fyysisesti on nähty myös keskeisenä runon merkityksen muodostuksessa (ks. Laihinen 2015). Tästä poiketen Kokon, Kaikkosen tai Takalo-Eskolan aseemissa runoudessa merkityssisältö ei perustu syntaksia tai lausetta hyödyntävään, kielen sanalliseen tai verbaaliseen materiaalisuuteen vaan sisältö muodostuu kokonaan kirjoituksen materiaalisesta aineksestä. Aseemisen kirjoituksen ilmaisu kytkeytyy visuaaliseen materiaalisuuteen, mutta laji ilmaisee sitä kautta myös rytmien kaltaisia äänteellisiä kategorisoituja ominaisuuksia. Kainulainen (2012, 63) huomioi runouden äänteellistä materiaalisuutta tarkastellessaan, että rytmistä näkyy myös runon visuaalisella tasolla – ”rytmi on liikettä, joka muodostaa kuvioita”. Aseeminen runous on kaikissa artikkeleissa tarkasteltavissa otteissa rytmisesti vaihtelevampaa kuin kirjoituksen typografia on kirjasimilla tai fonteilla painetuissa runokirjoissa. Tämä johtuu siitä, että kirjasimien tai fonttien graafinen suunnittelu eivät rajoita aseemisen runouden sijoittumista kirjan sivuille. Latinalaisella aakkostolla analogisesti tai digitaalisesti painettu teksti sijoittuu poikkeuksetta lähes viivasuorille riveille, koska se parantaa tekstin luettavuutta. Tämä ei mahdollista yhtä vapaata kirjoituksen visuaalisen rytmien ilmaisua kuin aseemista runoutta sisältävissä teoksissa.

Juri Joensuu (2012, 30) erittelee väitöskirjassaan *Menetelmät, kokeet, koneet* kolme tekstin toiminnan tasoa: materiaallisen, muodollisen ja semanttisen. Nämä tasot sopivat aseemisen runouden tarkasteluun ja avaavat lajin jäsentymistä, vaikkei aseeminen runous koostu kielellisestä ilmaisusta. Tämä johtuu siitä, että se edustaa kirjoitusta materiaalisella ja muodollisella tasolla, vaikkei se välitä kielellisiä merkityksiä. Jaottelun materiaalista tasoa edustaa aseeminen runoteos käytettävänä esineenä ja muodollista tasoa aseemisen kirjoituksen materiaallisen aineksen sijoittumisen runoteoksen graafiseen tilaan. Jaottelun semanttinen taso kiinnittää huomion siihen, että

aseemisesta kirjoituksesta puuttuvat luonnollisen kielen symboliset merkitykset. Semanttisella tasolla aseemisessa kirjoituksessa väärinkäytetään tarkoituksellisesti kirjoituksen mediumia: toisaalta siinä torjutaan kirjoituksen merkityksen muodostumisen tapa, ja toisaalta taas laajennetaan käsitystä siitä.

Semioottisesta näkökulmasta tarkasteltuna aseeminen runous ei välitä merkityksiä kirjoitusjäljen viittaussuhteessa kielelliseen referenttiin (ks. Saussure 1985, 99; Sjöberg 2019, 10). Se mitä aseeminen runous merkitsee tai millaisen merkityksellistymisen tavan se torjuu, ei välity runokielen välittämien merkityksien symbolisella tasolla. Aseeminen runous viittaa kuitenkin poikkeuksetta ikonisesti erilaisen kirjoitus- tai kommunikaatiojärjestelmien visuaaliseen ulkoasuun ja indeksisesti kirjoitusjäljen jättäjään tai tekijään. Voidaan siis sanoa, että aseeminen runous viittaa indeksisiin ja ikonisiin merkityksiin (ks. Peirce 1998, 291–292), joista on mahdollista muodostaa semanttisella tasolla sosiaalinen konsensus. Tällä perusteella aseeminen runous on mahdollista tunnistaa pelkän materiaalisien tasonsa perusteella. Aseeminen runous koostuu viivoista, joka muodostavat kirjoituksen näköistä jälkeä. Vastaavalla tavalla modernistisen runon säkeet ja säkeistöt muodostuvat lopulta materiaalisesta aineksesta: kirjaimista, välimerkeistä ja sanoista.

Avantgardistiselle kirjallisuudelle tyypillisesti taiteellinen ja poliittinen kytkeytyvät toisiinsa aseemisen runouden materiaalisella tasolla. Jacques Rancièren *Le spectateur émancipé* (2008) -teoksen esittelemät konsensuksen ja fiktion käsitteet kuvaavat tätä. Rancièren teoksessa konsensus tarkoittaa aistisen havaitsemisen sopusointua sosiaalisessa yhteisössä. Taideteoksen havainnoijat asettuvat aina johonkin tilaan ja aikaan toimivina ruumiina eivätkä niinkään lakeja noudattavana massana. Yhteisöt eivät perustu instituutioille vaan joukolle havaintoja, jotka muokkaavat lähtökohtaisesti asioiden pohjalta muodostettavia näkemyksiä. Konsensuksessa eri ihmiset havaitsevat aisteillaan lähtökohtaisesti samat asiat ja antavat niille samat merkitykset, vaikka heidän havaintonsa perustuvat tulkinnallisiin eroihin ja he muodostavat asioista hyvin erilaisia mielipiteitä. (Rancière 2008, 75.) Avantgardistisena kirjallisuutena aseeminen runous luo uuden näkökulman kirjoituksen mediumiin, koska se herättää huomaamaan, että kirjoitus voisi näyttää täysin toisenlaiselta ja toimia

täysin toisenlaisella tavalla. Rancière (2008, 72) esittää, että fiktion ja todellisuuden välille luodussa dualismissa ei oteta huomioon sitä, että fiktion luominen ei aina merkitse todellisesta maailmasta eroavan maailman luomista. Sen sijaan fiktio muuttaa tapaa, jolla ihmiset havaitsevat todellisen maailman aistiensa kautta. Tällä tavalla aseeminen runous muuttaa näkyvän ja näkymättömiin jäävän suhteita kulttuurissa, sillä se tuo esiin kirjoituksen liittyvät ominaisuudet, jotka eivät liity kielellisen viestin välittämiseen. Aseeminen runous korostaa muun muassa kirjoituksen visuaalisia, rytmillisiä, affektiivisia ja kineettisiä ominaisuuksia.

Aseemisen runouden transnationaalisuus

Termillä transnationaalinen tarkoitetaan eri maiden maantieteellisiä rajoja ylittäviä prosesseja ja suhteita, joissa ei ole keskiössä kansallisvaltioiden konkreettinen tai symbolinen toiminta (Rampley 2012, 1,2). Historiallisesti transnationaalisuuden käsite kiinnittyy Randolphe Bournen tekstiin ”Trans-national America” (1916), jossa käsiteltiin maahanmuuttajien vaikutusta amerikkalaiseen kulttuurin kosmopoliittiseen luonteeseen. Kyseisessä tekstissä käsite oli vahvasti sidottu identiteettiin ja ihmisten liikkuvuuteen (McGlynn & Dobson 2013, 5.). Myöhemmin käsite on kytketty myös taiteellisiin yhteisöihin, jotka toimivat ja muodostavat verkostoja transnationaalisesti eri teknologioiden avulla. Visuaalisen runouden verkosto, jossa aseemista kirjoitusta tehdään, sisältää myös identiteettiin ja sen moninaisuuden liittyvän näkökulman, mutta tässä artikkelissa termi paikantuu kuvaamaan transnationaalisuutta enemmän verkostotaiteen yhteisön rakenteen ja runoteosten sisällön luonteen kautta. Aseemiselle runoudelle transnationaalinen yhteisö on mahdollistanut sen, että marginaalinen laji on voinut alkaa kukoistaa osana kirjallisuutta riippumatta siitä, onko sitä ollut alusta lähtien mahdollista julkaista vaikiintuneen aseman saavuttaneiden kustantamoiden kautta. Tämän sijasta internet on toiminut ilmaisena julkaisualustana laajalle määrälle teoksia ja tilana, jossa verkosto on voinut toimia.⁸ Tämä on ollut tyyppillistä transnationaaliselle kirjallisuudelle, jonka välitön markkina-arvo ei ole määritellyt kirjallisuuden keinojen poeettista kehity-

tämistä tai teosten levikkiä (Minerva 2013, 49). Tällöin on myös mahdollista asettua vastahankaan sitä ajatusta kohtaan, että kirjallisten teosten sisällön laadun ja merkittävyyden määrää se, miten suuri markkina-arvo niillä välittömästi on. Markkina-arvoon nojaavan ajattelutavan ongelma on se, että se voi alkaa tukea taantumuksellista tai keskeisen aseman saavuttaneeseen kaanoniin perustuvaa näkemystä kirjallisuuden poetiikkojen taiteellisesta arvosta. Tämän lisäksi transnationaalisissa verkostoissa suurkaupunkien ja syrjäseutujen välinen erottelu menettää merkitystään, koska maailmanlaajuiset kontaktit ovat kaikkialla läsnä ja tapahtuvat verkottuneessa ja virtuaalisessa tilassa (McGlynn, Áine ja Kit Dobson 2013, 5).

Marginaaliselle runoudelle internet mahdollistaa suuremman yleisön kuin paikkasidonnainen toiminta. Tämä johtuu siitä, että transnationaaliseen yhteisöön on mahdollista osallistua eri puolilta maailmaa ja lajista kiinnostuneiden määrä on näin ollen potentiaalisesti suurempi. Aseemisen runouden materiaalisuus on luonteeltaan transnationaalista, koska aseeminen kirjoitus ei välitä kielellisiä merkityksiä. Aseemisen kirjoituksen ymmärtämiseen ei vaadita tietyssä kansallisvaltiossa käytetyn kielen osaamista. Aseemisen runouden mediaalisuus puolestaan on transnationaalista, koska verkostotaiteen yhteisö muodostaa oman mediuminsa. Visuaalisen runouden yhteisö, jossa aseemisen kirjoituksen käsite syntyi, ei ole kiinnittynyt tietyn kansallisvaltion sisällä tai tietyn kielialueen piirissä tapahtuvaan toimintaan. Aseeminen runous on ollut transnationaalista visuaalisten runoilijoiden verkostotaiteen yhteisön alusta asti, sillä laji on syntynyt internetissä eri kansallisuuksia edustavien runoilijoiden luomana yhteisöllisenä toimintana. Kokko ja Kaikkonen toimivat osana tätä visuaalisen runouden yhteisöä sen sijaan, että he olisivat toimineet ensisijaisesti tai pelkästään suomeksi kirjoittavina ja suomalaisina runoilijoina kansallisella runokentällä.

Visuaalisen runouden verkostotaiteen yhteisöllä on historiallinen viitepiste 1960-luvulla toimineessa postिताiteen yhteisössä, joka oli niin ikään transnationaalinen taiteellisen toiminnan verkosto. Takalo-Eskola osallistui tähän postिताiteen verkostoon ja välitti kopioita ”Adaen” käsialarunoudesta sen piirissä. Vuonna 1983 hän tapasi Helsingissä elokuvaohjaaja Eino Ruutsalon, joka huomautti, että Takalo-Eskolan postिताideteokset tunnetaan amerikkalaisissa yliopistoissa

(Takalo-Eskola 2014, 55). Visuaalisen runouden yhteisöön osallistuneet aseemisen runouden tekijät Kokko ja Kaikkonen ovat myös tunnettuja Suomen rajojen ulkopuolella transnationaalisten näyttelyiden ja antologiajulkaisujen ansiosta. He eivät ole tässä yhteisössä tunnettuja suomalaisina taiteilijoina tai aseemisina runoilijoina vaan edellä mainittujen julkaisukontekstiensa kautta.

Kuten aiemmin on tuotu esiin visuaalisen runouden yhteisö ja postitaide ovat kumpikin verkostotaiteen muotoja. Niiden piirissä runoteoksia kehystävät runoilijan yksilöllisen ja kansallisen identiteetin sijaan verkostossa muodostuvat transnationaaliset kytkökset ja sosiaaliset tilanteet (Neumark 2005, 13; Saper 1997, 5 ja 151). Yksi selitys sille, miksi transnationaalissa verkostotaiteen yhteisössä on syntynyt nimenomaan aseemista runoutta, on se, ettei tietyn kielen taitoa vaadita aseemisen runouden lukemiseen. Tämän ansiosta sitä on mahdollista välittää ja vastaanottaa kansallisvaltioiden kielirajojen yli ilman käännöksiä tekemistä. Tässä mielessä aseemiseen kirjoitukseen sopii Neumarkin (2005, 14) kuvaus verkostotaiteesta: ” – teoksesta tulee paikkasidonnainen ja se on täynnä suuntaa-antavia potentiaaleja paremminkin kuin että se olisi itsemääräytyvä lopullinen kokonaisuus.” Aseemisen runouden tekijät pohtivat myös haastatelussa aseemisen runouden transnationaalisuutta. Kaikkosen (2012) mukaan ” – ontuvassa toimivuudessaan semanttinen kieli liian usein jaottelee ja jakaa valtaa epäsymmetrisesti, kun taas aseeminen teksti antaa samat lähtökohdat eri ihmisille, joiden identiteetit ja lukutaidon taso poikkeavat toisistaan”. Aseeminen runous ei edellytä vastaanottajalta tiettyä koulutustasoa, sillä sen vastaanottaminen ei edellytä lukutaitoa. Tämän lisäksi aseemisen runouden kritiikkiä kirjoituksen ilmaisun rajallisuudesta voidaan vapaasti pohtia taidekentällä eri toimijoiden näkökulmasta. Kirjoitus on arkinen ilmiö, johon kaikilla on kosketus, minkä ansiosta osallistuminen keskusteluun ei vaadi tietyn kirjallisuuden kaanonin tuntemista. Aseemista runoutta saatetaan pitää vaikeana lähestyä, mutta todellisuudessa se luo uuden näkökulman äärimmäisen tuttuun kirjoituksen ilmiöön.

Transnationaalinen visuaalisen runouden verkosto on avantgardistisen radikaali myös siinä mielessä, että se luo vaihtoehdon perinteiselle kanonisoinnille. Kanonisointi yhdistää visuaalisen runoilijan kollektiiviseen verkostoon, joka nostaa häntä esiin sekä yksilönä että

osana joukkoa (Locher 2012, 33). Kaanon jakautuu useiksi alakaano-neiksi, joista yksi esimerkki ovat taiteilijoiden kansallisen identiteetin perusteella rajatut kaanonit. Aseemisen kirjoituksen levittämiseen käytetty transnationaalinen verkosto vastustaa kansallista kaanonia kolmella tasolla: 1) verkostotaide ei toimi kansallisvaltioiden kautta, 2) aseemisen kirjoituksen materiaallinen taso mahdollistaa runouden vastaanoton kielirajojen yli ja 3) aseemisen runouden levittäminen ei rajoitu kansallisiin instituutioihin. Kanonisoinnilla pyritään kollektiivisesta näkökulmasta nostamaan esiin teoksia, objekteja tai tekstejä, jotka edustavat laajempaa teosten kokonaisuutta tietyn lajin, aiheen tai ryhmän piirissä (Locher 2012, 31). Kanonisoituihin teoksiin liitetään usein myös symbolinen arvo: niiden ajatellaan edustavan tiettyä lajityyppiä ja olevan automaattisesti ”hyviä”. Tästä poiketen visuaalisen runouden verkostotaiteen yhteisössä osallistujat ottavat toisiltaan vastaan teoksia, tekevät niistä variaatioita, muokkaavat niitä ja toimivat toistensa yleisönä. Myös laajemmalle yleisölle suunnatut antologiat kootaan niin, että visuaalisten runojen määrä on rajattu ja toimittajat voivat joissain tapauksissa valita teoksia antologiaan, mutta he eivät editoi niitä. Tämä oli tyypillistä myös 1960-luvun verkostotaiteessa. Saper (1997, 151) huomioi, että niissä keskityttiin luomaan yhteisössä uusia poetiikkoja autonomisesti sen sijaan, että tavoitteena olisi ollut yksilöiden menestyminen valtamedioissa.

Käsittelen aseemisen runouden tekijöiden suomalaisuutta analysoiden paikkasidonnaisuuden ja transnationaalisuuden vuorovaikutusta. Otan tarkastelussa myös huomioon runoilijoiden ja aseemisten runoteosten liikkuvuuden. Tässä yhteydessä on oleellista huomioida, että transnationaalisessa taiteessa kansallisvaltio vaikuttaa maantieteellisiä etäisyyksiä ylittävän yhteisön lisäksi runoilijoiden toimintaan ja erityisesti siihen, millaisten aistihavaintojen piiristä he saavat vaikutteita taiteeseensa. Ei ole sattumaa, että transnationaalinen (*transnational*) sisältää sanan valtio (*nation*), sillä käsitteen tarkoitus ei ole häivyttää kansallisvaltioiden vaikutusta transnationaalisessa yhteisössä toimivien taiteilijoiden työskentelyyn (McGlynn ja Dobson 2013, 7).

Takalo-Eskolan ”Adae”

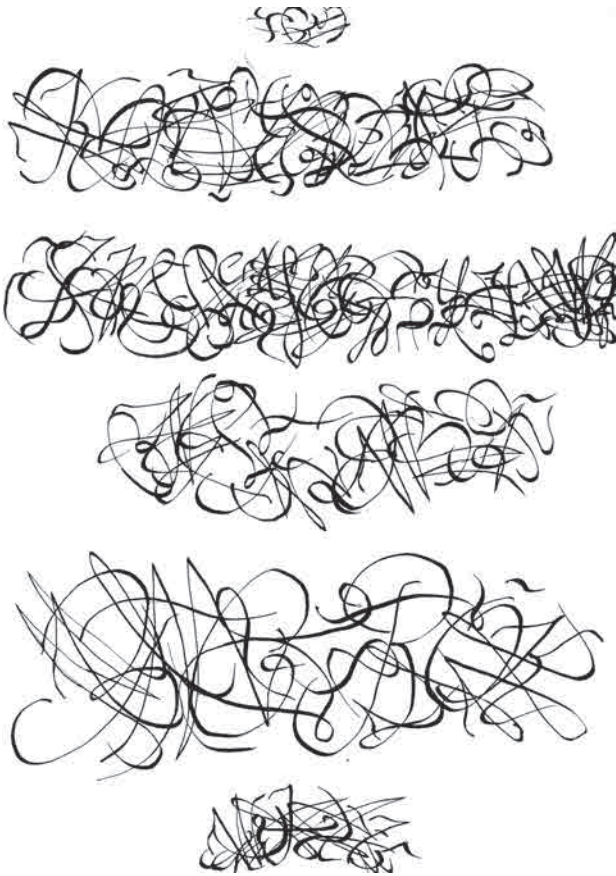
Takalo-Eskolan vaikutteet käsialarunouden luomiseen syntyivät suomalaisessa metsässä keskellä luontoa. Takalo-Eskola kertoo haastattelussa ”Kokeileminen edellyttää hämmennystilojen sietämistä” (*Nuori Voima*, 3–4/2016), että sysäys ”Adae”-sarjan tekemiseen syntyi kävelylenkillä Karnaisten korvessa. Takalo-Eskola istui siellä kalliolla ja havaitsi, että läheisen lammen aallot näyttävät kirjoitukselta. Tämän ansiosta hän intoutui luomaan mustalla kiinanmusteella valkoiselle paperille luonnonmuotojen rakennetta jäljitteleviä kirjoituksen jälkiä. (Joensuu 2016, 7.) Käsialarunouden tekemisen lähtökohdat kytkeytyvät Takalo-Eskolalla konkreettiseen ja paikkasidonnaiseen ympäristöön, jossa tehdyt havainnot hän muutti abstraktiksi viivoista koostuvaksi runoudeksi. Tässä suhteessa hänen työskentelynsä avaa prosessia, jossa paikkasidonnainen ilmaisu muuttuu työskentelyprosessissa abstraktiksi. Luonnosta inspiroituminen on perinteinen suomalaisen kansallisen taiteen ilmiö, mutta Takalo-Eskola loi kansallisen lähtökohdan pohjalta abstraktia kirjoitukselta näyttävää ilmaisua, jonka keskiössä oli käsialan esteettisyys ja musiikillisuus. Tällä tavalla hän liitti ilmaisunsa osaksi transnationaalisen verkoston toimintaa. ”Adae” käsialarunoutta on välitetty transnationaalisessa postitaiteen verkostossa ja sitä on julkaistu taiteilijakirjassa⁹ (1961) sekä kahdessa kokoelmateoksessa (Kirstinä 1965, Suomalainen & Takalo-Eskola 2013¹⁰).

Karikatyyrimaiset ja pelkistetyt teokset, joissa viivat ja niiden minimalistinen tai ekspressionistinen yhdistely muodostavat ilmaisun ytimen, voidaan jakaa kahteen päätteeseen. Osassa tutkitaan luonnonmaisemien elementtejä, jolloin viivat muodostavat kuvioita muun muassa auringosta, vedestä, kukkuloista ja pilvistä. Osassa taas tarkastellaan kirjoitusta eri näkökulmista: kirjaimia, kirjaimien kokonaisuuksista muodostuvia kuvioita ja kirjoitukselta näyttäviä aseemisia jälkiä. Joissain teoksissa nämä kaksi teemaa yhdistyvät, jolloin sivun graafiseen tilaan aseteltu aseminen kirjoitus muodostaa esimerkiksi auringon kuvion. Tätä muistuttavaa ilmaisua on luonnollisen kielen piirissä tehnyt ranskalainen kirjailija ja visuaalinen runoilija Guillaume Apollinaire (1880–1918), joka on nimennyt teokset kalligrammeiksi (*calligrammes*). Niissä runoteksti muodostaa kuvion,

kuten kukan tai sadetta, joka luo ensivaikutelman runosta ja vaikuttaa sen merkityksen muodostukseen. Yksi tunnetuimmista kalligrammirunoista ”Il pleut” (1916, ”Sataa”, 1966, suom. VP¹¹) on aseteltu sivun tilaan niin, että kirjaimet ikään kuin putoavat siinä ylhäältä alas kuin sadepisarat.

