

Gunnar Björling

ja avantgarde



Gunnar Björling ja avantgarde

**Toimittanut
Irmeli Hautamäki**

Suomen avantgarden ja modernismin seura ry
Finnish Association for Avant-Garde and Modernism

Suomen avantgarden ja modernismin seuran (Finnish Association for Avant-Garde and Modernism) tarkoituksena on edistää avantgardea ja modernismia sekä niiden tutkimusta Suomessa. Seura järjestää seminaareja, harjoittaa tutkimus-, tiedotus- ja julkaisutoimintaa sekä ylläpitää internetissä sivustoa Finnish Avant-Garde and Modernism Network, FAM.

<https://finnishavantgardenetwork.com>

Suomen avantgarden ja modernismin seuran julkaisuja, No 5.

Publications of Finnish Association for Avant-Garde and Modernism, No. 5.

Copyright © 2026 Kirjoittajat

Kansi: Auri Heiskanen

ISBN 978-952-69144-4-2

ISSN 2490-0451

Helsinki 202

Sisällys

Esipuhe - 4

Björling ja ”kielirunouden” historialliset ulottuvuudet
Fredrik Hertzberg - 6

"Että - on": Gunnar Björlingin runous saksankielisen avantgarden
valossa - 25
Sirkka Knuuttila

Björling ja filosofia - 60
Irmeli Hautamäki

Valikoima runoja kokoelmasta *Auringonvihreä* - 67

Kirjoittajat - 75

Esipuhe

Gunnar Björling ja avantgarde on Suomen avantgarden ja modernismin tutkimuksen seuran viides julkaisu ja se perustuu lokakuussa 2025 pidetyssä seminaarissa kuultuihin esitelmiin. Seminaarin ja julkaisun inspiraationa on Fredrik Hertzbergin teos ”*Mitt språk är ej i orden*”, *Gunnar Björlings liv och verk* (2018), joka on suomennettu nimellä ”*Kieleni ei ole sanoissa*”. *Gunnar Björlingin elämä ja teokset* (2025).

Björling on avantgarde-tutkimuksen kannalta mitä otollisin aihe. Hän ja hänen piirinsä toivat 1900-luvun alun avantgarde-suuntaukset, ekspressionismin ja Dadan tuoreeltaan suomalaiseen kirjallisuuteen, ruotsin kielellä. Björling, Diktonius ja Södergran kehittivät omintakeista runouden kieltä ja myös tapoja toimia ryhmänä kirjallisessa maailmassa siten, että heidän runoudellaan on ollut pitkäkestoista suosiota. Kuten Kristina Malmio kirjoittaa [Avatgarde Suomessa -kirjassa](#), ”suomenruotsalaisessa modernismissa on ollut poikkeuksellista ryhmän nousu merkittäväksi kirjallisuuden virtaukseksi Pohjoismaissa 1920- ja 1930-luvuilla – eikä sen kanoninen asema ole horjunut myöhemminkään”.

Tämä julkaisu keskittyy Björlingin runouden kieleen. Fredrik Hertzbergin artikkeli Björling ja kielirunouden historialliset ulottuvuudet tuo esiin, että Björling ennakoi viime aikoina suosituksi tullutta kokeellista ”kielirunoutta”. Tällä tarkoitetaan ilmaisua, joka perustuu kielen autonomiseen toimintaan. Sirkka Knuutilan artikkelissa ”Että – on”: Gunnar Björlingin runous saksankielisen avantgarden valossa selvitetään, miten Björling omaksui ja kypsytteli uransa aikana saksalaisesta ekspressionismista ja Dadasta saamiaan virikkeitä. Omassa artikkelissani Björling ja filosofia käsittelen lopuksi Björlingin suhdetta aikakauden uusiin aatteisiin: Westermarckin moraalifilosofiaan ja Henri Bergsonin filosofiaan.

Hollolassa 21.4. 2026

Irmeli Hautamäki



Gunnar Björling 1931.

Kuva: Ernst Oversén/Museiverket.