Tarkastelen ”Adae”-sarjasta kahta otetta, jotka olen valinnut sillä perusteella, että ne ovat aseemista kirjoitusta. Otteessa ”Adae 1” on aseemista kirjoitusta kuudella eri pituisella rivillä. Viivat ovat pääosin ohuita ja siroja ja aseeminen kirjoitus on kerroksellista, kierteitä ja silmukoita luovaa. Otteessa aseemisten viivojen liike on musikaalisen rytmikästä ja välittää ruumiillisen kirjoitusaktin liikkeen. Ote muistuttaa siinä mielessä Apollinainen kalligrammeja, että aseeminen kirjoitus näyttää muodostavan taivaalle asettuneita pilviä. Takalo-Eskola kertoo Juri Joensuun (2016, 9) tekemässä haastattelussa, että hänen runoutensa elementtejä ovat ”eräänlaiset avaruudellisessa tilassa leijuvat sanapilvet ja -maisemat”. Otteen ”Adae1” paikkasidonnaisuus on kohosteista, koska siinä yhdistetään aseemista kirjoitusta nimenomaan maisemallisuuteen, johon on otettu vaikutteita runoilijalle tutun lapsuuden metsän ympäristöstä. Toinen otteen ”Adae 1” välittämä aseemisen käsialarunouden paikkasidonnainen piirre on käsialarunouden ruumiillisuus. Takalo-Eskolan teokset välittävät kirjoitusjälkensä kautta vuonna 1964 tehdyn henkilökohtaisen ruumiin liikkeen, jollaista fonteilla tai kirjasimilla tehty runous ei välitä. Aseemisen runouden poetiikka on tällöin myös intentioiltaan erilaista. Takalo-Eskola (2014, 55) kertoo: ”Käsittämättömän kirjoituksen näen raskaimmissa töissä kuvana tunteesta, ettei kommunikoinnista syrjään jääneille energioille ole löydettävissä ilmaisuja.” Kielen ulkopuolelle jää aina rytmillisiä ja affektiivisiä kokemuksia, jotka Takalo-Eskola ilmaisee käsialarunouden kautta.

Takalo-Eskolan ”Adae 2” näyttää aseemisella kirjoituksella tehdyltä logogrammilta, koska sen viivat muodostavan yksittäisen sivun keskelle muodostuvan kirjoitusmerkin. Tämä tuo esiin sen, että aseemisen runouden visuaalisuus voi latinalaisen aakkoston lisäksi viitata hyvin erilaisiin kirjoitusjärjestelmiin. ”Adae 2” näyttää selkeästi enemmän logogrammilta kuin aakkosilta, vaikkei jäljittelekään tyylissään mitään tunnettua kirjoitusjärjestelmää. Ote ”Adae 2” herättää huomaamaan, miten arkinen kokemus on katsoa tekstiä, jota ei



Kuva 18. Ilkka-Juhani Takalo-Eskola: "Adae 1".

pysty lukemaan. Tämä tapahtuu aina kun katsoo sellaisella kielellä tai kirjoitusjärjestelmällä kirjoitettua tekstiä, jota ei ole opiskellut eikä sen takia osaa. Aseminen runous yleisesti ottaen viittaa myös tällaiseen kokemukseen kulttuurisesti vieraan (symboli)kielen kohtaamisesta. Tähän liittyen Roland Barthes (2007, 21) kirjoittaa teoksessa *L'empire des signes* (2007/1970) matkastaan Japaniin, jossa hän ei osannut maan kieltä. Tämän ansiosta hän havaitsi kaupunkitilassa japanilaisten logogrammien esteettisyyden, koska hän ei niitä katsoessaan uponnut tekstin luomaan fiktiiviseen tai affektiiviseen maail-

maan, vaan koki merkkien ”keinotekoisien tyhjyyden” (*vide artificiel*). Aseminen runous herättää kohosteisesti tällaisen kokemuksen, koska sen ilmaisua ei voi lukea luonnollisen kielen tavoin. Otetta ”Adae 2” katsoessa katse kohdistuu musteen ja paperin esiin tuottamaan kirjoituksen materiaaliseen pintaan.

Aseamisen runouden tarkoitus voi olla myös se, ettei se välitä merkityksiä. Barthes (2007, 14) kuvaa zeniläistä ajatusta, jossa ”kielen tyhjyys – – luo kirjoituksen” (*”un vide de parole – – constitue l’écriture”*). Lukutavassa oleellista on se, ettei lukeminen ole symbolisen viestin purkamista, vaan kirjoittajan käden liikeradan jättämän jäljen seuraamista. Tällöin lukeminen muistuttaa meditatiivista harjoitusta, jossa mieli pyritään aseamisen runon viivoja seuratessa tyhjentämään merkityksistä. Lukeminen tällä tavalla on haastavaa ja koettelevaa. Tämä johtuu siitä, että aseminen runous herättää helposti ylimääräytyneesti erilaisia assosiaatioita, koska lajissa kirjoitusjälki ei viittaa tiettyyn kielelliseen referenttiin. Ote ”Adae 2” tuottaa tällaisessa lukutavassa niin nopeasti vaihtuvia katseen suuntia, että kirjoituksen viivaa on erittäin haastava seurata. Se tuo esiin ilmaisen musiikillisuuden, kun viivojen yksityiskohdat muodostavat vaihtelevia rytmejä. Oteessa ”Adae 1” puolestaan havaitsee tällä tavalla sitä tarkastellessa yksittäisiä latinalaisen aakkoston kirjaimia (rivillä 2 vasemmassa reunassa on K-kirjain ja rivillä 5 oikealla R-kirjain). Tämä korostaa tulkintaa, jossa ote kuvaa päällekirjoitusta tai jossa otteen kielellinen viesti salataan tarkoituksella, mikä voidaan liittää myös avantgardistiselle kirjallisuudelle tavanomaisiin teoksen haltuunottoa vastustaviin pyrkimyksiin.

Karri Kokon *Wild Thing*

Karri Kokon *Wild Thing* on ilmestynyt vuonna 2018 runoilijan oman kustantamon *Lyhyttavaran* kautta *Books On Demand* -painatteena. Runovihko on kirjallinen, vihkomuotoon sidottu koodeksi. Sen aseminen runous on luotu kirjoittamalla sormella tabletin kosketusnäytölle *Calligrapher Pro* -ohjelmalla. Kokon runovalikoima on kirjaesineen mediaalisuuden näkökulmasta kokeellinen, koska se näyttää, miltä yksilöllisen kehon tai käsialan visuaaliset jäljet ilmaisevat

painetun runovihon graafisessa tilassa, jossa julkaistaan tavallisesti luettavaa tekstiä. Työt on teoksessa nimetty ”menueteiksi”, koska niiden tekemiseen on käytetty minuutti. Osa valikoiman aseemisesta runoudesta on kirjoitettu oikealla ja osa vasemmalla kädellä. Osa on kirjoitettu vasemmalta oikealle ja ylhäältä alas, kuten latinalaisilla aakkosilla kirjoitetaan suomea. Osassa teoksia tätä konventiota on haluttu rikkoa ja kirjoittaminen on aloitettu oikeasta reunasta, ylhäältä tai alhaalta. Runoilija sanoo itse: ”Olen halunnut olla spontaani ja suorittaa hypyn tuntemattomaan, ilman epäröintiä. Liike on tavallaan yksi ja sama, vaikka nostankin sormen välillä irti ruudusta (ikään kuin sanojen tai kirjainmerkkien välillä). Tästä seuraa, että ne on tehty kerralla valmiiksi: ei uudelleenottoja tai korjauksia.”¹² Osa teoksen aseemisista runoista on tehty silmät kiinni.¹³ Erityisesti viimeinen tekniikka on esimerkki siitä, miten aseemisen runouden poetiikassa kontrollista luopuminen ja vapaa käden liikerata on keskeistä. Ilmaisussa on myös haptinen kosketukseen liittyvä puoli, koska sormella pystyy kirjoittamaan tabletille tunnustelemalla sen pintaa. Tällöin silmiä ei ole pakko kirjoittaessa pitää auki. Tätä voi verrata kymmensormijärjestelmään, jolla voi kirjoittaa ruumiinliikkeen muistin avulla sen sijaan, että kirjoitettua tekstiä pitäisi koko ajan katsoa tai lukea.

Muodon tasolla aseemisen kirjoituksen materiaalisuus ei palaudu pelkästään siihen, miltä se näyttää visuaalisesti. Koodeksissa eri tekstilajien graafiset konventiot ovat niin säännönmukaisia, että ne määrittelevät kirjallisen teoksen käytettävyyttä ja lukuhorisonttia ennen kuin teoksen sisältöä aletaan lukea. Gérard Genetten (1987/1978) paratekstien (*paratexte*) typologiassa käsitellään kattavasti kirjallisen teoksen kehystekstejä (*peritexte*), joiden sijainti painetussa koodeksissa on usein vakiintunut. Kehysteksteihin lukeutuvat kirjailijan nimi, teoksen nimi, kannen kuva, teoksen numero, lieve- ja takakansitekstit, motto, teoksen ylä- ja alaotsikko sekä esipuhe ja jälkisanat (Genette 1987, 27–29, 98–107 ja 150–152). *Wild Thing* -runovihossa kehystekstit on tehty englanniksi, mikä korostaa sitä, että teosta ei ole tehty pelkästään suomalaisen levitykseen vaan transnationaaliselle verkostotaiteen yhteisölle. Runovihon kannessa on kirjailijan nimi, kustantamon nimi ja kuva aseemisesta kirjoituksesta. Teoksen viimeisellä sivulla ovat julkaisutiedot ja runovihkojen numerointi. Analyysini



Kuva 19. Karri Kokko: “Wild Thing 1”, “Wild Thing 2” ja “Wild Thing 3”.

kohteena oleva teos on numero 30 runovihon ensimmäisestä painoksesta. Painoksia on otettu runovihosta kaksi. Takakannessa Kokko luettelee, missä julkaisun aseemiset runot on tehty. Hän luettelee kansallisvaltioiden sijaan transnationaaliselle verkostotaiteelle tyypillisesti nimenomaan kaupunkeja, joihin lukeutuvat Tampere, Helsinki, Riika, Berliini ja Tukholma. Teoksen aloittaa aseeminen runo, joka on julkaistu myös Kokon Instagram-tilillä. Runovihon ja Instagram-tilin transnationaalisten yleisöjen lisäksi Kokko on itse liikkinut eri Euroopan kaupungeissa tehdessään runovihkoa.

Wild Thing -teoksessa runovihon mediaalisuus ja koodeksin käytettävyys vaikuttavat aseemisen runouden tulkintaan. Muihin analyysin kohteena oleviin aseemisen runouden otteisiin verrattuna koodeksissa poikkeavaa on sivun kääntämisen konventio ja lukemisen odotushorisonttiin perustuva käsitys runoteoksen jatkuvuudesta. Runoteosta voi lukea ikään kuin *flip book* -animaatiovihkoa eli taskuelokuvaa. Tällöin sivuja voi selata nopeasti niin, että aseeminen kirjoitus muodostaa liikkuvaa abstraktia animaatiota. Käsittelen kolmea teoksen peräkkäisille sivuille sijoitettua aseemisen runouden otetta, jotka muodostavat jatkumon. Otteen ”Wild Thing 1” aseeminen runo näyttää muodostavan ympärilleen latinalaisella aakkostolla kirjoitetun tekstin haamun. Viivat ovat selkeitä, säntillisiä ja ne asettuvat tiiviisti toistensa vierelle riveille, mutta eivät kuitenkaan muodosta sanoja. Tästä poiketen ”Wild Thing 2” on rytmiltään ”villimpää” ja

viivat ovat minimalistisempia ja heittäytyneet etäämmälle toisistaan epäsäännölliseksi joukoksi. Riveille asettuvaan ilmaisuun palataan otteessa ”Wild Thing 3”, jossa viivat ovat myös paksumpia, koristeellisempia ja impressionistisempia. Kun runovihkoa käyttää kuin taskuelokuvaa, paljastuu, että sivulta toiselle nämä peräkkäisille teoksen oikealle sivulle sijoitetut aseemiset runot muodostavat viivojen rytmikästä tanssia. Sjöberg (2019, 6) tuo esiin aseemisuudesta sen, että tarpeeksi kokeellinen ja vieras ilmaisu halutaan usein ulkoistaa fantasian alueelle, jolloin se voidaan samalla neutralisoida fiktion muotona. *Wild Thing* on transnationaalinen runovihko, jossa laajennetaan käsitystä siitä, millaista sisältöä kirjallinen koodeksi voi välittää. Aseemista runoutta ei tulisi ulkoistaa runovihossa pelkästään radikaaliksi avantgardistiseksi kirjallisuudeksi, jonka ei ole tarkoitus välittää merkityksiä. Tämän sijasta teoksen lukeminen auttaa laajentamaan käsitystä kirjoituksen luonteesta, ja sen analyysi tuo esiin aseemisen kirjoituksen esteettisen, musiikillisen sekä kineettisen eli liikkeeseen liittyvän potentiaalin.

Satu Kaikkosen ”Erysipelas” ja runo antologiassa *Asemic Handwriting*

Kaikkosen tuotanto kytkeytyy visuaalisen runouden transnationaaliseen verkostotaiteen yhteisöön kaikkein voimakkaammin eikä paikkasidonnaisuus määrittele ilmaisua. Kaikkonen on julkaissut visuaalisia runoja useissa kansainvälisissä antologioissa, blogeissa ja nettisivuilla. Aseemisten teosten tekijänä Kaikkonen (2018) pitää itseään ”tutkimusmatkailijana ja maailmanlaajuisena tarinankertojana”¹⁴. Postikorttiin painettu visuaalinen runo ”Erysipelas” (2016) on fyysinen esine, jota käytetään lähettämällä se postin välityksellä vastaanottajalle. Postikortti on yksityiseen kirjeeseen verrattuna avoin, siihen kirjoitetut viestit voivat nähdä kaikki, jotka saavat sen käsiinsä. On tietysti osuvaa laittaa tällä tavalla käytettävään esineeseen aseemista runoutta, koska sen voi lähettää minne tahansa planeetan alueelle ja sen ilmaisu säilyy tulkittavana. Teos on julkaistu Karri Kokon ja Katja Matikaisen perustaman kustantamon *Pushpin&Poetry* kautta.

Kaikkoselle ”Erysipelas” on abstraktia sarjakuvaa (*abstract comics*),

jossa voi olla aseemisella runoudella tehtyjä yksityiskohtia puhekuplissa. *Erysipelas* on latinaa ja tarkoittaa ihon bakteeri-infektiota, jota kutsutaan suomeksi ruusuksi. Infektiolle on tyypillistä nopea eteneminen etäpesäkkeiksi, jotka aiheuttavat tiettyssä pisteessä verenmyrkytyksen. Visuaalisessa runossa yhdistetään kahdeksassa kentässä toisiinsa leviäviltä musteläiskiltä näyttäviä etäpesäkkeitä. Kenttien ulkopuolella on ylhäällä ja alhaalla kaksi ellipsiä, jotka näyttävät sarjakuvan puhekuplilta. Tässä tapauksessa niissä on kirjoituskoneella kirjoitettuja kirjaimia ja aseemisella kirjoituksella tehtyjä mutkittelevia viivoja. Puhekupliin sijoitetut kirjaimet seuraavat toisiaan irrationaalisessa järjestyksessä eivätkä ne muodosta sanoja. Puhekuplassa kielellinen kommunikaatio menee ikään kuin oikosulkuun, kun kirjaimien järjestys sekoittuu. Aseeminen kirjoitus tukkii lopulta kirjoituksen mediumin ja torjuu täysin merkityksien välittymisen. Sanat muuttuvat toissijaisiksi tilanteessa, jossa verenmyrkytys leviää kehossa.

Kaikkosen *An Anthology of Asemic Handwriting* -teoksessa julkaistu runo (ks. Gaze & Jacobson 2013, 99) puolestaan tuo mieleen lasten ensimmäiset kirjoituksella tekemät kokeilut. Otteessa on alapuolella fontilla tehtyjä kirjaimia ja päällä mustekynän viivoilta näyttäviä aseemisia jälkiä. Aseeminen runo näyttää siltä, että se olisi voitu tehdä kouluvihon takasivulle. Tämä muistuttaa siitä, että lähes jokainen on lapsuudessa kokeillut tehdä kirjoitukselta näyttäviä jälkiä ennen kuin on osannut lukea tai kirjoittaa. Miltei kaikki ovat jossain elämänsä vaiheessa tehneet aseemista kirjoitusta. Lapset havaitsivat jo varhain, että kirjoittamisen hallitseminen on kulttuurisesti tärkeää. Lisäksi tutkimuksien mukaan suuri osa alle 3-vuotiaista lapsista erottelee kirjoituksen ja piirtämisen visuaalisesti toisistaan jo ennen lukutaidon saavuttamista (Otake 2017, 126). Kun tämän ikäisiä lapsia pyydettiin tekemään kirjoitusta, he valitsivat sen tekemiseen tumman värin useammin kuin piirtämiseen ja tekivät visuaalisista jäljistä pienempiä. Yrittäessään kirjoittaa nimensä lapset käyttivät enemmän pieniä neliömäisiä muotoja kuin piirtäessään. (Otake 2017, 126 ja 127.) Kirjoittamisessa ja piirtämisessä on siis visuaalisesti havaittavia eroja ja jo lapsi tunnistaa ne. Aseemista runoutta ei ole kovin osuvaa tämän takia tulkita pelkästään kuvataiteen mediumin kautta, koska tällöin ohitetaan helposti havaittavat kirjallisuuden mediumin tuot-

tamat erityispiirteet sen tulkintaan. Kirjallisuudessa tai kuvataiteessa tehty aseeminen kirjoitus ei yleensä näytä samalta. Eroja tuottavat: 1) kirjoituksen ja kuvataiteen erilainen teknologia eli kirjoitusvälineiden ja taidetarvikkeiden erilaisuus 2) kirjoituksen koon, värityksen ja muodon konventioiden erilaisuus.

Kaikkosen näkemystä siitä, että kirjoittamisen demokraattisuus on hänelle merkittävää, voi tarkastella myös siitä näkökulmasta, että aseeminen runous mahdollistaa tekijälle ilmaisumuodon, jota eri lukutaidon tason tai eri kieliä puhuvat ihmiset voivat tulkita. Tämän artikkelin analyysi osoittaa, että aseemista runoutta ei tulisi kuitenkaan yksinkertaistaa samankaltaiseen ilmaisuun pyrkivän universaalien kielen kaltaiseksi utopiaksi, kuten ilmaisua välillä tulkitaan. Aseeminen runous mahdollistaa kirjoituksen ja kielen uudelleenkuittelun nimenomaan tavalla, joka laajentaa kirjoituksen esittämistapojen visuaalista monimuotoisuutta. Juuri erot aseemisen runouden eri tyylien välillä tekevät vaihtoehtoisista tai kuvitteellisista kirjoitusjärjestelmistä merkittäviä. Oleellinen aseemista runoutta avantgardistiseen kirjallisuuteen liittävä tekijä on tämä moninaisen kielen ja kirjoituksen materiaalisuutta ja mediaalisuutta hyödyntävä, koetteleva ja laajentava ilmaisu. Aseemisen runouden avantgardistinen poliittisuus kulminoituu kirjoituksen mediumin näkemiseen metaforisena, jolloin kielen ja kirjoituksen rajoituksiin suhtaudutaan kriittisesti ja niiden potentiaalia pyritään laajentamaan. Tästä avautuu mahdollisuus kuvitella yli kirjoituksen mediumin rajoitusten ja laajentaa käsityksiä sen ulottuvuuksista.

Viitteet

- 1 "Asemic Manifest III" [Viitattu 30.1.2020] Saatavissa: <https://azbukaedd.wixsite.com/eksakaka/single-post/2015/12/03/Asemic-Manifest-III>
- 2 Historiallisiin avantgardeliikkeisiin liitetään yleensä futurismi, dadaismi ja surrealismi (Veivo & Katajamäki 2007, 11).
- 3 Roland Barthes käyttää käsitettä *écriture illisible* kuvatessaan kirjailija ja kuvataiteilija Bernard Réquichot'n käsitetaiteellista teosta. Hän lisää, että saman kaltaista ilmaisua ovat aiemmin tehneet Paul Klee, Max Ernst, Henri Michaux ja Pablo Picasso. (Barthes 1982, 201.) Barthes tekee itse kirjoitukselta näyttävää ilmaisua teoksessa *Barthes par Roland Barthes*, jonka yhteydessä esittää kysymyksen: "Le griffonage pour rien – ou la signifiant

- sans le signifié? Barthes (1975, 187 ja 189.) "Merkityksetöntä töhertelyä – vai merkitsijä ilman merkittyä?" (Suom. RA)
- 4 Luonnollinen kieli tarkoittaa ihmisryhmän äidinkielenään käyttämää kieltä, joka on luonnollisen kehityksen tulos, kuten suomi tai englanti. Ihminen käyttää luonnollista kieltä sekä kommunikaation että ympäröivän maailman verbaaliseen hahmottamiseen. (Karlsson 1994, 1–2).
 - 5 "– aseemia n. Psychiatry. inability to comprehend or use communicative symbols, as words, gestures, etc. – asemic, adj." (*Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* 1989, 87).
 - 6 Perseus Digital Library, tarkistettu 29.1.2020.
 - 7 <http://asemic.net/>
 - 8 Tämä edellyttää pääsyä materiaaliin resursseihin, joita internetin käyttö edellyttää. Transnationaalisuus-termin kautta on myös kritisoitu ajatusta, että tämä olisi yhdenvertaisesti mahdollista kaikille (ks. Minerva 2013).
 - 9 "Kokosin Hyvinkään taidemuseoon 1961 pidettyyn KIELI-METRO-näyttelyyn 100:n kappaleen painoksen 41-sivuista A4-kokoista C4-kirjekuoriin pakattua monistekokoelmaa 'käsiälarunoudeksi' kutsumaani, ylläkuvatuihin tekniikoin toteutettua teosta" (Joensuu 2016, 9).
 - 10 Kirstinä, Väinö (toim.). 1965. Ryhmä 65. Helsinki: Tammi. Suomalainen, Vesa & Takalo-Eskola Ilkka-Juhani. 2013. *Muistoloukku: jälkiä vuosilta 1964–2013*. Turku: turbator.
 - 11 Runon on suomentanut Veikko Polameri lehteen Aikalainen 2/1966. Tämä suomennos on ilmestynyt myös Kalevi Seilosen toimittamassa teoksessa *Toistasataa runoilijaa: runosuomennoksia 1960-luvun kulttuurilehdistä* (1989).
 - 12 Keskustelu kirjailijan kanssa Facebookin Messenger-sovelluksella 18.2.2019.
 - 13 Keskustelu kirjailijan kanssa 18.2.2019.
 - 14 "As a creator of asemics, I consider myself an explorer and a global storyteller" (Kaikkonen, 2018).

Lähteet

- Gaze, Tim & Michael Jacobson (toim.). 2013. *An Anthology of Asemic Handwriting*. Minneapolis: Adelaide Books.
- Joensuu, Juri. 2016. Kokeileminen edellyttää hämmennystilojen sietämistä. *Nuori Voima* 3–4, 7–13.
- Kaikkonen, Satu & Quimby, Melton. 2012. Satu Kaikkonen. Julkaisussa: *SCRIPTjr.nl: literature's last frontiers*. Las Vegas: Studio Hyperset. Saatavissa: <https://scriptjr.nl/texts/asemic/satu-kaikkonen#.XjL9xXduLoo> [Viitattu 30.1.2020.]
- Kaikkonen, Satu. 2018. Asemics Require an Explanation or Do They? *Asemics Magazine*. Saatavissa: <https://asemics.com/asemics-require-an-explanation-or-do-they/> [Viitattu 30.1.2020.]
- Takalo-Eskola, Ilkka-Juhani. 2014. Terveisiä aseemisuuden historiasta. *Parnasso* 64: 2, 51–55.

Kirjallisuus

- Ala-Hakula, Riikka. 2018. Aseemista okkultismia: Austin Osman Sparen maagiset monogrammit. *Tahiti: taidehistoria tieteenä*, 8 (2), 7–19.
- Ala-Hakula, Riikka. 2014. *TEKSTITAIDE: Aseeminen kirjoitus Henri Michaux'n runokokoelmassa Mouvements (1951), Bernard Réquichot'n kirjeissä Ecritures illisibles (1961) ja Luigi Serafinin ensyklopediassa Codex Seraphinianus (1981)*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.
- Barthes, Roland. 2014/1970. *L'Empire des singes*. Paris: Points.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Barthes, Roland. 1982. *L'obvie et l'obtus: essais critiques III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.
- Hilder, Jamie. 2013. Concrete Poetry and Conceptual Art: A Misunderstanding. *Contemporary Literature* 54: 3, 578–614.
- Joensuu, Juri. 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet: Proseduraalisuus poetikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Poesia.
- Kainulainen, Siru. 2012. Tanssivat räjähdykset, säilymättömyyden pyörre: Rytmin liikettä 1960-luvulla. Julkaisussa: Kainulainen, Siru, Lummaa, Kariina & Seutu, Katja (toim.) *Työmaana runous: Runoudentutkimuksen nykysuuntauksia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 61–83.
- Karlsson, Fred. 1994. *Yleinen kielitiede*. Helsinki: Yliopistopaino, 1–2. Kirstinä, Väinö (toim.). 1965. *Ryhmä 65*. Helsinki: Tammi.
- Laihin, Miikka. 2015. Kielen materiaalinen toiminta Raisa Marjamäen runoteoksessa *Ei kenenkään laitur*. *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain*, 4, 53–66.
- Locher, Hubert. 2012. The Idea of the Canon and Canon Formation in Art History. Julkaisussa: Rampley, Matthew (toim.) *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden: Brill, 29–40.
- McGlynn, Áine, & Kit Dobson. 2013. *Transnationalism, Activism, Art*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division. Leiden: Brill.
- Minerva, Kelly. 2013. Mumbai, Slumbai: Transnationalism and Postcolonialism in Urban Slums. Julkaisussa: McGlynn, Áine & Kit Dobson. 2013. *Transnationalism, Activism, Art*. University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division. Leiden: Brill, 29–53.
- Neumark, Norie. 2005. Introduction: Relays, Delays, and Distance Art/Activism. Julkaisussa: Chandler, Annmarie & Neumark, Norie (toim.) *At a Distance: Precursors to Art and Activism on the Internet*. Cambridge: MIT Press, 2–24.

- Otake, Shoko, Treiman, Rebecca & Li, Yin. 2017. Differentiation of Writing and Drawing by U.S. Two- to Five-Year-Olds. *Cognitive Development* 43, 119–128.
- Peirce, Charles S. 1998. *The Essential Peirce Vol. 2*. Peirce Edition Project (toim.). Bloomington: Indiana University Press.
- Rampley, Matthew. 2012. Introduction. Julkaisussa: Rampley, Matthew et. al. (toim.). *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*. Leiden: Brill, 1–16.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions.
- Saper, Craig J. 1997. *Networked Art*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Saussure, Ferdinand de. 1985. *Cours de linguistique générale*. Tullio De Mauro (ed.). Paris: Payot.
- Schwenger, Peter 2019. *Asemic: The Art of Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sjöberg, Sami. 2019. Natura denaturans: Asemicism and Surreal Interconnectedness in the Codex Seraphinianus. *Image and Narrative*, 20 (1), 5–22.
- Veivo, Harri & Katajamäki, Sakari (toim.). 2007. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus.

Kokeellisuus, menetelmällisyys ja käsitteellisyys 2000-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa

Anna Helle

 <https://orcid.org/0000-0001-8504-849X>

Laura Piippo

 <https://orcid.org/0000-0002-8226-8689>

Tutkimme tässä artikkelissa suomalaista nykykirjallisuutta kokeellisuuden, menetelmällisyyden ja käsitteellisyyden näkökulmasta. Luomme katsauksen 2000-luvun kahden ensimmäisen vuosikymmenen kokeelliseen kirjallisuuteen, sen syntykontekstiin ja erityispiirteisiin. Tavoitteena on selvittää, millaista suomalainen kokeellinen nykykirjallisuus on ja mikä on sen suhde avantgardeen. Lisäksi kiinnostuksen kohteina ovat suomalaisen kokeellisen nykykirjallisuuden suhde digitalisaatioon ja internetin kehitykseen sekä ilmiön kansainväliset ulottuvuudet. Lähdemme liikkeelle käsitteisiin liittyvistä kysymyksistä, minkä jälkeen käsittelemme erikseen kokeellista runoutta ja kokeellista proosaa. Olemme valinneet lajeihin perustuvan jaon selvyiden vuoksi, vaikka se ei aina ole olennainen kokeellisen kirjallisuuden kohdalla (tai muussakaan kirjallisuudessa).

2000-luvun suomalaista kokeellista kirjallisuutta on tutkittu aikaisemminkin. Juri Joensuu on käsitellyt aihetta väitöskirjassaan *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetiikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa* (2012), samoin Anna Helle kirjassaan *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa* (2019). Markku Eskelisen *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa* (2016) käsittelee suomalaisen proosan historiaa painottaen kokeellisuutta. Tätä kautta teos luo myös 2000-luvun kokeellisen kirjallisuuden taustaa koskevaa ymmärrystä. Laura Piipon väitöskirja *Operatiivinen vainoharha normaalitieteen aikakaudella: Jaakko Yli-Juonikkaan Neuromaatin kokeellinen poetiikka* (2020)

puolestaan keskittyy 2000-luvun merkittävimpään suomalaiseen kokeelliseen romaaniin *Neuromaaniin*.¹

Kokeellisuutta vai avantgardea?

Suomalaista kirjallisuutta on ravistellut 2000-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä kokeellisen kirjallisuuden aalto. Se lähti ensin liikkeelle runoudesta ja nousi hieman myöhemmin näkyviin myös proosan puolella. Jo 1990-luvun puolella oli perustettu esimerkiksi runousyhdistys Nihil Interit ja runouslehti *Tuli&Savu*, joista tuli 2000-luvun alussa tärkeitä foorumeita kokeelliselle runoudelle. Kirjallisuuden kentällä tapahtui 2000-luvun alussa lisäksi merkittäviä muutoksia muun muassa digitalisaation ja internetin myötä. Kokeellista runoutta alettiin julkaista ja siitä keskusteltiin blogeissa, perustettiin uusia pienkustantamoita ja omakustanteiden määrä kasvoi huimasti. Yksi kokeellisen proosan näkyvimmistä ilmiöistä on ollut Mahdollisen Kirjallisuuden Seura (MKS), joka perustettiin vuonna 2010. Seuran tarkoituksena on uudistaa suomalaista proosakirjallisuutta laajentamalla proosailmaisun keinoja ja koettelemalla sen totunnaisia rajoja. Tämän lisäksi huomattavaa arvostelumenestystä on saanut osakseen muutama kirjailija, jotka tunnustetaan nimenomaan proosamuodon koettelijoiksi.

2000-luvun kokeellinen suomalainen kirjallisuus on omaleimaista, mutta se ei ole syntynyt tyhjästä. Ensinnäkin sillä on varhaisempia edeltäjiä suomalaisessa kirjallisuudessa, kuten tämänkin teoksen aiemmissa artikkeleissa on käynyt ilmi. Jo 1600- ja 1700-lukujen Suomessa tehtiin juhlarunoja, joissa hyödynnettiin akrostikonja, kirjainrajoitetta, jossa runon säkeiden ensimmäisistä kirjaimista muodostui juhlistavan henkilön nimi (Joensuu 2012, 139). Moderniin aikaan tullessa esimerkiksi Aaro Hellaakosken *Jääpeili*-kokoelmassa (1928) on konkreettisia runoja eli visuaalisia runoja, joissa typografisella asetelulla on olennainen rooli runon merkityksen kannalta. 1960-lukua taas voidaan pitää suomalaisen kirjallisuuden historiassa selvästi erotuttavana kokeellisuuden vaiheena. Sitä edustavat muun muassa Väinö Kirstinän *Luonnollisen tanssi* (1965) ja Kari Aronpuron kollaasiromaani *Aperitiff – avoin kaupunki* (1965), jotka ilmestyivät samana

vuonna. 1960-luvun kirjallisia kokeiluja leimaa usein myös kirjallisten ja tekstuaalisten aineiden levittyminen muihin medioihin esimerkiksi taiteilijaryhmä Fluxuksen ja sen yhden perustajajäsenen Dick Higgin sin lanseeraaman *intermedian* hengessä. Tämä näkyy muun muassa Eino Ruutsalon tekstikollaasifilmeissä.² 1980-luvun kokeellisesta proosasta voi mainita esimerkkeinä Mariaana Jäntin *Amorfianaan* (1986) ja Markku Eskelisen *Nonstopin* (1988). 2000-luvun suomalaisen kokeellisen kirjallisuuden juuria on kuitenkin etsittävä myös muualta kuin Suomesta. Yhdysvaltalainen postmodernismi on antanut virikkeitä 2000-luvun kokeelliseen suomalaiseen kirjallisuuteen. Runoudessa vaikutus näkyy esimerkiksi Leevi Lehdon (1951–2019) töissä ja 2000-luvun alun kokeellisessa runoudessa yleisemminkin. Romaanin puolella yhtenä esimerkkinä mainittakoon Jaakko Yli-Juonikkaan tuotanto. Myös ranskalainen kirjallinen ryhmittymä Oulipo (*Ouvroir de la littérature potentielle*, suomeksi Potentiaalisen kirjallisuuden työpaja) on vaikuttanut suomalaiseen 2000-luvun kirjallisuuteen, mikä näkyy selvimmin Mahdollisen Kirjallisuuden Seuran toiminnassa.

Kokeellinen kirjallisuus on moniulotteinen ilmiö, jonka määrittelyminen ei ole yksiselitteistä. Esimerkiksi *Kirjallisuuden kokeellisuus ja avantgarde* -teoksessa (2007) kokeellisuus määritellään innovatiivisuudeksi ja radikaaliksi poikkeamiseksi valtavirrasta (Veivo & Katajamaäki 2007, 12). Tässä artikkelissa tarkoitamme kokeellisella kirjallisuudella *Routledge Companion to Experimental Literature* -teokseen nojaten sellaista kirjallisuutta, joka pyrkii laajentamaan kirjallisuuden rajoja ja joka herättää perustavanlaatuisia kysymyksiä kirjallisuuden itsensä luonteesta (Bray, Gibbons & McHale 2012, 1–2).

Kokeellisuutta ja avantgardea käytetään usein – erityisesti suomalaisessa keskustelussa – kirjallisuuden yhteydessä lähes synonyymisesti. Käsitteet ovatkin merkityksiltään osittain päällekkäiset, mutta niiden välillä on myös eroja. Avantgarde on ensinnäkin kansainvälisesti paljon kokeellisuutta tunnetumpi ja käytetympi käsite. Suomalaisen 2000-luvun kirjallisuuden yhteydessä tavataan kuitenkin puhua melkein yksinomaan kokeellisesta kirjallisuudesta, ei niinkään avantgardesta. Esimerkiksi uutta suomalaista, perinteistä ulos murtautuvaa runoutta esittelevä *Vastakaanon*-antologia (2011) käyttää alaotsikossaan nimenomaan sanaa kokeellinen. Käsite on avantgardea

useammin käytössä myös 2000-luvun teoksia käsittelevässä kirjallisuuskritiikissä ja kirjallisuudentutkimuksessa.

Muitakin eroja on. Siinä missä avantgarde liitetään usein historiallisesti tiettyihin liikkeisiin, kuten futurismiin, dadaismiin ja surrealismiin, on kokeellisuus ilmiö, joka ei liity mihinkään tiettyyn aikakauden (Veivo & Katajamäki 2007, 11–12; Manninen 2011, 27–28). Avantgardeen yhdistetään usein poliittisia konnotaatioita ja aktiivisia muutospyrkimyksiä, kun taas kokeellisuus asettuu diskursiivisesti tieteen yhteyteen haastaen sen ainoana kokeilujen ja kokeiden alueena. Tämä yhteys näkyy myös siinä, että osa kokeellisen kirjallisuuden tekijöistä on tutkijoita tai ainakin heillä on yhteyksiä akateemiseen maailmaan. Tämä piirre on tosin nähtävissä 2000-luvun kirjallisuudessa laajemminkin (Niemi-Pynttari 2015).

Joskus yhtä ja samaa taideteosta tai suuntausta voi luonnehtia sekä avantgardeksi että kokeelliseksi. Tällaisissa tapauksissa käsitteen avantgarde tai käsitteellisyys valinta liittyy valittuun näkökulmaan tai painotukseen sekä ilmiöiden, teosten ja tekniikkojen kehystykseen. Käsitteiden yhteisalue löytyy niiden kuvaamasta kirjallisesta toiminnasta. Avantgardea ja käsitteellisyttä käytetään yleisesti kuvaamaan sellaista kirjallisuutta, joka koettelee jollain tavalla kirjallisuuden rajoja – niitä ominaisuuksia ja määreitä, jotka tekevät kirjallisuudesta juuri kirjallisuutta. Koettelemalla rajoja kirjallisuus laajentaa sitä aluetta, jolla se kykenee kehittämään ja haastamaan olemassa olevaa sekä kuvittelemaan uutta. Yhteistä 1900- ja 2000-lukujen alkuvuosikymmenten avantgardeille ja kokeellisuuksille on kiinnostus ilmaisuvälinettä ja teknologiaa kohtaan (Bray, Gibbons & McHale 2012, 2; Veivo & Katajamäki 2007, 15; Manninen 2011, 26). Kokeellisen kirjallisuuden lukeminen saattaaakin vaatia lukijalta uudenlaisia taitoja. Esimerkiksi välineen ja teknologian koettelu voi edellyttää kykyä lukea ja tulkita sisällön ohella myös ilmaisun alustaa.

Menetelmällisyys ja käsitteellisyys

Kokeellisuus on ilmennyt 2000-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa muun muassa käsitteellisyytenä ja menetelmällisyytenä. Käsitteellinen eli konseptuaalinen kirjallisuus on käsitetaiteen lähisukulainen.

Käsitteellisessä kirjallisuudessa teoksen taustalla olevat käsitteet, ideat ja ajatukset ovat olennaisen tärkeitä; joskus idea ajaa tärkeydessä jopa toteutuneen lopputuloksen esteettisen arvon edelle. Kuuluista esimerkki suomalaisesta käsitteellisestä kirjallisuudesta on Leevi Lehdon *Päivä* (2004). Se koostuu Suomen Tietotoimiston yhden päivän uutisista elokuun 20. päivältä 2003. Lehto pilkkoi materiaalin virkkeiksi ja järjesti ne aakkosten mukaan proosateokseksi. Teos on omistettu yhdysvaltalaiselle kokeelliselle kirjailijalle Kenneth Goldsmithille, jonka teos *Day* (2003) on tehty yhden *New York Timesin* numeron materiaaleista käyttämällä samankaltaista menetelmää.

Kuten muukin kokeellinen kirjallisuus, käsitteellinen kirjallisuus tutkii kirjallisuuden rajoja sekä maailmaan ja kirjallisuuteen liittyviä käsitteitä. Käsitteellinen kirjallisuus hylkää usein perinteisesti käytetyt mediumit ja käyttää sen sijaan alustoina esimerkiksi tapahtumia, kehoja ja *readymade*-esineitä. (Ks. Epstein 2012, 311, 316; Goldie & Schellekens 2007, xi-xiii; Joensuu 2012, 1–2, 6–7.) Suomalaisessa käsitteellisessä kirjallisuudessa tämä näkyy esimerkiksi siten, että runoutta kirjoitetaan setelirahoille ja kuolinilmoituksesta tehdään runoutta asettelemalla teksti typografisesti kauppakuitin muotoon. Palaamme näihin esimerkkeihin seuraavassa luvussa.

Menetelmällisyys, jota kutsutaan myös proseduraalisuudeksi, viittaa kirjallisuuden yhteydessä puolestaan sellaisiin kirjoitustapoihin, joita ohjaa jokin tekijän ennalta päättämä ja tietoisesti valitsema menetelmä tai toimintatapa. Proseduraalisuuden puhtaassa muodossa valittua menetelmää noudatetaan systemaattisesti koko tekstissä. (Baetens 2012, 115; Joensuu 2012, 1.) Tarkoituksena on, että ennalta valitut säännöt toimisivat merkityksiä synnyttävänä tekijänä eli sääntöjä ei käytetä jonkin jo olemassa olevan sisällön saattamiseksi johonkin tiettyyn muotoon. (Conte 1991, 40.) Esimerkiksi perinteisiä runomittoja voidaan pitää menetelmällisyyden sukulaisilmionä, sillä ne voivat ohjata kirjoittajaa ilmaisemaan sanottavansa käyttäen tietynmuotoisia sanoja toisenlaisten sijaan. Menetelmällisyys on kuitenkin runomittoja laajempi ja määräävämpi ilmiö, sillä jotkut menetelmät saattavat kokonaan määrätä esimerkiksi käytössä olevien sanojen valikoiman ja sen, millainen lopputuloksesta tulee.

Menetelmällisellä kirjoittamisella on pitkä historia, jota ei ole vielä systemaattisesti selvitetty (Ikonen 2018, 18). Siitä on tullut vakavasti

otettava, itsenäinen kirjallinen ilmiö kuitenkin vasta 1900-luvun ku-
luessa osana kokeellista kirjallisuutta. Tähän on vaikuttanut erityises-
ti jo mainittu kirjallinen Oulipo-liike. Teemu Ikosen toimittama *Me-
netelmällisen kirjallisuuden antologia* (2018) esittelee kansainvälisiä
ja kotimaisia esimerkkejä kirjallisista menetelmistä, keksii ja sovel-
taa uusia menetelmiä ja analysoi ilmiötä. Yksi kuuluisa esimerkki täl-
laisesta menetelmästä on ranskalaisen Jean Lescuren kehittämä s+7,
jossa alkutekstissä oleva substantiivi korvataan uudessa tekstissä
substantiivilla, joka on valitussa sanakirjassa seitsemäntenä kyseisen
substantiivin jälkeen (Joensuu 2012, 94–96; Joensuu & Salmenniemi
2018, 142). Myös erilaiset kirjainrajoitteet, joista seuraava Harry Sal-
menniemen runon lainaus on esimerkki, ovat yleisiä:

Syksy yltää ihmisyyden sydämeen. Syysmyrskyjen myrkyttämä
iäisyys sykähdyttää, syysmyrskyjen myrkkyy
syövyttää: jylhinä
syysyöt vyöryvät ihmisyyden ylitse.³

Tässä käytössä on kirjainrajoite, jonka mukaan jokaisessa runon sa-
nassa täytyy olla y-kirjain. Y-äänne on suomen kielen toiseksi harvi-
naisin vokaali ö:n jälkeen (Pääkkönen 1991, 3) ja siksi se rajaa huo-
mattavasti käytettävissä olevaa sanamateriaalia ja tekee runon äänteelli-
sestä tasosta huomiota herättävän. Runon rajoite on muunnelma lipo-
grammista, rajoitteesta, jossa yksi tai useampi kirjain on käyttökielossa.

Tämän artikkelin esimerkeissä menetelmällisyyttä käytetään mo-
nella eri tavalla, ja siksi lähdemme liikkeelle siitä, että menetelmälli-
syyys voidaan ymmärtää joko tiukasti tai väljästi (ks. Blomberg, Man-
ninen & Tavi 2010). Edellä esillä olleessa tiukasti ymmärrettyssä
menetelmällisyydessä valittuja sääntöjä noudatetaan systemaattisesti,
kun taas väljästi ymmärrettyssä menetelmällisyydessä sääntöjä saate-
taan käyttää vain jossain teoksen osassa tai jossain luomisprosessin
vaiheessa.

Monimuotoinen kokeellinen runous

Yhdysvaltalaisen kokeellisen kirjallisuuden tutkijan Marjorie Perlof-
fin (2010, x) mukaan internet muutti kokeellista runoutta 2000-luvun

alussa olennaisesti verrattuna 1990-lukuun. Osittain kyse oli siitä, että 2000-luvulla aloittaneet runoilijat käyttivät alusta asti internetiä kirjoittamisessaan, mutta myös siitä, että osa uransa jo ennen tietoverkkoja aloittaneista runoilijoista siirtyi hyödyntämään nettiä runojen kirjoittamisessa. Näin tapahtui myös Suomessa, jossa tietotekniseen kehitykseen suhtauduttiin paikoin innostuneesti. Vuosituhannen vaihteessa internet oli laajalle käyttäjäkunnalle kuitenkin vielä verrattain uusi ilmiö, joka herätti paitsi uteliaisuutta myös vastarintaa ja huvittuneisuutta; internet ja erilaiset digitaaliset sovellukset olivat alkuun melko hitaita ja kankeita. Esimerkiksi hakukoneiden käyttäminen runouden kirjoittamisen välineenä saatettiin kokea paitsi uuden teknologian mahdollisuuksien kartoittamiseksi myös alkuvaiheen teknisellä kömpelyydellä ja silloisen internetin latteilla sisällöillä leikittelemiseksi.

Digitaalisen kehityksen ja internetin vaikutus näkyy suomalaisessa kokeellisessa runoudessa selvimmin 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä, jolloin tehtiin erilaisia kokeiluja tuon ajan uuden tekniikan parissa. Yksi tunnetuimmista varhaisista internet-runouden esimerkeistä on Leevi Lehdon kehittämä Get a Google Poem! -runogeneraattori vuodelta 2003, joka herätti myös kansainvälistä kiinnostusta:

Get a Google Poem!