Björling ja ”kielirunouden” historialliset ulottuvuudet

Fredrik Hertzberg

Kun lähestytään Gunnar Björlingiä ja hänen runoutensa historiallisia ulottuvuuksia, voidaan valita metodisesti kahdesta ääripäästä. Lähde- ja materiaalilähtöisesti voidaan mennä suoraan lähteisiin, lukea kirjeitä, seurata elämäkerrallisia yksityiskohtia, muistiinpanoja; sitä mitä Björling itse sanoi tai muisti. Tai sitten voidaan yrittää nähdä koko se historiallinen kenttä, erityisesti se kansainvälisen kirjallisuuden ja taiteen jännitekenttä, jossa hän kirjoitti.

Itse ajattelen olla ennen kaikkea materiaalilähtöinen, koska olen työskennellyt paljon lähteiden ja muiden dokumenttien parissa ja kirjoittanut Björlingistä elämäkerran (Hertzberg, 2025). Toisaalta olen myös tehnyt väitöskirjan *Moving Materialities. On Poetic Materiality and Translation, with Special Reference to Gunnar Björling's Poetry* (2002). Siinä Björling liitetään tietoisesti kielimaterialistiseen estetiikkaan, missä runoa ei lähestytä ensisijaisesti merkityksen tai sanoman kantajana, vaan kielessä tapahtuvana historiallisesti ja teknisesti ehdollistuneena käytäntönä. Tästä näkökulmasta käänös, väitöskirjani toinen pääaihe, on toimintaa, joka tuo esiin ja joissakin tapauksissa myös korostaa runon materiaalisia mahdollisuuksia riippumatta siitä, missä määrin ne ovat tekijälle itselleen tietoisia tai eksplisiittisiä.

Kielimaterialistista painotusta Björlingillä ei kuitenkaan ole syytä nähdä pelkkänä jälkikäteisenä projektiona tai metodisena ylikorostuksena. Vaikka näkökulma väistämättä terävöittää tiettyjä piirteitä, se nojaa historialliseen tilanteeseen, jossa kielen materiaalisuus, sen tekniset ja aistimelliset ehdot sekä runon suhde omaan välineeseensä nousivat keskeisiksi kysymyksiksi. Varhaisessa 1900-luvun avantgardessa – erityisesti venäläisessä futurismissa ja formalismissa, mutta myös italialaisessa futurismissa, ekspresionismissa ja dadaismissa – runous alettiin ymmärtää kielellisenä materiaalina, jonka merkitys

syntyy sen omista rakenteellisista ja äänteellisistä suhteista; tähän kontekstiin Björlingin työ kiinnittyy luontevasti.

Suomea on pidetty poikkeuksellisen kosmopoliittisena ja eurooppalaisena erityisesti 1900-luvun vaihteesta ensimmäiseen maailmansotaan saakka (Marjanen 1967, 12). Se oli internationalismin aikaa ja lisäksi modernismin ja moderniteettiin suuntautumisen aikaa. Valokuvauksen ja elokuvan kehittyminen 1900-luvun alussa muutti maalaustaiteen asemaa ajankuvan ja historiallisten tapahtumien välittäjänä, kun osa näistä representatiivisista tehtävistä siirtyi uusille medioille. Taidemarkkinoiden vakiintuminen puolestaan vähensi taiteilijoiden riippuvuutta yksittäisistä tilaajista, mikä osaltaan vahvisti taiteen autonomiaa. Kansainväliset verkostot ja taiteilijoiden liikkuvuus edistivät uusien tyyliuuntien nopeaa leviämistä Euroopan kulttuurikeskusten välillä. Näiden kehityskulkujen myötä kuvataide etääntyi yhä kauemmas esittävästä tehtävästään ja suuntautui kohti abstraktiota, jossa teoksen keskiöön nousivat väri, muoto ja sommittelu itsenäisinä ilmaisukeinoina. Kuten Sigurd Frosterus totesi teoksessaan *Regnbågsfärgernas segertåg*, taiteet olivat hajoamassa ”riippumattomiin tasavaltoihin” ja käynnissä oli järjestelmällinen syventyminen kunkin eriytyneen taiteenlajin omaan erityisluonteeseen (Frosterus 1917, 147; 2000, 92).