Search string / Title:

Get Poem [search www.google.com]

Additional settings:

Max number of Google pages to get 1 ▾

Search pages written in: any language ▾

Linebreak sensitivity: High ▾

Skip search words in poem: Never ▾

Don't skip these: a the is of for

Kuva 20. *Get a Google Poem!* -runogeneraattori vuodelta 2003.

Kuten kuvasta voi päätellä, generaattori toimi niin, että hakukenttään kirjoitettiin hakusanoja, joiden pohjalta kone haki materiaalia ja teki siitä runoja. Runon kielen saattoi valita, ja runomuodoista tarjolla olivat muun muassa sestina, parisäeruno, new sentence ja sonetti. Generaattori perustui siis tiukasti ymmärrettyyn menetelmällisyyteen, jossa kone loi runoutta ennalta asetettujen sääntöjen pohjalta. Runogeneraattorista tuli hyvin suosittu, mutta vuoden 2009 jälkeen se ei ole enää ollut käytettävissä.⁴

Lehto teki myös kirjoissa julkaistua hakukonerunoutta, joka noudatti monesti menetelmällisiä periaatteita. Hakukonerunous on runoutta, jonka materiaali noudetaan internetistä hakukoneen avulla. Tämän jälkeen tekijä voi muokata materiaalista runoja joko ennalta päätetyn menetelmän avulla tai vapaasti soveltaen. Esimerkiksi Lehdon *Ampauksia ympäripyörivästä raketista* -kokoelmassa (2004) julkaistu ”Ananke: pantun” -niminen runo on tehty internetistä ja muualta noudetusta materiaalista⁵ käyttämällä 1600-luvulta peräisin olevaa runomittaa, pantunia. Mitta asettaa runon tekemiselle tarkan rajoitteen, koska ensimmäisen säkeistön toinen ja neljäs säe toistuvat toisen säkeistön ensimmäisenä ja kolmantena säkeenä ja niin edelleen runon loppuun asti, kuten runon alusta voi havaita:

Olen Maria. Asun Vantaal. Sinä: olet hyvät mielipiteet ja kropan omaava.
Näytelmä tapahtuu yhtä aikaisesti kahdella tasolla.
Etsin samanikäistä urheilullista yli 175 cm miestä.
Tarkoitukseen soveltuu mikä tahansa tila, jossa pääsee yleisön kanssa kosketuksiin.

Näytelmä tapahtuu yhtä aikaisesti kahdella tasolla.
Vien sinut vihreään huoneeseen, jos kohta
tarkoitukseen soveltuu mikä tahansa tila, jossa pääsee yleisön kanssa kosketuksiin.
Olen hoikka kahden karvaisen lapsen yksinhuoltaja. En selvittele asioitani puhelimitse.⁶

Lehdon mukaan kreikankielinen nimi *Ananke* tarkoittaa ’kohtaloa’, ’välttämättömyyttä’ ja ’sitä mikä ei ole väistettävissä’ (AYR, 55). Nimi liittyy runon aiheena olevaan seuranhakuun, mutta se viittaa kiinnostavasti myös runon muotoon, jossa säkeet toistuvat menetelmällisyyden vuoksi välttämättä tiettyjen sääntöjen mukaan.

Lehto oli suomalaisen hakukonerunouden pioneeri, mutta myös monet muut runoilijat ovat tehneet hakukonerunoutta. Yksi 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen puhutuimmista ilmiöistä oli *flarf*, johon vaikutteet saatiin amerikkalaisesta *flarf*-runoudesta. Flarf on sellaista hakukonerunoutta, jossa materiaalia haetaan internetistä mahdollisimman oudoilla hakusanoilla. Jo edellä mainitun Goldsmithin (2011, 4) mukaan tarkoituksena on hyödyntää kaikkein loukkaavinta, naurettavinta ja raivokkainta internetistä löytyvää materiaalia. Flarfissa olennaista onkin huono kieli, typeryys, karkeus ja poliittinen epäkorrektius. Tavoitteena on usein myös tehdä runouden avulla näkyväksi sitä, miten kauheaa materiaalia internetissä on. (Magee, Mohammed & Sullivan 2003.) Suomessa flarfia ovat kirjoittaneet muun muassa Teemu Manninen, Tytti Heikkinen ja Harry Salmenniemi. Esimerkiksi Heikkisen *Varjot astronauteista* -kokoelmassa (2009) julkaistut Läski XL -runot ovat flarfia. Seuraava lainaus on Läski XL -runosta nimeltä ”Aina sama juttu”:

.Miks mun pitää olla näin tyhmä? Mistä mä esimerkiksi tiedän koska mulla on nälkä hammassärky, menkat,? oon nii yössä et en tajua mitn. menin mutsin puheille ja sanoin et koita tajuu.Se sano ett en tajuu,olen yrittänyt jo liikaakin, emme voi valita sukulaisiamme, luoja kiitos voimme valita ystävämme., päläpäläpäläpälä... Mä sanoin sil, etÄlä luovu Epätoivostas.

Kuva 21. (*Varjot astronauteista*, 16)

Heikkinen on etsinyt Läski XL -runoihin materiaalia nettisivuilta ja -palstoilta, joilla nuoret tytöt tilittävät muun muassa lihavuudesta, seksistä ja elämästä. Hän on koostanut ja muokannut löytämästään heterogeenisestä materiaalista roolirunoja, joissa puhuu Läski XL -niminen hahmo. Heikkinen kertoo Kirjasampo-sivustolla⁷ pyrkineensä runoja muokatessaan yhtenäisyyteen toisin kuin monet muut hakukonerunoilijat, jotka mielellään korostavat käyttämänsä materiaalin eriperäisyyttä. Yllä olevassa katkelmassa Läski XL tilittää kenties hie-

man itseironiseen sävyyn omaa tyhmyyttään ja toraisaa suhdettaan äitiinsä. Siinä on Heikkisen flarfile tyypillistä huumoria, joka syntyy muun muassa puhekielisyydestä ja kirjoitusvirheistä. Myös runojen tavanomaisesta poikkeavalla fontilla on oma merkityksensä. Kyseessä on Daisy Wheel -niminen fontti, joka on ilmaiseksi ladattavissa internetistä. Se jäljittelee 1980-luvun samannimistä teknologiaa hyödyntäneiden sähkökirjoituskoneiden fonttia, mikä luo runoon tietynlaista retrovaikutelmaa, miksei myös hienoista internetiin assosioituvan sisällön ja internetiä edeltävän tekniikan välistä ristiriitaa.

2000-luvun kokeellinen runous ei kuitenkaan liity aina internetiin. Kokeellinen nykyrunous voi esimerkiksi sekoittaa erilaisia tekstilajeja, jolloin niiden törmäyksestä syntyy uudenlaisia merkityksiä. Seuraava runo on peräisin Henriikka Tavin monikielisestä *Sanakirja*-kokoelmasta (2010):

autumn, autumned, autumned

1. syksy saa, lehdet tippuvat

maahan, sataa vettä. 2. pudota, tipputa, vajota,

3. menettää värinsä, muuttuu maaksi, maatuu
(am. I)

fall, fell, fallen

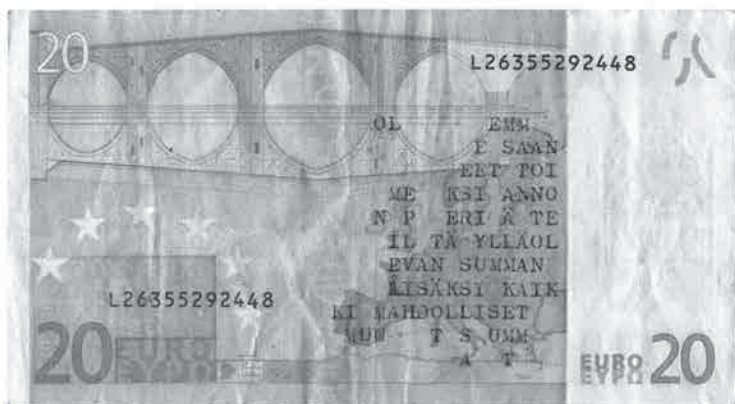
*and then the fall fell, and then again, the fallen, fall, fell, and
again, and then, and tell*

Kuva 22. (*Sanakirja*, 11; tästä eteenpäin = S)

Sanakirjan ideana on, että teoksen runot muistuttavat sanakirjojen hakusanoja käännoksineen, määritelmineen ja käyttöyhteydesimerkeineen. Yllä olevassa runossa hakusanana on englannin kielen *autumn*, joka tarkoittaa 'syksyä'. Kieliopillisesti *autumn* on oikeasti substantiivi, ei verbi, niin kuin Tavin runossa, jossa sanaa taivutetaan menneissä aikamuodoissa verbin tapaan (*autumned*). Mallia tällaiseen luovaan sanankäyttöön on kenties otettu amerikanenglannin sanasta *fall*, joka myös esiintyy runossa hakusanana. Toisin kuin *autumn*, *fall* on sekä 'syksyä' tarkoittava substantiivi että muun muassa 'kaatumista' ja 'putomista' tarkoittava verbi. Kyseessä on siis homonymia, joka tarkoittaa sitä, että samalla tavalla kirjoitettu tai äännetty sana voi tarkoittaa kahta tai useampaa täysin toisiinsa liittymätöntä asiaa. Ensimmäisessä määritelmässä huomiota kiinnittää kertova muoto "syksy saa, lehdet tippuvat" (S, 11). Sanakirjassa odotuksenmukainen muoto olisi 1. infinitiivi, esimerkiksi "sataa" tai "tippua". Kolmannessa määritelmässä onkin juuri tämän muotoisia verbejä, mutta niiden joukossa on yksi oikeakielisyydestä poikkeavalla tavalla muodostettu verbi "tipputa".

Tätä runoa ja koko *Sanakirja*-kokoelmaa voi pitää käsitteellisenä, koska se perustuu ideaan runouden kirjoittamisesta aivan toisen tekstilajin, sanakirjan, muotoon. Idea toimii, koska sanakirjan ja runokirjan periaatteissa on yhtymäkohtia; siinä missä sanakirja pyrkii luettelemaan ja selittämään sanojen monia merkityksiä, runous perustuu usein monimerkityksisiin sanoihin ja ilmauksiin. Runojen siirtäminen toisenlaisen informaation välittämiseen tarkoitettuun muotoon asettaa runojen kirjoittamiselle rajoitteita ja tekee näin tilaa luovalle ja ennakoimattomalle merkitysten muodostamiselle.

Suomalaisessa runoudessa on esimerkkejä myös runouden viemisestä sille epätyypillisille alustoille. Seuraava esimerkki on Eino Santasen *Tekniikan maailmat* -kokoelmassa julkaistu seteliruno "OLEME SAANEET TOIMEKSIANNON / L26355292448":



Kuva 23. (*Tekniikan maailmat*, 42; tästä eteenpäin = TM.)

Santasen setelirunot ovat käsitteellisiä: niiden kantavana ideana on kirjoittaa kapitalismikriittistä runoutta setelirahoihin. Niitä voi pitää myös väljästi ottaen menetelmällisenä ja tarkemmin ottaen rajoitteenalaisena (*constrained*) runoutena (ks. Joensuu 2012, 1). Santanen ei ole tietääksemme esitellyt käyttämänsä menetelmää, mutta sitä voi kuvata seuraavanlaiseksi. Ensin runon alustaksi valitaan 20 euron seteli. Sitten setelille kirjoitetaan kirjoituskoneella kapitalismi- tai talousaiheinen runo setelin pinta-alan ja kuva-aiheiden asettamien rajojen puitteissa. Seteli runon alustana asettaa tilallisia rajoitteita, koska kirjoitettaessa on otettava huomioon muun muassa se, paljonko kirjoituskoneen kirjaimia mahtuu mihinkin tilaan.

Yllä esillä olevassa runossa runon asettelu mukailee 20 euron setelin kuva-aihetta siten, että runo on kirjoitettu versaaleilla setelin taka-puolelle kuvatun Euroopan kartan päälle: ”Olemme saaneet toimeksiannon periä teiltä yllä olevan summan lisäksi kaikki mahdolliset summat.” Se, että runon sanat on kirjoitettu juuri 20 euron setelissä kuvatun Euroopan kartan päälle saa tulkitsemaan runon ottavan kantaa EU:n edustaman talousliiton valtaan.

Seuraava Arja Karhumaan *Epägenesis*-teoksessa (2016) julkaistu runo perustuu sekini runouden viemiseen sille epätyypilliseen ympäristöön:

Kuva 24. (*Epägenesis*,
numeroimaton sivu.)

RAKKAAMME	
Marja Liisa Karhuraa o.s. Tolppanen	
s. 12.2.1942	k. 24.12.2007
ANNA MINUN NAHDA SINUT	0.00
LIEKISSA	0.00
REVONTULEN	0.00
TUIKKEESSA TAHDEN	0.00
KANSSANI	0.00
KULKIEN NYT	0.00
JA AINA	0.00
IKAVOIDEN	0.00
SALLA JA JAAKKO	0.00
PERHEINEEN	0.00
JUSSI	0.00
SUKULAISET	JÄ YSTAVAT

LAMMIN	KIIITOS
SAHANMAEN	
Hoitokodin	henkilökunnalle
	**** **
	huolenpidosta
Siunaus toimitettu	
läheisten	
läsnä ollessa.	

Itse asiassa tämä runo syntyy siitä, että aivan muuhun tekstilajiin kuuluva teksti, kuolinilmoitus, siirretään sille epätyypilliseen kauppa-kuitin muotoon. Vaikka kumpikaan näistä kahdesta tekstilajista ei liity runouteen, niiden sekoittamisesta syntyy runoutta. Tässä on kyse epäluovasta tai luovuudettomasta kirjoittamisesta (*uncreative writing*), josta Goldsmith (2011) on kirjoittanut samannimisessä teoksessaan. Se on runontekotapa, jossa tekijä lainaa runoonsa tekstiä toisesta lähteestä niin paljon, ettei välttämättä kirjoita itse yhtäkään sanaa runoonsa. Karhumaan runokin on sekä käsitteellinen että menetelmällinen. Käsitteellinen se on siksi, että se perustuu edellä kuvaamaamme tekstilajien sekoittamiseen ja siitä syntyviin yllättäviin merkityksiin. Menetelmällisen siitä tekee tekotapa, etukäteen tehty

päätös asetella löydettyjä tekstejä niille epätyypillisiin typografisiin muotoihin. Pikemmin kuin kirjoittamiseen, Karhumaan runot perustuvatkin graafiseen suunnitteluun. Runonakin tämä teksti kuitenkin toimii. Kuolinilmoituksen asetteleminen kuitenkin muotoon saa lukemaan sekä kuolinilmoitusta että kuittimuotoa uudella tavalla. Runo saa pohtimaan esimerkiksi sitä, mitä kuitenkin nollat merkitsevät: onko kyse siitä, että kuolinilmoituksen kohteena oleva henkilö on ollut arvoton, vai sittenkin siitä, ettei ihmiselämän arvoa voi mitata rahassa.

Uudelleenkirjoitettu proosa

2000-luku on, kuten todettua, ollut kokeellisen kirjallisuuden nousukautta. Proosan puolella kehitys on kuitenkin ollut hitaampaa kuin runoudessa, ja tiheämmin erilaisia kirjallisia kokeiluja proosan muodoilla onkin ollut nähtävissä vasta 2010-luvulle tultaessa (Eskelinen 2016, 572). Nyt voidaan kuitenkin jo väittää, että 2000-luku on ollut enenevässä määrin rajoja siirtävää aikaa myös proosalle. *Raukoilla rajoilla* (2016) mainitsee aikakauden keskeisinä prosaisteina esimerkiksi sellaisia kirjailijoita kuin Leevi Lehto, Juhana Vähänen, Janne Kortteinen, Karri Kokko, Maria Matinmikko, Taneli Viljanen, Janne Nummela, Tommi Nuopponen, Jukka Viikilä, Tytti Heikkinen, Antti Salminen, Silja Järventausta, Mika Rättö, Kaj Kalin ja Jaakko Yli-Juonikas (Eskelinen 2016, 580–581). Näiden lisäksi maininnan ansaitsevat ainakin tekstitaiteilija Sami Liuhto ja kokeellisena runoilijanakin tunnettu Harry Salmenniemi.⁸

Proosan menetelmällisyys ja siihen liittyvä kokeellisuus juontavat juurensa paitsi edellä mainittuihin Oulipon ja amerikkalaisen postmodernismin ja historiallisten kirjallisten avantgardejen perinteisiin myös vahvasti digitaaliseen kirjallisuuteen, esimerkiksi hypertextifiktioihin, tekstigeneraattoreihin ja -peleihin sekä niiden suomiin ja hyödyntämiin teknologisiin mahdollisuuksiin (ks. esim. Joensuu 2012, 46–47, 231; Eskelinen 2016, 538–539). Näkyvimmin 2000-luvun kokeellisessa proosassa uutta tulemistaan tekevät runoutenakin toimivia teoksia tuottava konseptualismi, lähdetekstikirjoittaminen, löydetyn materiaalin käyttö sekä yhteiskirjoittaminen (Eskelinen 2016, 546) ja siihen paikoin liittyvä taiteilijaryhmittymän ajatus.

Myös proosan puolella kokeellisen kirjallisuuden menetelmällisyys on ollut luonteeltaan sekä väljää että tiukkaa. Esimerkiksi Harry Salmenniemi on kertonut usein hyödyntävänsä erilaisia oulipolaisia menetelmiä kirjoittamisensa prosessissa, vaikkei viimeistelty teos itsessään varsinaisesti menetelmällinen olisikaan.⁹ Tekstejä ja teoksia voidaan jaotella myös sen perusteella, onko niiden menetelmällisyys avointa vai ääneen lausumatonta. Avoimuudella tarkoitamme Juri Joensuuta lainaten ”menetelmien ilmenemistä suoraan teoksesta tai niiden paljastamista kommentaaritekstissä, esimerkiksi selitysosiossa, takakansitekstissä tai julkaisijan verkkosivulla” (Joensuu 2012, 174). Tarkastelemme seuraavaksi lähemmin joitain menetelmällisyyttä hyödyntäviä tai konseptuaalisia proosateoksia. Esimerkit myös valottavat 2000-luvun kokeellisuuksien yhteyttä internetin kehitykseen ja yleistymiseen.

Lähdetekstikirjoittamista on hyödyntänyt esimerkiksi Salmenniemi, jonka novellit ”Uraanilamppu” ja ”Krematorio” perustuvat aiemmalle suomalaiselle kirjallisuudelle. ”Uraanilampun” lähdeteksti on Juhani Ahon novelli ”Siihen aikaan kun isä lampun osti” (1883). Salmenniemen novellissa naapurusto kokoontuu ihmettelemään uutta valonlähdetä, jonka säteily läpäisee katselijoiden ruumiit luita myöten. Narratologi Gérard Genette kutsuu tällaista teos- tai tekstikokonaisuuksien välillä tapahtuvaa tekstienvälisyyttä hypertekstuaalisuudeksi (Genette 1997, 5). Novellit on julkaistu ensin kirjallisuuslehti *Parnassossa* ja myöhemmin kokoelmassa *Uraanilamppu ja muita novelleja* (2017). (Joensuu, 2017, 159.) Myös Jaakko Yli-Juonikas on käyttänyt useissa teoksissaan tätä tekniikkaa, ei tosin koko teoksen mitassa vaan upotettuina katkelmina. Seuraavassa *Neuromaania* otetussa esimerkissä lähdetekstinä on käytetty jaksoa Cormac McCarthyn romaanista *Veren ääriin*, jossa tanssia johtaa hirvittävä Tuomari Holden:

Kiljuvien tanssivien porttojen keskellä tanssii mies. Vanha mies. Gereg tunnistaisi hänet milloin tahansa. Johtava Neurokoreografi johtaa tanssillaan muita tanssijoita. Hän on maalannut otsaansa punaisen merkin. Hänen kaulassaan on punainen kissanrusetti. Kun hän nostaa kätensä ilmaan, portot tekevät samoin. Johtava Neurokoreografi tanssii kun muut nukkuvat. Hän ei nuku koskaan eikä hän kuole koskaan. Riehakkaan musiikin, kirjuvien lintujen ja paljaiden pomppivien rintojen keskellä tanssii ja nauraa

Johtava Kuolematon Neurokoreografi. Hän nauraa sinulle punaisin hampain. Kulttuuripääkaupunki on raunioina, tulipalot raivoavat joka suunnassa ja tavoittavat puiston puut ja pensaistot hetkenä minä hyvänsä, mutta Neurokoreografi ei lopeta tanssia. Hänen raajansa liikkuvat nopeammin kuin kellään muulla. Ihmeellistä, miten vanha mies voi riuhtoa raajojaan noin nopeaan tahtiin. Hän ei nuku koskaan eikä kuole koskaan – .¹⁰

Kohtaus toistuu hiukan toisessa muodossa myös Yli-Juonikkaan aiemmassa romaanissa *Uneksija*, mutta tällä kertaa tanssijana on pyöveli Jussila.

Yllä olevat esimerkit ovat tiukasti kiinni analogisessa maailmassa ja painetun kirjallisuuden mediumissa, vaikka niiden kirjoittamisessa voidaankin olettaa käytetyn hyväksi tekstinkäsittelyohjelmia. Lähemmäs verkottuneita ympäristöjä Yli-Juonikas tulee romaanissaan *Jatkosota-extra* (2017), jossa hyödynnetään ja uudelleenkirjoitetaan runsaasti erilaista keskustelupalstoilta, blogien kommenttiosiota ja muusta nettikeskustelusta kerättyä materiaalia. Karri Kokon *Varjofinlandia* (2005), *Das Leben der Anderen* (2010) ja *Retweeted* (2016) sen sijaan ovat kaikki internetin, tarkemmin sanoen sosiaalisen median alustojen tekstejä hyödyntäviä konseptualistisia teoksia. Kaikki kolme teosta noudattavat väljästi samaa kokoamisperiaatetta: tekstin osat julkaistaan löytöjärjestyksessä ilman lähdeviitteitä ja mahdollisimman pienellä jälkieditoinnilla¹¹.

Varjofinlandia on näistä teoksista kenties tunnetuin ja konseptuaaliseksi teokseksi verrattain usein tutkittu ja viitattu (Helle 2019; Joensuu 2012; Kuusela 2015). Teos on koottu poimimalla erilaisista internetlähteistä masennusta ja pahoinvointia käsitteleviä irrallisia virkkeitä, jotka Kokko ensin julkaisi tätä tarkoitusta varten perustamassaan blogissa. Tekstit julkaistiin blogissa muokkaamattomina, vain ilmeiset lyöntivirheet korjaten. Kirjassa, samoin kuin blogissakin, katkelmat esiintyvät siis käänteisessä järjestyksessä löytämiseen – nähden: uusin ensin ja vanhin viimeisenä. *Das Leben der Anderen* poikkeaa toisista Kokon tässä mainituista teoksista siten, että kunkin tekstilainan kohdalla sen lähde on näkyvissä. Tämä johtuu siitä, että Facebookin tuolloinen sivuarkkitehtuuri asetti jokaisen päivityksen muotoon [Käyttäjänimi] x:

Karri Kokko pohtii kuinka lähellä vastakohtat voivat olla toisiaan,
niin kuin (tämä) onni ja (tuo) murhe.
John M. Bennett was tagged in an album.
Salla Viikka menee huomenna sirkukseen!
Gary Sullivan is waiting for Segue to begin.
Barrett Watten Sounds like a line from W. S. Burroughs
Karri Kokko Joskus lähettämätön viesti on sanomaltaan selkeämpi
kuin lähetetty.¹²

Kirjoittajan nimen jättäminen pois lainauksesta olisi johtanut tarpeeseen muokata tekstiä huomattavasti enemmän, jotta virkkeisiin olisi syntynyt ymmärrettävä lauserakenne. Tämä taas olisi merkinnyt muokkaamattomuuden periaatteesta luopumista. Teos on koottu vain alkuperäisistä päivityksistä, ei niiden kommentteista. Näin se tulee myös tallentaneeksi tuon ajan ja alustan kontekstin lausumia ja keskustelunaloituksia. Teos tuo myös rakenneperiaatteensa kautta esille erisnimen merkityksen merkityksenmuodostukselle Facebookin kontekstissa: teksti ottaa kertovan tekstin tai väljästi tulkiten näytelmän muodon. Jokainen nimetty esiintyjä käy vuorollaan lausumassa vuorosanansa yleisölle, joka muodostuu heistä itsestään. Alustan algoritmi, joka muotoili käyttäjien toiminnasta generoituja päivityksiä uutisvirtaan (“John M. Bennett was tagged in an album.”) puolestaan näyttää tällä tavoin tuottavan uuteen näytelmälliseen teokseen parenteeseja, näyttämöohjeita.

Teoksen lukija taas voi kokea omasta positiostaan käsin joko kuuluvuutta tai ulkopuolisuutta riippuen siitä, lukeeko hän tekstiä alustan asetusten kautta eli onko hän ollut kyseisten päivittäjien ystävä ja mahdollisesti nähnyt repliikit jo aiemassa kontekstissaan vai ei. Toisaalta lukija saattaa myös tempautua mukaan absurdin näytelmän seuraamiseen ja tulla siten osalliseksi teoksesta yhtenä sen yleisön jäsenistä. Teoksen nimen, *Das Leben der Anderen* eli ’muiden elämä’, voi katsoa viittaavan juuri tällaiseen ulkopuolisuuteen ja seuraamisen kokemukseen. Toisaalta nimi viittaa myös samannimiseen saksalaiseen elokuvaan vuodelta 2006, joka kertoo Itä-Saksan valtiollisen turvallisuusviraston Stasin kansalaisiin kohdistamasta tarkkailusta. Nimen kautta tarkkailun teema rinnastuu paitsi toisten ihmisten tarkkailuun myös Facebookin tapaan kerätä ja tallentaa tietoja käyttäjistään.

Retweeted on lähes 600 sivua pitkä katkeamaton teksti, joka on koostettu edellä mainittuja periaatteita noudattaen Kokon mikroblogipalvelu Twitterin uutissyötteestä määrättynä ajanjaksona keväällä 2014. Kahdesta edellä kuvatusta teoksesta poiketen hän kuvaa tarkasti sen tekotavan teoksen jälkikirjoituksessa. Jälleen tekstiä muokattiin niin vähän kuin mahdollista, ainoastaan Twitter-käyttäjien käyttäjänimet poistettiin kuoromaisen vaikutelman korostamiseksi (*Retweeted*, 557–558.) Tuloksena on aiheesta ja kielestä toiseen ponnahteleva teksti, johon kuitenkin syntyy luennassa erilaisia uusia kytköksiä (ks. esim. Piippo 2019, 54–55) sekä tekstin sisällä että esimerkiksi tämän artikkelin ja tekstin välillä:

Kaunista on hyvä, jaettu ja tosi. Välillä täytyy poistaa lasten kuvaamaa avantgardea iPhonesta. Vai pitäisikö säilyttää elokuvat ”Mustaa mustalla” ja ”Kertun silmä läheltä”? Jos Ruotsi olisi muovailuvahaa, voisi Gotlannilla paikata Vänernin ja Öölannilla Vätternin, ainakin melkein. Mä. Joskus. Nuorena. JKL. Is your company in trouble? Hire a woman to take the fall. Journal of recycled materials.¹³

Retweeted tekee näkyväksi sosiaalisen median alustojen paratekstuaalisten elementtien, kuten käyttäjänimien, uutisvirran sivuarkkitehtuurin ja aihetunnisteiden merkityksen kyseisellä alustalla kirjoituille ja siltä luetuille teksteille. Se myös alleviivaa painetun kirjan mahdollisuuksia haastaa digitaalisten kaupallisten ympäristöjen harjoittamaa käyttäjien tarkkailua ja heidän tietojensa keräämistä. (Piippo 2019). Kirjamuoto korostaa viestien tuottamaa taustahuminaa ja kohtaamisten ja ymmärtämisen satunnaisuutta. Kokon teokset paitsi tallentavat sosiaalisen median kanavien moniäänisyyttä ja niissä käytettyjä kielen muotoja myös paljastavat alustan keskeisyyden tekstien lukemiselle ja tulkinnalle. Kopiointi ja tekstinkäsittelyohjelman kautta kirjamuotoon siirtäminen karsivat teksteistä niiden asetteluun liittyvät piirteet sekä paratekstit eli tekstiä kehystävät kynnystekstit. Tämä on sosiaalisessa mediassa usein keskeisessä osassa tekstin merkitystä muodostettaessa ja avattaessa – hieman samaan tapaan kuin konseptualismissa itsessäänkin.

Tietyissä mielessä pisimmälle digitaalisten alustojen ja verkkoyhteyden hyödyntämisen vie aikalaisteksteistä *Lähes tunnistamaton mahdollisuus menettää* (2018), joka on ohjelmoitu proseduraalinen fiktio.

Se on luettavissa Nokturno-sivustolla¹⁴ ja julkaistiin alun perin osana *Menetelmällisen kirjallisuuden antologiaa* (2018). Teoksen tekijyys on moniulotteista. Sen ovat kirjoittaneet kirjailija ja tutkija Markku Eskelinen ja kirjailija Maria Matinmikko. Teoksen graafisesta suunnittelusta vastaa Kaarina Tammisto ja sen on ohjelmoinut digitaalisesta runoudestaan tunnettu Marko Niemi Eskelisen kirjoittaman proseduurin pohjalta. Teoksessa edetään nuolinäppäimin eteen- ja taaksepäin maksimissaan tunnin kerrallaan ja siihen ohjelmoitu proseduri rajoittaa lukemisen ja tekstin suhdetta. Tämä proseduraalinen fiktio koettelee ensisijaisesti lukijan tapoja käyttää tekstiä. Lukijan luettavaksi valikoituvat tekstiosiot tulevat hänen ulottuvilleen sen perusteella, miten pitkän ajan lukija teoksen parissa viettää. Toisin sanoen se hyödyntää juuri niitä digitaalisen alustan suomaa mahdollisuuksia, joita *Retweeted* pyrkii purkamaan ja hiljentämään.

Mahdollisen kirjallisuuden seuran vuonna 2016 julkaisema neljäntoista kirjoittajan proseduraalinen kollektiiviromaani *Ihmiskokeita* vie moniäänisen yhteiskirjoittamisen kirjallisena kokeena pisimmälle. Se koostuu ns. masterversio-kirjasta ja neljästätoista muusta kirjasta. Kyseessä on näkökulmasta riippuen joko 15 romaania tai yksi romaanin, mikä nostaa esiin myös kysymyksen teoksen hankkimisesta ja omistamisesta: vaaditaanko siihen yksi osa vai kaikki osat. Mahdollisen kirjallisuuden seura voidaan tarkastella aiempien avantgardistien tapaisena ryhmittymänä, joita yhdistää jonkinlainen yhteinen sopimus, idea tai toimintamalli, vaikka seura julistaakin esittelyssään, ettei sillä ole ”yhtenäistä kirjallista ohjelmaa, estetiikkaa, ideologiaa tai poetiikkaa”¹⁵. Myös tällainen kielto muoto on toisaalta linjassa avantgardemanifestien tradition kanssa (Mehtonen 2007, 50), olkoonkin että sen lausuma voidaan tulkita myös suorasanaisesti ja ironiatta. Kirjailijaryhmittymien ja avantgarden perintö näkyy esimerkiksi seuran teostensa ohessa julkaisemissa teksteissä, kuten julkilausumissa, kynnysteksteissä, heidän antamissaan haastatteluissa sekä erityisesti teosten julkaistuissa prosedureissa. *Ihmiskokeiden* koko proseduri on julkaistu osana *Menetelmällisen kirjallisuuden antologiaa*, ja *Lähes tunnistamattoman mahdollisuuden menettä* proseduurin puolestaan Eskelisen Poesiavihkossa *Kirjallisuus Käyttöohje* (2020). *Ihmiskokeita* toimii kutsuna kirjoittaa sikäli, että sen taustalla oleva menetelmä on avoin ja julkinen ja siten kenen tahansa

suomea taitavan ja tekstinkäsittelyohjelman omistavan hyödynnettävissä.

Tekstinkäsittelyohjelmistot, verkottuneet tietokoneet ja internetin arkipäiväistyminen näkyvät siis 2000-luvun kokeellisessa ja menetelmällisessä proosassa erityisesti kirjoittamista ja sen variointia helpottavina ja mahdollistavina teknologioina ja ympäristöinä, mutta samalla niistä tulee osa myös näiden teosten aihevalikoimaa ja analyysin kohteita. Internetlähteiden ja -estetiikan käyttö on ajassa kelluva, myös valtavirtaisemmassa kirjallisuudessa alati suosittumpi ilmiö, joka tuottaa myös kaupallisesta menestyksestä kiinnostuneempaa proosaa. Kansainvälisten Situationistien *detournementin* ajatuksen mukaisesti teokset kaappaavat käyttöönsä kaupallisen informaatiovälityksen muotoja ja muokkaavat niistä taidetta. Sosiaalisen median alustoja hyödyntävissä teoksissa tulee esille miten aktiivinen, kansainvälinen ja monikielinen kirjallisuuselämä ja -keskustelu tallentuu osittain myös kaunokirjallisiin teoksiin. Samalla ne tuovat myös esille internetin sosiaalisuuden epäsosiaaliset puolet, ohipuhunnan ja ohuuden.

Kun alun perin digitaalisella alustalla julkaistua tekstiä ja/tai sen asetteluja jäljennetään tai toistetaan painetussa muodossa, syntyy katkos, joka mahdollistaa lähdetekstin ja kontekstin kriittisenkin tarkastelun ja sen tulkinta-asetusten uudelleenmäärittelyn. Tällainen lähdemateriaalien käyttö on myös läheistä sukua varhaisempien avantgardejen kutsulle kuroa etäisyys taiteen ja elämän välillä mahdollisimman lyhyeksi. Teemu Ikonen huomauttaa, että kerronnallisten, tarinamaailman luomiseen keskittyvien menetelmien pohtiminen ja kehittäminen jäi Oulipolta ajattelematta ja toteuttamatta, mutta että tällaisiakin kokeiluja olisi mahdollista suorittaa keskittymällä tarinamaailman kannalta keskeisiin, muttei kuitenkaan kieleen palautuviin piirteisiin. (Ikonen 2018, 21.) Nähtäväksi jää, missä määrin tähän proosan mahdollisuuteen tartutaan 2020-luvun edetessä.

Päätäntö

Kuten edellä on todettu, kokeellisuuden ja avantgarden tiukka erottaminen toisistaan ei käy helposti eikä ole välttämättä edes tarpeen.

2000-luvun suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa on monia piirteitä, joita pidetään tyypillisinä avantgardelle. Harri Veivo ja Sakari Katajamäki kirjoittavat avantgardesta seuraavasti: ”Avantgarden määrittelyä ei voi rajata vain tekstuaalisiin piirteisiin. Avantgardistiset teokset osallistuvat kirjallisuuden kentän – kirjailijan aseman sekä kirjallisuuden perinteen, tehtävän, julkaisu- ja jakelujärjestelmän ja yhteiskunnallisen aseman – kyseenalaistamis- ja muutospyrkimykseen.” (Veivo & Katajamäki 2007, 12.) Tämä avantgardea koskeva määrittely kuvaa hyvin myös sitä, mitä 2000-luvun suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa on tapahtunut.

Kokeellinen kirjallisuus on toki laajentanut ilmaisukeinoja, mutta sen lisäksi se on ollut aktiivisesti muokkaamassa kirjallisuusinstituution toimintaympäristöjä ja niissä toimimisen ehtoja. 2000-luvun ensimmäisinä vuosikymmeninä etenkin kokeelliset runoilijat ovat kyseenalaistaneet suomalaista kirjallisuusinstituutiota monin tavoin. He ovat ottaneet ohjat omiin käsiinsä eli tuotantovälineet haltuun ja perustaneet vaihtoehtoisia pienkustantamoita, jotka perustuvat uudellaisiin julkaisu- ja jakeluperiaatteisiin. Esimerkiksi Poesia, jonka toiminta perustuu osuuskuntamalliin ja osin vapaaehtoistyöhön, aloitti pienenä nyrkkipajana, mutta on kasvanut merkitykseltään huomattavaksi kustantamoksi, jonka julkaisemia teoksia on huomioitu viime vuosina merkittävin palkinnoin. Leevi Lehdon perustama ntamokustantamo taas perustuu tarvepainatukseen (*print-on-demand*) ja pyrkii julkaisemaan mahdollisimman suuren määrän teoksia.

Kokeellinen suomalainen kirjallisuus on aina ollut kansainvälistä, mutta tämä piirre on korostunut erityisesti 2000-luvulla. Menetelmällisyys samoin kuin konseptuaalisuuskin on luonteeltaan ylirajaista, eikä se sitoudu tai rajoitu johonkin tiettyyn kieli-, kulttuuri- tai lajiin (Ikonen 2018, 17). Kun erilaisten ja eri tavoin kokeellisten teosten määrä kasvaa, lavenee samalla myös valtavirtaisemmän kirjallisuuden keinovalikoima. Aiemmin on jo nähty selkeästi genrekirjallisuudeksi rajattujen lajien, kuten spekulatiivisen fiktion ja dekkarin sekä niiden konventioiden popularisoituminen ja arvostuksen nousu (Eskelinen 2016, 553–556). Onkin luultavaa, että samoin kuin varhaisempien avantgarden suuntausten kohdalla myös 2000-luvun kokeellisen kirjallisuuden tapauksessa markkinoilla voi olla halu kaapata ja omia erilaisia keino- ja muotovalikoimia omiin tarkoituksiinsa. Ru-

noilija Teemu Manninen nimeääkin kokeellisen kirjoittamisen vastakohtaksi juuri markkinoiden valtavrann. (Manninen 2011, 38). Näyttää kuitenkin siltä, että kokeellisella kirjallisuudella on myös kykyä vastustaa tällaista haltuunottoa (Piippo 2016, 364–364) sekä teosten muodon ja sisällön että myös niiden julkaisu- ja levitystapojen kautta.

Suomalaisen kirjallisuuden kenttä onkin muuttunut viimeisten vuosikymmenten aikana rajusti. Vaikka taustalla on muitakin tekijöitä, kuten digitalisaatio sekä markkinoiden ja kulutustottumusten muuttuminen, on kokeellisella kirjallisuudella ollut oma merkittävä osansa kirjallisuuden ilmaisutapojen, tuottamisen, kustantamisen, julkaisemisen ja jakelemisen mullistamisessa.

Viitteet

- 1 Aiheesta on lisäksi julkaistu tieteellisiä artikkeleita.
- 2 1960-luvun kirjallisista kokeiluista, ks. Joensuu (2016) ja Keskinen, Joensuu, Piippo & Helle (2018).
- 3 *Runojä*, sivunumeroimaton.
- 4 Lehdon ohella digitaalisen runouden alalla toimi monipuolisesti esimerkiksi runoilija, suomentaja ja kustannustoimittaja Marko Niemi, joka toimitti pitkään (2006–2014) Nokturno-runoussivustoa. Nokturno julkaisee kokeellista, digitaalista ja monitaiteista runoutta osoitteessa <https://nokturno.fi/mika-on-nokturno>.
- 5 Runossa käytetyt lähteet luetaan kokoelman lopussa. Samassa yhteydessä selitetään myös pantun-mitan periaatteita. (Lehto 2004, 55.)
- 6 *Ampauksia ympäriryöstävästä raketista*, 14; tästä eteenpäin = AYR
- 7 Teksti löytyy seuraavan linkin takaa: https://www.kirjasampo.fi/fi/kulsa/kauno%253Aperson_123176045938937.
- 8 Salmenniemi on myös tuottanut tutkija Juri Joensuun kanssa *Menetelmällisen kirjallisuuden antologiaan* esimerkkitekstit eräistä tunnetuista oulipolaisista metodeista, kuten s+1-7:stä, antonyymisistä käänöksistä ja Matthewsinkin algoritmista.
- 9 Piipon keskustelu kirjailijan kanssa 13.11.2018.
- 10 (*Neuromaani*, 33.)
- 11 Piipon sähköpostikeskustelu kirjailijan kanssa 26.9.2017.
- 12 *Das Leben der Anderen*, 7.
- 13 (*Retweeted*, 69.)
- 14 Saatavilla: <https://nokturno.fi/poem/lahes-tunnistamaton-mahdollisuus-menettaa>
- 15 Teksti luettavissa seuran verkkosivuilla: <https://mahdollisenkirjallisuuden-seura.tumblr.com/esittely>

Lähteet

- Heikkinen, Tytti. 2009. *Varjot astronauteista*. Helsinki: Poesia.
- Yli-Juonikas, Jaakko; Vuola, Sinikka; Viljanen, Taneli; Tontti, Jarkko; Tammi, Jari; Salmenniemi, Harry; Niemi, Marjo; Matinmikko, Maria; Lindstedt, Laura; Käkälä-Puumala, Tiina; Kuuskoski, Martti-Tapio; Joensuu, Juri; Helle, Anna & Eskelinen, Markku. 2016. *Ihmiskokeita. Proseduraalinen kollektiiviroomaani*. Helsinki: Mahdollisen Kirjallisuuden Seura.
- Karhumaa, Arja. 2016. *Epägenesis. Katalogi*. Visuaalisen viestinnän muotoilun väitöskirjan osa, Aalto-yliopisto. Helsinki: Ama Design.
- Kokko, Karri. 2012. *Das Leben der Anderen*. Helsinki: ntamo.
- Kokko, Karri. 2016. *Retweeted*. Helsinki: ntamo.
- Lehto, Leevi. 2004. *Ampauksia ympäröivästä raketista*. Turku: Savukeidas.
- Salmenniemi, Harry. 2011. *Runojä*. Helsinki: Otava.
- Salmenniemi, Harry. 2017. *Uraanilamppu ja muita novelleja*. Helsinki: Siltala.
- Santanen, Eino. 2014. *Tekniikan maailmat*. Helsinki: Teos.
- Tavi, Henriikka. 2010. *Sanakirja*. Helsinki: Poesia.
- Yli-Juonikas, Jaakko. 2012. *Neuromaani*. Helsinki: Otava.

Kirjallisuus

- Baetens, Jan. 2012. Oulipo and Proceduralism. Julkaisussa: Bray, Joe, Gibbons, Alison & McHale, Brian (toim.) *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Abingdon, New York: Routledge, 115–127.
- Blomberg, Kristian, Manninen, Teemu & Tavi, Henriikka. 2010. 2000-luvun runous. *Tuli & savu* 15: 2009. Saatavissa: <https://www.tulijasavu.net/2010/03/2000-luvun-runous/> [Viitattu: 15.10.2020.]
- Bray, Joe, Gibbons, Alison & McHale, Brian. 2012. Introduction. Julkaisussa: Bray, Joe, Gibbons, Alison & McHale, Brian (toim.) *The Routledge Companion to Experimental Literature*. Abingdon, New York: Routledge, 1–18.
- Conte, Joseph M. 1991. *Unending Design. The Forms of Postmodern Poetry*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Eskelinen, Markku. 2016. *Raukoilla rajoilla. Suomenkielisen proosakirjallisuuden historiaa*. Helsinki: Siltala.
- Goldsmith, Kenneth. 2011. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press.
- Helle, Anna. 2019. *Todellisuus pahoinpiteli runon. Yhteiskunnallisuus ja tunteet suomenkielisessä kokeellisessa nykyrunoudessa*. Turku: Eetos.
- Ikonen, Teemu (toim.) 2018. *Menetelmällisen kirjallisuuden antologia*. Helsinki: Post-Oulipo ry / Mahdollisen Kirjallisuuden Seura.
- Joensuu, Juri. 2012. *Menetelmät, kokeet, koneet. Proseduraalisuus poetikassa, kirjallisuushistoriassa ja suomalaisessa kokeellisessa kirjallisuudessa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

- Joensuu, Juri. 2016. *Vuoden 1965 mania?* Poesiavihko #6. Helsinki: Poesia.
- Joensuu, Juri. 2017. Menetelmälliset dystopiat: lähdetekstikirjoittaminen ja tekstuaaliset painajaiset Harry Salmenniemen novelleissa "Uraani-lamppu" ja "Krematorio". Isomaa, Saija & Lahtinen, Toni (toim.), *Pakko-valtiosta ekodystopiaan: kotimainen nykydystopia*. Helsinki: Helsingin yliopisto, 159–173. Saatavissa: <http://urn.fi/URN:NBN:fi-fe201705156413> [Viitattu 15.10.2020.]
- Joensuu, Juri & Salmenniemi, Harry. 2018: Metodien esitys. Julkaisussa: Ikonen, Teemu (toim.), *Menetelmällisen kirjallisuuden antologia*. Helsinki: Post-Oulipo ry / Mahdollisen Kirjallisuuden Seura, 129–160.
- Keskinen, Mikko; Joensuu, Juri; Piippo, Laura & Helle, Anna (toim.) 2018. *Avoin Aperitif : kirjoituksia Kari Aronpuron kollaasiromaanista Aperitif – avoin kaupunki*. Tampere: Tampere University Press. Saatavissa: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-03-0747-9> [Viitattu 23.1.2020.]
- Kuusela, Hanna. 2015. "Neroja ja promoottoreita: kirjalliset kuraattorit nykykirjallisuudessa." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 2015: 2, 35–48.
- Lehto, Leevi. 2004. *Ampauksia ympärivyörivästä raketista*. Turku: Savukeidas. Saatavissa: http://leevilehto.net/files/pdf/lehto-leevi_ampauksia.pdf [Viitattu 23.1.2020.]
- Magee, Michael, Mohammad, K. Silem & Sullivan, Gary. The Flarf Files. *Electronic Poerty Center*, 2003. Saatavissa: <http://epc.buffalo.edu/authors/berstein/syllabi/readings/Flarf.html> [Viitattu 29.1.2020.]
- Manninen, Teemu. 2011. Kokeellisen kirjoittamisen historiaa. Julkaisussa: Joensuu, Juri & Salmenniemi, Harry (toim.) *Vastakaanon. Suomalainen kokeellinen runous 2000–2010*. Helsinki: Poesia, 26–39.
- Mehtonen, Päivi. 2007. Manifestien poetiikka ja retoriikka. Julkaisussa: Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 43–65.
- Niemi-Pynttari, Risto. 2015. Kirjoittamisen oppiminen suuntautuu pois yhdenmukaisesta. *Kiiltomato* 22.5.2015. Saatavissa: <https://kiiltomato.net/kirjoittamisen-oppiminen-suuntautuu-pois-yhdenmukaisesta/> [Viitattu: 20.1.2020.]
- Perloff, Marjorie. 2010. *Unoriginal Genius. Poetry by other means in the new century*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Piippo, Laura. 2016. "650 sivua tiivistettyä hulluutta on liikaa": Jaakko Yli-Juonikkaan *Neuromaani* (2012) elämystalouden karstana ja polttoaineena. Julkaisussa: Karkulehto, Sanna; Lähdesmäki, Tuuli & Venäläinen, Juhana (toim.) *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä: kulttuurintutkimuksen näkökulmia elämystalouteen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 347–371.
- Piippo, Laura. 2019. Rinse, Repeat: Paratextual Poetics of Literary Twitter Collage *Retweeted. Image and Narrative*, 20 (2), 51–68. Saatavissa: <http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/2148> [Viitattu: 30.1.2020.]

- Piippo, Laura. 2020. *Operatiivinen vainoharha normaalitieteen aikakaudella: Jaakko Yli-Juonikkaan Neuromaanin kokeellinen poetiikka*. Kirjallisuuden väitöskirja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. Saatavissa: <http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-39-8251-5> [Viitattu 23.1.2020.]
- Pääkkönen, Matti. 1991. A:sta ö:hön. Suomen yleiskielen kirjaintilastoja. *Kielikello* 1991: 1. Saatavissa: <http://jorpela.fi/kielikello/kirjtil.html> [Viitattu 13.8.2019.]
- Veivo, Harri & Katajamäki, Sakari. 2007: Johdanto. Julkaisussa: Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.) *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 11–18.

Kirjoittajat

FM **Riikka Ala-Hakula** on kirjallisuuden väitöskirjatutkija Jyväskylän yliopistossa. Hän tekee tutkimusta aseemisesta kirjoituksesta ja häntä kiinnostavat materiaaliset, mediaaliset, feministiset sekä post-humanistiset näkökulmat kokeelliseen kirjallisuuteen.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-3884-5602>

FT **Riikka Haapalainen** on taidehistorioitsija ja kasvatustieteilijä, joka toimii vanhempana yliopistonlehtorina Aalto-yliopiston taiteen laitoksella. Haapalaisen tutkimus- ja opetusaloina ovat muun muassa avantgarden ja nykytaiteen teorit, taiteen osallistavat ja sosiaaliset prosessit sekä näyttelypedagogiikka ja kriittinen museotutkimus.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-9317-1460>

FT **Irmeli Hautamäki** on Helsingin yliopiston estetiikan dosentti sekä Jyväskylän yliopiston taidekasvatuksen taiteen filosofian dosentti. Hän on erikoistunut kansainvälisen avantgarden ja taiteen filosofian tutkimukseen. Hän on kiinnostunut erityisesti kriittisestä teoriasta.

📄 <https://orcid.org/0000-0003-3707-505X>

FT, dosentti **Anna Helle** toimii kotimaisen kirjallisuuden yliopistonlehtorina Turun yliopistossa. Hänen keskeisiä tutkimusalojaan ovat nykykirjallisuus, kokeellinen runous ja proosa sekä tunteet, emootiot ja affektit kirjallisuudessa.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-8504-849X>

FT **Fredrik Hertzberg** on pohjoismaisen kirjallisuuden dosentti Helsingin yliopistossa. Hänen alaansa ovat suomenruotsalainen modernismi, runojen kääntäminen ja kirjallisuuskritiikin historia.

📄 <https://orcid.org/0000-0003-3621-2577>

FM **Marko Home** on taidehistorian väitöskirjatutkija Helsingin yliopistossa. Hänen väitöskirjansa, joka käsittelee Eino Ruutsalon kokeellista 1960-lukua sekä siihen johtanutta kehitystä tarkastetaan syyskuussa 2021.

FT **Tomi Huttunen** on venäläisen kirjallisuuden ja kulttuurin professori Helsingin yliopistossa. Hänen tutkimusalojaan ovat suomalaisvenäläiset kirjallisuussuhteet, venäläinen avantgardekirjallisuus ja -kulttuuri, kulttuurisemiotiikka, myöhäisen neuvostokauden kirjallisuus ja neuvostorock, venäläinen postmodernismi sekä Pietarin kirjallisuus ja kulttuuri.

🔗 <https://orcid.org/0000-0001-5054-8080>

FL **Timo Huusko** on Ateneumin taidemuseon intendentti ja Turun yliopiston tohtorikoulutettava. Hän on perehtynyt 1910- ja 1920-lukujen taidekäsityksiin Suomessa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-9627-9805>

FT **Juri Joensuu** on kirjallisuuden yliopistotutkija Jyväskylän yliopiston musiikin, taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitoksella. Väitöskirjansa (2012) jälkeen hän on opettanut kirjoittamista Jyväskylän yliopiston Avoimessa yliopistossa sekä julkaissut tutkimusartikkeleita kokeellisesta kirjallisuudesta painotuksinaan 1960-luku, komiikka, konseptuaalisuus ja reseptit.

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-6991-2812>

YTM **Alexi Lohtaja** on tohtorikoulutettava Jyväskylän yliopistossa. Hänen väitöstutkimuksensa käsittelee arkkitehtuurin ja politiikan välistä rajapintaa etenkin utopioiden käsitehistorian kautta.

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-2438-5374>

FT, dosentti **Kristina Malmio** on pohjoismaisen kirjallisuuden yliopistonlehtori Helsingin yliopistossa. Hänen alaansa ovat suomenruotsalainen kirjallisuus, nykykirjallisuuden erityispiirteet, kirjallisuuden suhde yhteiskuntaan ja tilallisuus kirjallisuudessa.

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-2723-5881>

FM **Anna Parviainen** on taidehistorian väitöskirjatutkija Helsingin yliopiston kulttuurien osastolla. Hänen tutkimusintressejään ovat pukeutumisen yhteiskunnalliset vaikutteet ja pukeutuminen tasa-arvon visualisointina. Parhailaan hän työstää väitöskirjaa pohjois-

maisesta unisex-muodista 1960- ja 1970-luvuilla.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-6816-267X>

FT **Laura Piippo** toimii kirjallisuuden ma. yliopistonopettajana Jyväskylän yliopistossa. Hänen tutkimuksensa käsittelee kokeellista suomenkielistä nykyproosaa, kokeellisuuden poetiikkaa, kirjallisuuden materiaalisuutta sekä painetun kirjan paikkoja, muotoja ja arvoa digitaalisissa ympäristöissä.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-8226-8689>

FT **H. K. Riikonen** on Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen professori (emer.) sekä Suomalaisen Tiedeakatemian ja Suomen Tiedeseuran jäsen. Hän on tutkinut antiikin kirjallisuutta ja sen vaikutusta, kirjallisuudentutkimuksen ja filologian oppihistoriaa sekä muun muassa James Joycen, Pentti Saarikosken ja Olavi Paavolaisen tuotantoa. Hän on *Suomennoskirjallisuuden historia 1–2:n* (2007) päätoimittaja ja *Suomennetun tietokirjallisuuden historian* (2013) toinen toimittaja.

📄 <https://orcid.org/0000-0001-8869-7065>

FM **Hanna-Reetta Schreck** on taide- ja kulttuurihistorioitsija, tietokirjailija ja kuraattori. Hän tekee parhaillaan väitöskirjaa Turun yliopiston kulttuurihistorian oppiaineeseen aiheenaan modernin murroksen aikakauden ruumiillisuus ja sen ilmeneminen kuvataiteilija Ellen Thesleffin taiteessa ja teksteissä. Tämän lisäksi hänen kiinnostuksen kohteitaan ovat elämäkerrallisuus sekä taiteiden- ja tieteidenvälisyys, erityisesti historian, kuvataiteen, tanssin ja teatterin.

FT, professori **Helena Sederholm** työskentelee Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulun taiteen laitoksella. Etenkin uransa alussa hän on kirjoittanut laajasti modernin taiteen ja avantgarden problematiikasta. Sittenmin hänen tutkimustyönsä on kohdistunut nykyaikaiseen, taideteoriaan sekä erityisesti taide- ja tiedekasvatuksen kysymyksiin.

📄 <https://orcid.org/0000-0003-1351-3908>

FT **Sami Sjöberg** on akatemiaturkija ja yleisen kirjallisuustieteen dosentti Helsingin ja Tampereen yliopistoissa. Hän on tutkinut avantgarden teoriaa, avantgarden suhdetta tieteeseen, tietoteoriaan ja ekologiaan, sekä avantgarden kansainvälisiä verkostoja ja kielellistä kokeellisuutta diaspora- ja transnationalismitutkimuksen näkökulmasta.

📄 <https://orcid.org/0000-0002-3279-4058>

FT **Tanja Tiekso** on väitellyt musiikin avantgardesta Helsingin yliopistossa (2013) ja työskentelee tällä hetkellä tutkijana Taideyliopiston Teatterikorkeakoulussa. Tiekson erikoisaloja ovat taidefilosofia, erityisesti säveltämisen filosofia, taiteellinen tutkimus sekä avantgardetaiteen ja kokeellisen musiikin historia, teorit ja käytänteet.

📄 <https://orcid.org/0000-0003-2277-064X>

FT **Kalev Tiits** on musiikintutkija ja elektronimusiikko joka opettaa musiikkiteknologiaa Sibelius-Akatemiassa. Hänen tutkimusaiheitaan ovat olleet koneoppiminen musiikkianalyysin välineenä sekä musiikkiteknologian menetelmien ja välineiden teknis-taiteelliset lähtökohdat.

HUK **Markku Valkonen** on tietokirjailija erikoisalana kuvataide ja sen yhteydet luonnon- ja tieteen historiaan. Hän on toiminut taidearvostelijana, taideorganisaatioiden johtajana (FRAME, Retretti, EMMA) ja kirjoittanut lukuisia teoksia, joista viimeisimmät ovat *Vaeluksia Maisemaan. Taiteen mestarit meren äärellä* (John Nurminen, 2017) yhdessä professori emeritus Pekka Niemelän kanssa sekä *Seinälle nostetut, lääkärimuotokuvia Hippokrateesta HUSin kokoelmiin* (Parvs, 2020) yhdessä professori emeritus Seppo Seitsalon kanssa.

Abstract

Avant-garde in Finland is the first book to provide an overarching introduction to avant-garde art by Finnish artists. The articles in the book discuss the application and development of the cultural ideas of the avant-garde in Finnish art from the early 20th century till the present day. The book focusses on the social, political, and artistic characteristics of avant-garde art and their manifestation in Finnish avant-garde literature, visual arts, architecture, fashion, and music.

The book shows the remarkable role of women artists in the development of the Finnish avant-garde. Many artists and groups are presented in the book for the first time. At the same time, the articles highlight connections between well-known Finnish artists and international avant-garde movements that have not been recognized in earlier research. A key theme of the book is the tension between the internationality of avant-garde and the nationalist elements of Finnish culture. The book is peer-reviewed, and its authors are eminent senior scholars and younger researchers.

Asiahakemisto

A

- abstrakti taide 12, 19, 31, 36, 178, 239–240, 243, 249, 251, 265, 318, 399–400
 - abstrakti ekspressionismi 217–218, 240, 244, 252, 365, 384
- aforismi 66–68, 71, 76, 96, 107
- Agit-Prop* 354
- akmeismi 139
- anarkismi 14, 36–37, 99, 232, 366
- androgyny 13, 24, 211, 266
- antagonismi 13, 14–15, 25, 29, 64–65, 68, 120, 135, 169, 176, 308
- antiikki 15, 19, 26, 114, 119–121, 135
- antimuoti 263, 278
- antitaide 33, 347, 357–358, 364
- Artek* 20, 179, 182, 201–202, 210
- aseeminen kirjoitus 34–35, 383–402
 - Asemic Magazine* 385
- automatismi 323–324
 - automaattikirjoitus 324, 326, 329, 342

B

- Baby Grandmothers* -yhtye 305
- Bauhaus* 17, 19, 28, 31, 180, 182, 193, 194–195, 198–199, 201, 208, 209, 211, 265
- biografinen tutkimus 239
- boheemi 49, 55, 57
- bolševismi 152, 157, 195
 - bolševikki 141–143, 156, 159, 183
- Brondan ryhmä* 30, 241–242
 - Brondan vintti* 241–243, 252–253
- Bruitismi 123, 232
- Buddhalaisuus 349, 356, 363–364, 366
 - Zen 321, 349, 364, 366, 368, 397

C

- CIAM Congrès internationaux d'architecture moderne* 186, 197–198, 204
- Colarossin akatemia* 45

D

- Dada 11, 13, 16–17, 21, 25–26, 29, 32, 36, 68–69, 83, 88, 91–92, 95–99, 101–105, 107, 109, 115, 123, 227, 232, 286, 323–324, 333, 357, 365, 367, 402, 409
 - Cabaret Voltaire* 16, 95–96
- dekadenssi 15, 45, 140, 353
- Der Querschnitt* 95
- Der Sturm* 91, 178, 367
- De Stijl* 31, 180, 265

E

- Eesti kunstnikkude rühm EKR* 178
- ekologinen kriisi 355, 366
- ekspressionismi 17, 19, 25, 27, 43, 44, 50, 61, 66–74, 78–79, 83, 89, 91–95, 99–100, 104, 122–123, 160, 174–176, 179, 184, 241–243, 246, 288, 357, 365, 384, 394
 - ”hemmaekspressionismi” 25, 93
- elektroninen musiikki 34, 215, 221, 223, 229–231, 294, 306, 320, 373, 375–376
- Elonkorjaajat* 33, 347–348, 350, 352–355
- ensimmäinen maailmansota 23, 25, 37, 56, 81, 93, 95, 102, 118, 122–123, 128, 169, 193
- epäluova/ luovuudeton kirjoittaminen 418
- estetismi 119, 134, 169, 185
- Euterpe* 24, 50–51

F

- Feminism 28, 43, 53, 198, 263–264, 266–267, 269, 308, 363
- fin de siècle 44, 119
- flaneur (flanööri) 50
 - flaneuse 50
- flarf 331, 414–415
- Fluxus* 16, 33, 230, 314, 319, 323, 331, 337, 346–347, 349, 351, 353, 357–358, 360, 362, 364–367, 408

- formalismi 15, 28, 117, 160–161, 200, 205
 formismi 175
 funktionalismi 28, 30, 129, 133, 196, 198, 201, 204, 264
 futurismi 13, 18, 22, 26, 36, 43, 52–56, 64, 68–69, 83, 94–95, 106, 114, 119–120, 122–123, 126–127, 138–140, 154, 159, 193, 232, 352, 375, 402, 409
 egofuturisti 147, 154
- G**
- genre 62–63, 71, 75, 77–78, 426
Gestaltung (ryhmä G) 17
 groteski 25, 89–90, 92, 101, 108
Groupe de recherches musicales 375
- H**
- Halvat Huvit* 33–34, 345–351, 357, 363, 366
Cheap Thrills 347, 349
 happening 16, 21, 30, 32, 226, 228–229, 284, 286, 294–295, 300, 306–307, 312, 347
 hippiliike 263, 297, 299, 310, 374, 380
 jippiet 285
 hypertekstuaalisuus 419–420
- I**
- imaginismi 26, 67, 138, 156–157, 159–161
 impressionismi 69, 77, 139, 146, 400
 postimpressionismi 18
 informalismi 30, 240, 243–244, 246, 252, 284
Inkeri 145
 intermedia 75, 360, 366, 408
liris 346, 355, 362–363, 365
 internet-runous 385, 391, 411–413
 hakukonerunous 35, 412–414
ISCM Kansainvälinen nykymusiikkiyhdistys 221, 225, 234
- J**
- jazz 25–26, 29, 95, 97–99, 109, 123, 224, 228–229, 234, 248, 296, 305, 320
- Jyväskylä'n Kesä* 30, 226, 229, 250, 320
- K**
- kalligrammi 328, 394–395
 Kansainväliset situationistit 22, 359, 425
 detournement 425
 kineettinen taide 30, 52, 239–240, 244, 246, 248, 301, 390, 400
Kirkko ja musiikki 225, 230–231, 233
 klassismi 176–177
 neoklassismi 214, 220–221
 kokeellisuus 21, 34, 37, 43, 46, 53–57, 193, 198, 217, 225, 227, 230, 235, 294, 298, 309, 313–314, 322, 333, 339, 347, 349, 354–355, 358, 360, 363, 374, 409, 420–427
 kokeellinen elokuva 30, 239–240, 244, 246, 248–253, 320
 kokeellinen kirjallisuus 32, 33, 35–36, 139, 159, 161, 317, 319, 322, 327, 333, 337, 341, 384, 397, 400, 406–412, 415, 420, 425
 kokeellinen musiikki 29, 214–216, 219, 224–225, 227, 229, 236, 305
 kollaasi 35, 284, 286, 305, 322, 327, 329–331, 338, 375
 kollaasielokuva 248, 250, 408
 kollaasimaisuus 93, 329
 kollaasiromaani 32, 407
 kollaasiruno 328
 kollektiiviromaani 424
 kommunismi 36, 170, 179, 181–182, 185, 194–195, 203, 206–208, 211, 217, 221, 346, 354
KOM-teatteri 354
 konkretismi 28, 170, 177, 243, 327
 konkreettinen runous 327, 339, 342, 360, 366, 384, 387, 390, 407
Art Concret 178
 konstruktivismi 17, 28, 37, 123, 170, 177–178, 180, 184, 186, 193–194, 195, 284, 345, 355
 kosmopoliittisuus 23, 56, 70, 75, 196, 203, 319, 358, 390
 kubismi 18, 19, 27, 68–69, 83, 94–95,

99, 122–123, 160, 170, 174–177, 181, 200
 jälkikubismi 170, 176, 178–180, 184, 186
Kulturmagasinet Vargen 363
Kulttuurityöntekijäin liitto 34, 353
 kybernetiikka 297, 302
 kylmä sota 216, 286
 CIA 236, 285
 käsitetaide 33, 346, 349, 357, 362, 365, 367, 383–384, 402
 käsitteellinen runo 332, 417–418
 käsitteellinen/ konseptuaalinen kirjallisuus 409–410

L

L'Esprit Nouveau 177, 180
 lettrismi 250

M

Mahdollisen Kirjallisuuden Seura (MKS) 407–408, 424
 manifesti 22, 37, 53, 55, 58, 69, 94, 106, 159, 194, 199, 233, 282, 310, 323, 363, 383, 424
Marimekko 30–31, 261–264, 268–279, 305
Marikylä 270–271, 274, 279
Marraskuun ryhmä 27, 172
 marxilaisuus 15, 33–34, 195, 208, 263, 254
 maolaisuus 34, 299, 367
 taistolaisuus 34, 352–354, 366, 367
 trotskilaisuus 33
 materiaalisuus 24, 25, 35, 61–63, 71, 74–75, 80, 83, 195, 201, 384, 386–388, 391, 398, 402
 uusmateriaalisuus 82, 387
 menetelmällisyys 35, 406, 409, 410–411, 413, 417–420, 425–426
 proseduraalisuus 410, 423–424
Merce Cunningham Dance Company 219, 233
 minimalismi 21, 265, 276–277, 346, 357–358, 364, 394, 400
Moderna Museet 32, 233, 243, 284, 286, 352, 363, 365
 monitaiteellinen 17, 32, 313, 427

N

Narkomfin 193, 201
 nationalismi 18, 20–21, 37, 179, 180, 355
 kansallismielisyys 17–20, 27, 153, 170–172, 179–180, 182
 neoplastismi 28, 177, 180
 nonfiguraatiivinen 178
Noor-Eesti [Nuori Viro] 117, 128, 186
Nuoren Voiman Liitto 127–128, 149
 Nuori Voima 116, 127, 152, 163, 250–251
Nuori Saksa 128
Nya Argus 88, 121
Nykymusiikki – Nutidsmusik 29, 214–215, 218, 220, 222–225, 231, 233–235
 nykyaide 10, 179, 186, 308, 350
Nykyaide ry 181–182
Näyttämö 144–146

O

Oulipo (Ouvroir de la littérature potentielle) 408, 411, 419–420, 425, 427

P

pamfletti 115, 128–129, 131, 195
 panteismi 79
 performanssi 33, 287, 289, 294, 320, 347, 349, 353
 pop-taide 32, 284, 354
 postitaide 331, 347, 349, 353, 384, 391–392, 394
 primitivismi 75, 79, 171, 174, 183–184
 uusprimitivismi 175
 proosaruno 88, 90, 318, 326
 purismi 170, 177, 181, 184–185

Q

Quosego 92, 95–96, 100–107, 357

R

readymade 330–331, 341, 410
 realismi 15, 28, 34, 93, 100–101, 140, 180, 203, 206, 241, 309, 345–347, 354–355, 366

- uusrealismi 284
 robotiikka 34, 371
 romantiikka 14–15, 67, 128, 170,
 177, 209, 284
- S
- sarjallinen musiikki 215–216, 221,
 227, 235, 375
- seksuaalisuus 67, 122, 287, 289,
 290–291, 308, 352
 seksi (sex) 36, 68, 289, 299–301,
 311, 335, 414
 seksuaalinen vapautuminen 266,
 295, 300, 307, 314
- socialistinen realismi 28, 34, 203,
 345–347, 354–355
- The Sperm* 253, 305, 367
- Stolen Paper Review Editions* 319,
 337
- Suomen musiikkinuoriso* 29–30,
 214–215, 226–228, 231, 233–235
- Suomen Säveltäjät ry* 214, 220–222,
 231, 234–235
- Suomen Taideakatemia* 173, 179,
 241
- Suomen Taideyhdistys* 172
- Suomen Taiteilijaseura* 172, 178, 180,
 309
- Suomen Taiteilijat ry* 309
- Suomettuminen 21, 345
- Suomi-lehti* 378
- surrealismi 11, 13, 16, 22, 33, 170–
 171, 179, 184–185, 232, 241, 317,
 319, 321–324, 337–338, 402, 409
- symbolismi 26, 27, 43–46, 50–51, 57,
 83, 94, 134, 138–143, 147, 151,
 153, 156, 160, 162
- T
- Taidehalli* 19, 28, 56, 57, 170, 179–
 181, 186, 198, 241, 282, 309
- taiteilijakirja 319, 352, 360, 365, 394
- teosofia 45, 143, 162
- toinen maailmansota 21, 28–29, 71,
 135, 193, 204, 214–218, 240, 359,
 365
- totalitarismi 20, 36, 134
- transnationaalisuus 17, 21, 23,
 27, 35, 62–63, 70–71, 84, 159,
 173–176, 338, 384, 390–393, 394,
 398–400, 403
- Tulenkantajat 26, 114, 116–117, 120,
 127–128, 138–139, 145, 148–149,
 151, 153–154
- Tuli&Savu* 407
- Twitter 423
- typografia 53, 62, 74, 92, 130, 318,
 322, 327–328, 362, 387–388, 407,
 410, 419
- U
- Ultra* 26, 64, 69–71, 76, 82, 117–118,
 121, 145, 154
- underground 32–34, 234, 251,
 253–254, 283–285, 294, 305–306,
 314, 339, 354, 363
- U-sukupolvi 352
- Uuden Ajan Aura* 363
- uusasiällisuus 16, 71, 83, 99–101
- uusavangarde 21, 34, 346, 351, 355,
 357–358, 360, 362–365
- uusvasemmisto 21, 30–31, 33
- V
- vallankumous 9, 11, 23, 48, 62, 75,
 126, 135, 138, 143, 157–158,
 193–194, 200, 314
- Vanha ylioppilastalo* 283
- Vanhan valtaus 21, 313
- Vapaa taidekoulu* 20, 179, 181–182
- venäläinen avantgarde 17, 37
- visuaalinen runous 328, 347,
 385–387, 390–393, 400
- vitalismi 67, 79, 105, 173–174, 176,
 183–185
- verkostotaide 384, 386–387,
 390–393, 398–400
- Väinämöinen* 147
- Z
- Zeitgeist 115–116, 121, 134

Henkilöhakemisto

A

Aalto, Aino 24, 28, 192–198
Aalto, Alvar 20, 28, 179, 192–210
Aalto, Ilmari 122
Aaltonen, Wäinö 170, 177, 183, 185, 284
Adorno, Theodor 15
Ahmatova, Anna 27, 145, 152
Aho, Juhani 420
Ahonen, Eino 284, 288–290
Airaksinen, Pekka 347
Aiskhylos 119
Alanko, Uuno 183
Albert-Lazard, Loulou 178
Alceniüs, Henrik 33
Alpi, Eero 147
Anderson, Marian 223
Andrejev, Leonid 139, 141, 146–147
Anger, Kenneth 251
Anttila, Aarne 123
Anttila, Werner 142
Anttonen, Erkki 170, 176
Apollinaire, Guillaume 328, 332, 394–395
Aragon, Louis 323
Armstrong, Roger 283
Arne, Tor 282
Aronpuro Kari 407
Ashbery, John 338
Ashley, Robert 375
Asimov, Isaac 377
Asplund, Gunnar 195
Asunta, Heikki 181
Augustinus 290
Augustson, Göran 282
Avertšenko, Arkadi 146–147

B

Ball, Hugo 95–96
Balmont, Konstantin 27, 140, 147, 151–152, 156
Barks, Carl 290
Barthes, Roland 396, 397
Bartók, Béla 29, 222

Baudelaire, Charles 13
Beal, Amy 215–216, 220
Becher, Johannes R. 72
Behrman, David 225
Bell, Clive 18
Belyi, Andrei 156
Benjamin, Walter 17, 62, 359
Bennet, John M. 385, 422
Berenson, Bernard 52
Berenson, Mary 24, 49, 52
Berg, Hubert van den 70–71, 80
Bergman, Erik 221–233
Bergroth, Kersti 121
Bergson, Henri 103, 105
Berion, Luciano 223–224
Berner, Jeff 317, 319
Bernstein, Leonard 224
Berrigan, Ted 358
Beyus, Joseph 16
Björling, Gunnar 23–25, 63–64, 83, 88–107, 357
Blok, Aleksander [Block] 12, 26, 138, 140, 142–144, 147, 153, 156, 158, 162
Blomstedt, Juhana 282, 320
Blomstedt, Väinö 45
Borg-Sundman, Margit 288
Borowczyk, Walerian 250
Boulez, Pierre 221, 224–225, 233
Bourdieu, Pierre 265
Bourne, Randolphe 390
Brakhage, Stan 250–251
Brander, Åke 287
Brandes, Georg 101–102
Brecht, George 338, 362
Bremer-von Bonsdorff, Anna 45
Breton, André 16, 323–324, 334
Brjusov, Valeri 140–141, 153, 156
Bru, Sascha 13
Bruhn, Karl 93
Bryggman, Erik 133
Buchla, Don 373
Bulitš, Vera 139
Bunin, Ivan 142, 145–146, 150–152

Burroughs, William 334, 422
 Bürger, Peter 10, 12, 15–17, 52, 169,
 215
 Byrum, John 385
 Bönnelycke, Emil 81
 Börj lind, Rolf 363

C

Cage, John 29, 214, 218–219,
 225–227, 229–233, 338, 349, 357,
 364, 375
 Carlson, Stig 97
 Carlstedt, Birger 178
 Carlstedt, Mikko 181
 Castela o-Gómez, Isabel 44, 46, 54–56
 Castillo, Creg 208
 Castrén, Gunnar 51
 Cé zanne, Paul 174
 Chaplin, Charlie 105, 121
 Char, René 323
 Chuangtse 321
 Chydenius, Kaj 29, 226–231, 234
 Clarke, Shirley 251
 Claesson, Stig 363
 Cocteau, Jean 332
 Copland, Aaron 218, 222
 Courtois, Gustave 45
 Craig, Gordon 52–54, 56–57
 Craucher, Minna 148
 Crumb, Robert 285
 Curran, Alvin 224

D

Dagnan-Bouveret, Pascal 45
 Dahl, Hjalmar 159
 Daley, Richard J. 285
 Dalí, Salvador 251
 Deren, Maya 251
 Dewey, Ken 30, 227–229
 Dickson, Walter 90, 105
 Diktonius, Elmer 18, 24–25, 61–84,
 88–90, 92–95, 98–99, 107, 117,
 156, 158, 160, 162
 Disney, Walt 283
 Dodge Luhan, Mabel 24, 49, 53
 Doesburg, Theo van 17, 178
 Donner, Henrik Otto 29, 226–229,
 231, 234, 248, 250, 286, 305

Donner, Jörn 271
 Donner, Philip 299
 Donner, W. H. 121
 Dostojevski, Fjodor 149, 158–159
 Dreyfus, Alfred 101
 Dubrovsky, Nika 313
 Duchamp, Marcel 22, 32, 251,
 286–287, 358

E

Edison, Thomas 249
 Ehrenburg, Ilja 153
 Ekelund, Vilhelm 81
 Ekelöf, Gunnar 91
 Ekman, Marie-Louise 351, 362
 Elovirta, Arja 228
 Enckell, Carolus 347
 Enckell, Magnus 45
 Enckell, Olof 81–82, 91, 94, 102, 157
 Enckell, Rabbe 64, 82, 101, 160
 Enckell, Torger 91
 Enehielm, Cris af 352
 Englund, Einar 29, 218, 220, 222, 233
 Enäj ärvi, Elsa 117
 Erastoff, Georg 141
 Erikson, Åke (Bertel Gripenberg) 82
 Ernst, Max 323
 Eskelinen, Markku 406, 408, 424

F

Fahlström, Öyvind 357, 362–363
 Faven, Mauri 303
 Fechter, Paul 174
 Feldman, Morton 225
 Felski, Rita 82–83
 Forsström, Wiking 242
 Fougstedt, Nils-Eric 221
 Frampton, Kenneth 204
 Friberg, Leif 91–92
 Friedell, Egon 115–116, 128
 Friedländer, Salomo 96
 Frollo, Claude 131
 Frost, Elisabeth 44, 48
 Frosterus, Sigurd 18–19, 50–51, 117,
 177, 196
 Fry, Roger 18

G

Galas, Diamanda 225
 Gallen-Kallela, Akseli 179, 183
 Gan, Aleksei 194
 Gardfors, Johan 61–62, 73–76, 80
 Gardner, Vadim 139
 Gaze, Tim 385–386
 Genette, Gérard 398, 420
 Giedion, Siegfried 197
 Ginsberg, Allen 322
 Ginzburg, Moisei 194
 Gippius, Zinaida 147
 Goethe, Johann Wolfgang von
 103–104, 120, 183, 199
 Goldsmith, Kenneth 410, 414, 418
 Goll, Ivan 70
 Gomringer, Eugen 327
 Gontšarova, Natalia 175
 Graeberg, David 313
 Granath, Olle 363
 Greenberg, Clement 10–11, 18
 Gripenberg, Bertel 82, 122
 Gripenberg, Marica 346
 Gropius, Ise 197
 Gropius, Walter 194–195, 197, 208,
 209
 Grosz, George 101
 Gräsbeck, Gottfrid 221, 231
 Gullichsen, Maire 20, 179, 182, 202
 Gumiljov, Nikolai 150–153
 Guro, Jelena 139
 Guyau, Jean-Marie 101–102

H

Haapala, Vesa 32, 64–65
 Haapanen, Toivo 218
 Haarala, Olavi 242
 Haarla, Lauri 69
 Haavio, Martti 120, 153
 Hahl, Nils Gustav 20, 179–180, 182
 Halonen, Alex 146
 Hankiranta, Raimo 226
 Hausmann, Raoul 17
 Hautala, Heidi 349
 Haweiss, Stephen 53
 Heemskerck, Maerten van 290
 Hegel, G. W. F 15–16

Heikinheimo, Seppo 226, 231
 Heikkerö, Markus 291
 Heikkinen, Tytti 414–415, 419
 Heininen, Paavo 231
 Heiniö, Mikko 221, 227
 Hellaakoski, Aaro 122, 130, 172, 174,
 176, 183, 407
 Hellner, Carl 299
 Hendrix, Jimi 336
 Hennings, Emmy 95
 Hermansson, Gunilla 75
 Higgins, Dick 225
 Hilberseimer, Ludwig 17
 Hilder, Jamie 387
 Hill, Crag 386
 Hintze, Bertel 20, 102, 179–180
 Hitler, Adolf 180–181, 203
 Hlebnikov, Velimir 140, 159
 Hobsbawm, Eric 9
 Hodell, Åke 363
 Hoffman, Abbie 285
 Hollo, Anselm 319, 322
 Holmqvist, Bengt 89, 103
 Huber, Wolf 290
 Huelsenbeck, Richard 25, 92, 95–97,
 100, 104–105, 107
 Hugo, Victor 131
 Hultén, Pontus 363
 Huxley, Aldous 132
 Hynninen, Airi 227
 Hynninen, Kari 248
 Hyttinen, Niilo 286
 Hällström, Raoul af 69, 117
 Hämäläinen, Helvi 123
 Höch, Hannah 17

I

Ikkala, Outi 282
 Ikonen, Teemu 411, 425
 Inkinen, Sam 113, 115, 134
 Isaksson, Folke 91
 Isola, Maija 31, 262
 Isou, Isidore [alkup. Ioan-Isidor
 Goldstein] 250
 Ivanov, Vjatsjeslav 156
 Ivnev, Rurik 157, 159

J

Jacobson, Michael 386
 Jalkanen, Hugo 131
 Jensen, Johannes V. 81–82
 Jesenin, Sergei [Jessenin] 27, 138,
 153, 157, 159
 Jevreinov, Nikolai 142, 145–146
 Johansson, Bengt 231
 Johns, Jasper 286, 357
 Johnson, Philip 203
 Joyce, James 121
 Junno, Tapio 282
 Jylhä, Kari 282, 286
 Jylhä, Kimmo 297
 Jylhä, Yrjö 26, 128, 139, 144
 Jyrkiäinen, Reijo 226, 231
 Jäntti, Mariaana 408
 Jäppinen, Robert 300
 Järventausta, Silja 419
 Jäämaa, Ilmari 127–128, 150–151

K

Kaari, Anna 149
 Kaartinen, Kaarlo 248
 Kaikkonen, Satu 384, 388, 391–392,
 400–402
 Kailas, Uuno 26, 127, 130, 139, 149,
 154, 305
 Kainulainen, Siru 388
 Kairamo, Erkki 271
 Kaitaro, Timo 322
 Kaivanto, Kimmo 287
 Kajander, Ismo 32, 286
 Kalin, Kaj 419
 Kallas, Aino 117
 Kallio, Rakel 19
 Kampuri, Väinö 173
 Kandinsky, Wassily 19, 51–52, 304
 Kanerva, Aimo 288
 Kangasluoma, Tuukka 305
 Kantola, Janna 64–65
 Kare, Antero 347, 352, 355
 Karakorpi, Titta 320
 Karhumaa, Arja 417–419
 Karkama, Pertti 183
 Karvonen, Antti 296, 306–307
 Karvonen, Lauri 296
 Katajamäki, Sakari 426

Kazaks, Jëkabs 175
 Kekkonen, Sylvi 283
 Kekkonen, Urho 32, 282, 299,
 301–303, 372
 Kervinen, Jukka-Pekka 385
 Kevätsalo, Kimmo 304, 310
 Kienholtz, Edward 362
 Kihlman, Erik 121
 Kilka, K. W. 143
 Kirstinä, Väinö 385, 407
 Kivi, Aleksis 128
 Kivimaa, Arvi 123
 Kivirinta, Marja-Terttu 27, 172
 Kjellgren, Josef 107
 Klages, Ludvig 174
 Klami, Uuno 220
 Klee, Paul 178
 Knight, Arthur 250–251
 Knorring, Mirja von 347
 Knorring, Philip von 347
 Kodály, Zoltán 29, 222
 Koistinen, Unto 288
 Kokko, Karri 348, 384, 388, 391–392,
 397–400 419, 421–423
 Komulainen, Kauko 32
 Koponen, Mattijuhani 289, 291
 Kortteinen, Janne 419
 Korvenmaa, Pekka 200
 Koskeniemi V. A. 119, 121, 127,
 176, 183
 Koskiala, Matti 248
 Koskimies, A. V. 141
 Koskimies, Rafael 128, 130
 Koskinen, Harro 31, 282–284,
 286–291, 297
 Kosola, Matti 296, 300–301, 312
 Krauss, Rosalind 308
 Kristensen, Tom 81
 Krogh Groth, Sanne 224
 Krohn, Alf 172
 Krohn, Leena 379
 Kruskopf, Erik 242
 Kunnas, Sylvi 177
 Kunnas, Tarmo 54
 Kunnas, Väinö 124, 177
 Kurenniemi, Erkki 29, 34, 226–229,
 303, 320, 371–372, 374–380
 Kurjensaari, Matti 120, 169–170, 181

- Kurkvaara, Maunu 249
 Kutter, Hans 182
 Kuusinen, Otto Wille 94
 Kuusisto, Ilkka 226, 231
 Kuusisto, Taneli 218
 Kuzminkaja, Tatjana 147
 Kytöhonka, Arto 331
 Kärki, Niilo 172
 Kärki, Toivo 306
 Kärkkäinen, Seppo 282
- L
- Laari, Kyösti 282
 Lagerborg, Rolf 51–52, 93
 Lagerkvist, Pär 81
 Lahelma, Marja 50, 54, 56
 Lahtela, Markku 229, 320
 Lahtinen, Reijo 271
 Lappalainen, Jorma 341
 Lappalainen, Kalevi 33, 317–340
 Lappalainen, Timo 341
 Laurila, K. S. 123, 127
 Lavonen, Ahti 318
 Le Bon, Gustave 173, 183
 Le Corbusier 200
 Lees, Benjamin 222
 Leftwich, Jim 385
 Legér, Fernand 182, 251
 Lehto, Leevi 408, 410, 412–414, 419, 426
 Leino, Eino 94, 118
 Lenica, Jan 250
 Lenin, V. I. 158
 Lermontov, Mihail 151–152
 Lescure, Jean 411
 Ligeti, György 219, 231
 Linde, Ebbe 102
 Lindholm, Peter 250
 Lindqvist, Rafael 155–159
 Lintuniemi, Antero 234
 Lintuniemi, Raimo 234
 Lissitski, El 17
 Liuhto, Sami 419
 Loti, Pierre 119
 Loy, Mina 24, 49, 53–56
 Lucier, Alvin 225, 375
 Lukács, Georg 15
 Lukaš, Ivan 147
- Lundström, Wilhelm 181
 Luotonen, Lauri 299
 Luthersson, Peter 104
 Lye, Len 249, 250
 Lydén, Edvin 170, 178–179
 Lyytikäinen, Olli 347
 Lönnberg, William 179–181, 184–185
 Löyskä, Toivo 132–133
- M
- Maderna, Bruno 223
 Majakovski, Vladimir 138, 156, 159
 Mallander, Jan-Olof 23, 33, 331, 345–364
 Mallarmé, Stéphane 15
 Mandelštam, Josef 141, 156
 Mandelštam, Osip 139, 156
 Manelius, Tarmo 317, 341
 Manninen, Teemu 414, 427
 Mansnerus, Ilpo 226
 Marc, Franz 175
 Marcuse, Herbert 31, 289
 Mariengof, Anatoli 157, 159, 161
 Marinetti, Filippo Tommaso 53–54, 106, 119–120, 123, 126–127
 Marjanen, Kaarlo 118
 Marttinen, Tauno 231
 Marx, Karl 13
 Matikainen, Katja 400
 Matinmikko, Maria 419, 424
 Mats B [Mats Birger Rindeskär] 362
 Maclair, Camille 179, 181, 183–184
 McLaren, Norman 249–251
 McMaster, Juliet 48
 Melartin, Erkki 69
 Menken, Marie 251
 Merežkovski, Dmitri 156
 Meriläinen, Usko 222
 Mesens, E. L. T. 357
 Messiaen, Oliver 221
 Metsä, Tapio 226
 Meyer, Hannes 195, 199, 208
 Michaux, Henri 323
 Miettinen, Olli 170
 Mikkola, Kirmo 347–348
 Minkkinen, Eila 299–300
 Moholy-Nagy, László 17, 197, 206, 251

Mondrian, Piet 113
 Mononen, Unto 32
 Monti, Anton 308, 310
 Moravskaja, Maria 145
 Munch, Edvard 113
 Mäkilä, Otto 170, 179

N

Neumark, Norie 386, 392
 Newman, Barnett 265
 Nielsen, Harald 102
 Niemi, Marko 423
 Nietzsche, Friedrich 72, 102, 140
 Nitsch, Hermann 355
 Nono, Luigi 221, 224–225, 232
 Nordström, Lars-Gunnar 265
 Nordström, Ludvig 102
 Nummela, Janne 419
 Numminen, M. A. 295, 300–301, 303,
 305–306, 376
 Nuopponen, Tommi 419
 Nurmesniemi, Vuokko 262, 271, 273

O

O'Hara, Frank 338
 Okkonen, Onni 19, 170–171
 Oldenburg, Claes 360
 Olsson, Anders 71
 Olsson, Hagar 18, 24–25, 64, 69, 70,
 82, 88, 90–91, 93, 102–103, 117,
 154, 157
 Onerva, L. 81, 140
 Ono, Yoko 358
 Oramo, Ilkka 226, 231
 Ortega y Gasset 10, 12, 18
 Orwell, George 285
 Osorgini, Mihail 147
 Ovidius 126

P

Paavolainen, Olavi 23, 25–26,
 113–134, 138–139, 144–145, 148,
 153, 158, 161–162, 169–170, 172,
 177
 Paget, Violet 24, 49
 Paik, Nam June 230, 338, 353, 357,
 362
 Pajari, M. [Tyne Maria Rautio] 145

Pallasmaa, Juhani 210
 Palme, Carl 52
 Palola, Eino 121
 Panula, Terhi 347
 Papini, Giovanni 53
 Parikka, Jussi 379
 Parkkinen, Jyrki 299
 Parko, Tommi 306
 Parland, Henry 23–24, 63–64, 71, 83,
 94, 97, 117, 160–161, 357
 Pasternak, Boris 156
 Pekari, Ida 159–160
 Pekkanen, Toivo 123
 Pelkonen, Eeva-Liisa 203, 205, 208
 Peltola, Leena 288
 Penderecki, Krystof 231
 Perko, Reijo 296, 298–299, 301–303,
 307, 310, 312
 Perloff, Marjorie 411
 Perret, J.-L. 119–120, 123
 Petersen, Carl 101
 Pettersson, Torsten 67, 81–82
 Picasso, Pablo 332
 Pietilä, Reima 306–307
 Pilnjak, Boris 159–160
 Piston, Walter 222
 Poggioli, Renato 10–15, 44–46, 53,
 54, 115, 130, 169, 324, 325
 Pollari, Heli 347
 Pollock, Griselda 46
 Prampolini, Enrico 178
 Proust, Marcel 117, 121
 Purokuru, Pontus 308, 310
 Pyhä Kristoforos 122

R

Rahikainen, Agneta 83
 Rancière, Jacques 11, 14, 207, 389–390
 Ratia, Armi 31, 261–263, 269–274,
 277
 Rauschenberg, Robert 362
 Rautavaara, Einjuhani 29, 218,
 221–222, 233
 Rautiainen, Kalle 181–182
 Rautio, Matti 220, 223
 Rautio, Tyne Maria [M. Pajari] 145
 Ray, Man [alkup. Emmanuel
 Radnitzky] 249, 251

- Regild, Carsten 363
 Reich, Steve 225
 Reinikainen, Raimo 286
 Reivilä, Marjut 320
 Repin, Ilja 147
 Reuterswärd, Carl Erik 357, 362
 Richter, Edvard 288
 Richter, Hans 17
 Riley, Terry 30, 219, 225, 228–229
 Rimala, Annika 31, 261–265, 269, 273
 Rimbaud, Arthur 13
 Ringbom, Nils-Erik 221–222
 Rinne, Antero 181–182
 Rinta, Pentti 261, 275
 Rodchenko, Alexander 194, 206–207
 Rohe, Mies van der 17
 Roiha, Eino 222
 Romain, Jules 102
 Romanov, Panteleimon 147
 Romefors, Bill 71–72
 Ronimus, Rafael 143, 162
 Rousi, Rebekah 270
 Rozits, Pavils 147
 Rubin, Jerry 285
 Ruttman, Walter 249
 Ruuskanen, Leo 353
 Ruusuvoori, Aarno 270
 Ruutsalo, Eino 30, 239–252, 320, 338, 391, 408
 Rydman, Kari 29, 226, 229, 231, 232–234
 Rzewski, Frederic 219, 225
 Räikkönen, Sulo 148
 Räsänen, Kauko 284, 287
 Rättö, Mika 419
- S
- Saariaho, Kaija 347
 Saarikoski, Pentti 32–33, 35, 305
 Saarinen, Eliel 199
 Šaikovitš, Ivan 152
 Salama, Hannu 282–283, 288–289
 Šaljapin, Fjodor 158
 Sallamaa, Kari 182
 Sallinen, Aulis 231
 Sallinen, Tyko 172–174
- Salmenhaara, Erkki 29, 226, 229–230, 234, 376
 Salmenlinna, Erkki 296, 312–313
 Salmenniemi, Harry 35, 411, 414, 419–420
 Salmia, Kaisu 299–300
 Salminen, Antti 419
 Santanen, Eino 416–417
 Saper, Craig 387, 393
 Sarajas-Korte, Salme 177
 Sarje, Kimmo 18, 275
 Saunio, Ilpo 226, 231–232, 376
 Savin, Ivan 139
 Schaeffer, Pierre 221
 Schauman, Sigrid 51, 175
 Schildt, Göran 206–207, 209
 Schoolfield, George C. 72
 Schopenhauer, Arthur 140
 Schwenger, Peter 383
 Schwitters, Kurt 25, 91–92, 107, 178
 Schönberg, Arnold 29, 222, 224
 Schütte-Lihotzky, Margarete 198
 Seikkola, Lauri 221
 Seilonen, Kalevi 334–335
 Sesemann, Vasili 161
 Severjanin, Igor 147, 154–155
 Sibelius, Jean 234, 375–376
 Simojoki, Martti 288
 Sinervo, Elvi 139
 Slettemark, Kjartan 300, 362
 Smirnov, Vladimir 141
 Sologub, Fjodor 141–142, 147, 156
 Solovjov, Vladimir 140, 156
 Sonninen, Ahti 221
 Šostakovitš, Dmitri 220
 Soupault, Philippe 323
 Spoerri, Daniel 351
 Stein, Gertrud 24, 49, 53
 Stenman, Gösta 23
 Stepanova, Varvara 194
 Stevens, Cat [myöh. Yusuf Islam] 380
 Stierncreutz, Mikael 287
 Stjenschantz, Beda 45
 Stockhausen Karlheinz 215, 219, 221, 223–225, 231, 233, 375
 Stravinsky, Igor 220
 Strengell, Gustaf 196

Strindberg, August 88–89
 Ström, Carl-Erik 347
 Subotnick, Morton 373
 Sullivan, Gary 422
 Suoranta, Katri [oik. Wähä-Muotia]
 26–27, 139, 148–154, 162
 Supervielle, Jules 323
 Syrjä, Pekka 287
 Syväpuro, Aarne 245
 Säfve, Torbjörn 363
 Söderblom, Nathan 102
 Södergran, Edith 23–25, 63–65, 70,
 76, 83, 90–91, 93, 103, 117, 139,
 145, 149–150, 154, 160, 162
 Söderhjelm, Torsten 52
 Söderhjelm, Werner 51, 172

T

Taanila, Hannu 31
 Taanila, Mika 379
 Taine, Hippolyte 171
 Tairov, Aleksandr 146
 Takalo-Eskola, Ilkka-Juhani 331, 347,
 384–385, 388, 391–392, 394–396
 Takalo-Eskola, Kirsti 347
 Talvio, Maila 176
 Tammisto, Kaarina 424
 Tapper, Kain 288
 Tarkka, Pekka 288
 Taruskin, Richard 216
 Tavi, Henriikka 415
 Therman, Erik 94
 Thesleff, Ellen 23–24, 43–57
 Thesleff, Emilia 51
 Thesleff, Eynar 52
 Thesleff, Gerda 51
 Thesleff, Rolf 51
 Thesleff, Thyra 51, 52
 Thompson, Virgil 222
 Tidholm, Anna-Clara 363
 Tidigs, Julia 75
 Tiitinen, Ilpo 148
 Tiittanen, Antti 26, 138, 142–148,
 153–154, 162
 Tiittanen, Irene [os. Lyyski] 145
 Tikkanen, Eino 149
 Tikkanen, J. J. 175

Tillberg Peter 362
 Tirronen, Esko 287
 Tolstoi, Aleksei 148
 Tolstoi, Leo 146–147, 149, 158
 Tommila, Mirja 300
 Topelius, Zacharias 140, 171
 Tšaikovski, Pjotr 158
 Tšehov, Anton 146
 Tširikov, Jevgeni 147
 Tudor, David 214, 218, 225
 Tuhka, Aukusti 241
 Turing, Alan 379
 Turkki, Teppo 374, 378
 Tynjanov, Juri 160
 Tysliava, Juozas 161
 Tzara, Tristan 95, 232, 323

U

Uddström, Erik 347
 Uematsu, Keiji 357
 Ullberg, Uno 132, 133

V

Vaara, Elina 149, 151
 Vaaskivi, Tatu 134
 Vainio, Janne 347
 Vainio, Matti 117
 Vala, Katri 139, 149, 151
 Valéry, Paul 15
 Varèse, Edgar 231, 233
 Vartiainen, Tuomo 347
 Vassilakis, Nico 386
 Verho, Yrjö 184
 Vigeland, Gustav 113
 Viikilä, Jukka 419
 Vilhunen, Risto 287
 Viljanen, Lauri 120, 134
 Viljanen, Taneli 419
 Volkelt, Johannes 19
 Volkonski 146
 Vuorela, Einari 151
 Vuorenjuuri, Martti 223–225
 Vähänen, Juhana 419

W
 Wagner, Richard 140
 Walden, Herwarth 91, 178, 357

Henkilöhakemisto

Waltari, Mika 120, 336
Warhol, Andy 306, 358
Webern, Anton 224, 232
Wedekind, Frank 68
Wennervirta, Ludvig 27, 172, 174,
176, 179–182
Westermarck, Edvard 101, 103
Widén, Peter 347
Worringer, Wilhelm 174
Wrede, Johan 81
Wrede, Stuart 347
Wright, G. H. von 201
Wuolijoki, Hella 145
Wuori, Matti 282–283

Y

Yli-Juonikas, Jaakko 406, 408,
419–421

Young, La Monte 225
Yrjölä, Johannes 251

Z

Zamjatin, Jevgeni 145
Zilliacus, Clas 64
Zilliacus, Emil 51, 119

Å

Åkesson, Sonja 363

Ö

Öhquist, Alexander 141
Öijer, Bruno K. 363

TIETOLIPAS

Tiivistä tietoa vuodesta 1945.

- 131 Juha Pentikäinen & al. JOHDATUS SAAMENTUTKIMUKSEEN
- 132 Katja Hyry toim. SAIRAUS JA IHMINEN
- 133 Kaisa Häkkinen KIELITIEEEN PERUSTEET
- 134 Arvi Hurskainen & Ari Siiriäinen AFRIKAN KULTTUURIEN JUURET
- 135 Yrjö Sepänmaa TUHATJÄRVINEN
- 136 J. P. Roos & al. toim. MIEHEN ELÄMÄÄ
- 137 Markku Ihonen & Yrjö Varpio toim. HELMI SIMPUKKA JOKI
- 138 Jyri Vuorinen ESTEETTINEN TAIDEMÄÄRITELMÄ
- 139 Pirjo Lyytikäinen toim. SUBJEKTI. MINÄ. ITSE.
- 140 Kimmo Katajala toim. MANAAJISTA MAALAISATELIINI
- 141 Anja Tuomisto & Heli Uusikylä toim. KUVA, TEKSTI JA KULTTUURINEN NÄKEMINEN
- 142 Pam Morris FEMINISMI JA KIRJALLISUUS
- 143 Leena Suurpää & al. toim. NÄIN NUORET
- 144 Yrjö Sepänmaa KUUKÄVELYLLÄ
- 145 Pirjo Lyytikäinen & al. toim. KATSOMUKSEN IHANUUS
- 146 Eeva-Liisa Kinnunen & al. toim. VITSISTÄ VIDEOON
- 147 Kaisa Häkkinen SUOMALAISTEN ESIHISTORIA KIELITIEEEN VALOSSA
- 148 Tero Norkola & al. toim. SIVUPOLKUJA
- 149 Jyri Vuorinen TAIDETEOS MERKKINÄ
- 150 Lasse Koskela & Lea Rojola LUKIJAN ABC-KIRJA
- 151 Pertti Karkama & al. toim. ÄLYMYSTÖN JÄLJILLÄ
- 152 Katariina Eskola toim. ELÄMYSTEN JÄLJILLÄ
- 153 Pirjo Lyytikäinen toim. DEKADENSSI
- 154 Vesa Heikkinen & al. toim. TUPPISUINEN MIES
- 155 Bo Lönnqvist & al. toim. KULTTUURIN MUUTTUVAT KASVOT
- 156 Sari Näre toim. TUNTEIDEN SOSIOLOGIAA I
- 157 Sari Näre toim. TUNTEIDEN SOSIOLOGIAA II
- 158 Jyrki Pöysä & Anna-Leena Siikala toim. AMOR, GENUS & FAMILIA
- 159 Tuija Laine toim. VIERASKIELINEN KIRJALLISUUS SUOMESSA RUOTSIN VALLAN AIKANA
- 160 Lea Laitinen & Lea Rojola toim. SANAN VOIMA
- 161 Pertti Karkama KULTTUURI JA DEMOKRATIA
- 162 Teppo Korhonen TEKNIKKAA, TAIDETTA JA TAIKAUSKOA
- 163 Päivikki Suojanen USKONTOTIEEEN PORTAILLA
- 164 Irja Seurujärvi-Kari toim. BEAIVVI MÄNÄT
- 165 Matti Kamppinen AJAT MUUTTUVAT
- 166 Pertti Lassila RUNOILIJA JA RUMPALI
- 167 Timo Joutsivuori & al. toim. RENESSANSSIN TIEDE
- 168 Juhani Niemi KIRJALLINEN ELÄMÄ
- 169 Iiro Kajanto LATINA, KREIKKA JA KLASSINEN HUMANISMI SUOMESSA
- 170 Juha Pentikäinen toim. Lars Levi Laestadius LAPPALAISTEN MYTOLOGIAN KATKELMIA

- 171 Jyri Vuorinen AITOJA JA ALUEITA
- 172 Pekka Pesonen toim. VENÄLÄINEN FORMALISMI
- 173 Johanna Ruusuvaari, Markku Haakana & Liisa Raevaara toim. INSTITUTIONAALINEN VUOROVAIKUTUS
- 174 Outi Alanko & Tiina Käkälä-Pumala toim. KIRJALLISUUDEN-TUTKIMUKSEN PERUSKÄSITTEITÄ
- 175 Kari Immonen & Maarit Leskelä-Kärki toim. KULTTUURIHISTORIA
- 176 Marjatta Rahikainen & Tarja Räisänen toim. "TYÖLLÄ EI OO KUKKAAN RIKASTUNNA"
- 177 Jorma Kalela & Ilari Lindroos toim. JOKAPÄIVÄINEN HISTORIA
- 178 Sulevi Riukulehto, Anssi Halmesvirta & Kari Pöntinen POLITIIKKAA LASTENKIRJOISSA
- 179 Ilmari Vesterinen & Bo Lönnqvist toim. PANDORAN LIPAS
- 180 Riho Grünthal toim. ENNEN MUINOIN
- 181 Erkki Pihkala SUOMI MAAILMANTALOUDESSA KESKIAJALTA EU-SUOMEEN
- 182 Vesa Heikkinen toim. VIRKAPUKUINEN KIELI
- 183 Matti Kamppinen TULEVAT AJAT JA TEKNOLOGIA
- 184 Oiva Kuisma toim. SUOMALAINEN ESTETIIKKA 1900-LUVULLA
- 185 Tuomas Heikkilä & Maiju Lehmijoki-Gardner KESKIAJAN KIRKKO
- 186 Helena Saarikoski toim. TANSSI TANSSI
- 187 Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia TULKINTOJA TYTÖISTÄ
- 188 Jukka Sarjala MITEN TUTKIA MUSIIKIN HISTORIAA?
- 189 Marja-Liisa Honkasalo, Ilka Kangas & Ullamaija Seppälä toim. SAIRAS, POTILAS, OMAINEN
- 190 Hannele Jönsson-Korhola, Anna-Riitta Lindgren MONENA SUOMI MAAILMALLA
- 191 Vesa Haapala toim. KUVIEN KEHÄSSÄ
- 192 Päivi Mehtonen POETRIA NOVA
- 193 Ilmari Vesterinen Keltaisenmeren Takana
- 194 Kimmo Saaristo toim. HYVÄÄ PAHAA ROCK 'N' ROLL
- 195 Urpo Kovala & Tuija Saresma toim. KULTTIKIRJA
- 196 Sanna Talja & Sari Tuuva toim. TIETOTEKNIKKASUHTEET
- 197 Lasse Koskela & Pasi Lankinen OPAS KAUNOKIRJALLISUUDEN LUKEMISEEN
- 198 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen toim. SUOMI KAKKONEN
- 199 Taina Kaivola & Hannele Rikkinen NUORET YMPÄRISTÖISSÄÄN
- 200 Tom Sjöblom DRUIDIT
- 201 Maija-Leena Hänninen & Maijastina Kahlos toim. ROOMALAISTA ARKEA JA JUHLAA
- 202 Maarit Knuuttila & Jyrki Pöysä & Tuija Saarinen toim. SUULLA JA KIELELLÄ
- 203 Sari Katajala-Peltomaa & Raisa Maria Toivo PAHOLAINEN, NOITUUS JA MAGIA
- 204 Riku Hämäläinen toim. POHJOIS-AMERIKAN INTIAANIUSKONNOT
- 205 Outi Fingerroos toim. USKONNON PAIKKA
- 206 Markku Haakana & Jyrki Kalliokoski toim. REFEROINTI JA MONIÄÄNISYYS
- 207 Pirjo Lyytikäinen & al. toim. LAJIT YLI RAJOJEN

- 208 Helena Saarikoski LEIKKIKENTILTÄ
- 209 Eija Timonen PERINTEESTÄ MEDIAVIRTAAN
- 210 Marja-Leena Sorjonen & Liisa Raevaara toim. ARJEN ASIOINTIA
- 211 Jaana Hallamaa & al. toim. ETIIKKAA IHMISTIETELLE
- 212 Tuomas Martikainen toim. YLIRAJAINEN KULTUURI
- 213 Anne Mäntynen & al. toim. GENRE – TEKSTILAJI
- 214 Outi Fingerroos & al. toim. MUISTITIETOTUTKIMUS
- 215 Tapani Lehtinen KIELEN VUOSITUHANNET
- 216 Marjo Mela & Pirjo Mikkonen SUOMI KAKKONEN JA KIRJALLISUUDEN OPETUS
- 217 Satu Grünthal & Elina Harjunen toim. NÄKÖALOJA ÄIDINKIELEEN JA KIRJALLISUUTEEN
- 218 Heikki Pihlajamäki, Virpi Mäkinen & Jussi Varkemaa KESKIAJAN OIKEUSHISTORIA
- 219 Hanna Lappalainen ja Liisa Raevaara toim. KIELI KIOSKILLA
- 220 Sara Routarinne & Tuula Uusi-Hallila NUORET KIELIKUVASSA
- 221 Terhi Ainiala, Minna Saarelma & Paula Sjöblom NIMISTÖNTUTKIMUKSEN PERUSTEET
- 222 Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki toim. ÄÄNEKÄS KEVÄT
- 223 Tuomas Martikainen, Tuula Sakaranaho & Marko Juntunen ISLAM SUOMESSA
- 224 Sirpa Leppänen, Tarja Nikula & Leila Kääntä toim. KOLMAS KOTIMAINEN
- 225 Jari Niemelä TALONPOIKA TOIMESSAAN
- 226 Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby toim. NÄKÖKULMIA KERTOMUKSEN TUTKIMISEEN
- 227 Jyrki Kalliokoski ja Lari Kotilainen KIELET KOHTAAVAT
- 228 Anna Idström & Sachico Sosa toim. KIELISSÄ KULTTUURIEN ÄÄNI
- 229 Vesa Heikkinen toim. KIELEN PIIRTEET JA TEKSTILAJIT
- 230 Maarit Grahn ja Maunu Häyrinen toim. KULTTUURITUOTANTO
- 231 Lars Levi Laestadius LAPPALAISTEN MYTOLOGIAN KATKELMIA
- 232 Veikko Anttonen USKONTOTIETEEN MAASTOT JA KARTAT
- 233 Tuomas Martikainen ja Lotta Haikkola toim. MAAHANMUUTTO JA SUKUPOLVET
- 234 Irja Seurujärvi-Kari, Risto Pulkkinen, Petri Halinen toim. SAAMENTUTKIMUS TÄNÄÄN
- 235 Maria Laakso, Toni Lahtinen & Päivi Heikkilä-Halttunen toim. TAPION TARHOISTA TURKISTARHOILLE
- 236 Siru Kainulainen, Karoliina Lummaa & Katja Seutu toim. TYÖMAANA RUNOUS
- 237 Antti Salminen, Jukka Mikkonen & Joose Järvenkylä toim. KIRJALLISUUS JA FILOSOFIA
- 238 Aino Mäkikalli & Liisa Steinby JOHDATUS KIRJALLISUUSANALYYSIIN
- 239 Kaisa Ahvenjärvi & Leena Kirstinä KIRJALLISUUDEN OPETUKSEN KÄSIKIRJA
- 240 Anna Rastas toim. KAIKILLE LAPSILLE. LASTENKIRJALLISUUS LIKKUVASSA, MONIKULTTUURISESSA MAAILMASSA
- 241 Anneli Kauppinen toim. OPPIMISTILANTEITA JA VUOROVAIKUTUSTA
- 242 Aino Koivisto & Elise Nykänen toim. DIALOGI KAUNOKIRJALLISUUDESSA

- 243 Outi Tuomi-Nikula, Riina Haanpää & Aura Kivilaakso toim. MITÄ ON KULTTUURIPERINTÖ?
- 244 Pirjo Kristiina Virtanen, Lea Kantonen ja Irja Seurujärvi-Kari toim. ALKUPERÄISKANSAT TÄMÄN PÄIVÄN MAAILMASSA
- 245 Marleena Mustola toim. LASTENKIRJA. NYT
- 246 Johanna Isosävi ja Hanna Lappalainen toim. SAAKO SINUTELLA VAI TÄYTYYKÖ TEITITELLÄ? TUTKIMUKSIA EUROOPPALAISTEN KIELTEN PUHUTTELUKÄYTÄNNÖISTÄ
- 247 Johanna Ahonen & Elina Vuola toim. USKONNON JA SUKUPUOLEN RISTEYKSIÄ
- 248 Simo Häyrynen KULTTUURIPOLITIIKAN LIIKKUVAT RAJAT. KULTTUURI SUOMALAISESSA YHTEISKUNTAPOLITIIKASSA
- 249 Elina Vuola toim. USKONTO JA KEHITYS. NÄKÖKULMIA SUOMALAISEEN KEHITYSYHTEISTYÖHÖN JA -TUTKIMUKSEEN
- 250 Jukka Kortti MEDIAHISTORIA. VIESTINNÄN MERKITYKSIÄ JA MUODONMUUTOKSIA PUHEESTA BITTEIHIIN
- 251 Harri Kalha toim. KUMMAT KUVAT. NÄKÖKULMIA VALOKUVAN KULTTUUREIHIIN
- 252 M. A. Castrén LUENTOJA SUOMALAISESTA MYTOLOGIASTA. Toim. ja suom. Joonas Ahola
- 253 Jari Kupiainen ja Liisa Häkkinen toim. KUVATUT KULTTUURIT. JOHDATUS VISUAALISEEN ANTROPOLOGIAAN
- 254 Mikko Kauko ja Marko Lamberg toim. NAANTALIN LUOSTARIN KIRJA
- 255 Outi Fingerroos, Maija Lundgren, Sanna Lillbroända-Annala, Niina Koskihaara toim. YHTEISKUNTAETNOLOGIA
- 256 Anneli Sarhimaa VAIETUT JA VAIENNETUT. KARJALANKIELISET KARJALAISET SUOMESSA
- 257 Terhi Utriainen ENKELEITÄ TYÖPÖYDÄLLÄ. Arjen ja luoman etnografiaa
- 258 Maunu Häyrynen ja Antti Wallin toim. KULTTUURISUUNNITTELU. Kaupunkikehittämisen uusi näkökulma
- 259 Pilvi Hämeenaho, Tiina Suopajarvi ja Johanna Ylipulli toim. SOVELTAVA KULTTUURINTUTKIMUS
- 260 Toini Rahtu, Susanna Shore & Mikko T. Virtanen toim. KIRJOITETTU VUOROVAIKUTUS
- 261 Harri Mantila, Maija Saviniemi ja Niina Kunnas toim. OULU KIELIYHTEISÖNÄ
- 262 Lari Kotilainen, Salla Kurhila & Jyrki Kalliokoski toim. KIELENOPPIMINEN LUOKAN ULKOPUOLELLA
- 263 Arja Nurmi, Saija Isomaa ja Päivi Pahta toim. KIELTEN JA KIRJALLISUUKSIEN MOSAIKKI. Näkökulmina valta, periferia ja arki
- 264 Aila Viholainen, Jaana Kouri & Tiina Mahlamäki toim. KUVITTELU JA USKONTO
- 265 Elina Vuola toim. ELETTY USKONTO
- 266 Sulevi Riukulehto ja Ari Haasio toim. VIRTUAALINEN KOTISEUTU
- 267 Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm toim. AVANTGARDE SUOMESSA
- 268 Ulla-Maija Peltonen ja Outi Hupaniittu toim. ARKISTOT JA KULTTUURIPERINTÖ