Kirjallisuudessa vastaava kehitys ilmeni siirtymänä kohti kielen ja ilmaisun autonomian korostumista. Kirjallisuuden itseymmärrys laajeni: dokumentointi ja kansallinen sivistystehtävä eivät enää olleet yhtä keskeisiä päämääriä kuin aiemmin, vaan tilalle nousi kokeilevampi ja yksilöllisempi ilmaisutapa. Tämä näkyi paitsi tematiikan myös kerronnallisten rakenteiden uudistumisena: perinteinen juonikeskeisyys ja realistinen esitystapa alkoivat väistyä tajunnanvirtaa, fragmentaarisuutta ja subjektiivista kokemusta korostavien muotojen tieltä. Samalla kirjallisuus alkoi tarkastella yhä tietoisemmin omaa välineellisyyttään – kieltä – mikä lähensi sitä muiden taiteenalojen tavoin modernistiseen pyrkimykseen kohti mediumispesifistä ilmaisua.

Edith Södergran ja modernismin eurooppalainen murros

Tässä kulttuurisen internationalismin ja taiteen autonomisoitumisen murrosvaiheessa yksittäiset kirjailijat toimivat välittäjinä eurooppalaisten modernististen virtausten ja suomalaisen kirjallisuuden välillä. Edith Södergranin tuotanto asettuu juuri tähän risteyskohtaan: hänen runoutensa ei ainoastaan heijasta aikakauden esteettistä eriytymistä vaan myös konkretisoi sen, miten eurooppalaiset avantgardistiset impulssit tulivat osaksi pohjoismaista kirjallista modernismia. Södergran oleskeli Sveitsissä parantolassa vuosina 1912–1914, missä hän, kuten Agneta Rahikainen elämäkerrassaan toteaa, ”todennäköisesti” luki *Der Sturm* -lehteä (Rahikainen 2014, 93). Siinä julkaistiin näinä vuosina tekstejä ennen kaikkea Herwarth Waldenilta ja tämän entiseltä puolisoilta Else Lasker-Schüleriltä (yhdeksi Södergranin suosikeista), mutta myös muun muassa Alfred Döbliniltä, Guillaume Apollinairelta ja Blaise Cendrarsilta. Myös Filippo Tommaso Marinettia nostettiin lehdessä järjestelmällisesti esiin juuri näinä vuosina.

Södergran debytoi 1916 ja kirjoitti vielä 1910-luvulla kaksi merkittävää kirjaa: *Septemberlyran* (1918, *Syyskuun lyyra*) ja *Rosenaltaret* (1919, *Ruusualttari*). On perusteltua sanoa, että nämä teokset olivat ensimmäinen suora sysäys kieleen keskittyneelle runoudelle eli ”kielirunoudelle” Suomessa. Södergran on nykyään jo niin loppuunluettu ja osa kollektiivista muistia, että on vaikea eläytyä siihen, miten hänen runonsa aluksi vastaanotettiin – muodottomina ja enimmäkseen käsittämättöminä, riippumatta siitä, pidettiinkö niistä vai ei.

Niiden joukossa, jotka pitivät Södergranista, oli runoilija Erik Grotenfelt, joka käsitti hänen runonsa aivan erityisenä musiikin lajina: ”hänen runoudessaan säkeen ilmaisut, sanayhdistelmät ja kuvat ovat yhtä välittömästi lähellä tunteita ja verenaaltoja kuin musiikki” (Grotenfelt 1919). Tämä on yllättävän lähellä Marinettia, joka kirjoitti ”Teknisessä manifestissaan” futuristisesta runosta: ”kuvat muodostavat itse runouden veren. Runouden tulee olla katkeamaton ketju

jatkuvia uusia kuvia; muuten se muuttuu verettömäksi ja kalpeaksi” (Marinetti 1973, 29).

On mielenkiintoista, että useat kriitikot liittivät Södergranin futurismiin, vaikka hänen varhaista runouttaan voisi pikemminkin pitää symbolistisena. Toisaalta futurismi oli tuohon aikaan nimitys, jolla kuvattiin kaikkea, mikä vaikutti radikaalisti uudelta. On kuitenkin huomattava, että symbolistiset, futuristiset ja ekspressionistiset piirteet limittyvät toisiinsa siinä määrin, että niiden yksiselitteinen erottaminen voi olla vaikeaa. Suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa symbolistinen runousperinne ei ollut ennen Södergrania vakiintunut samassa määrin kuin suomenkielisessä kirjallisuudessa. Tätä on pidetty yhtenä selityksenä sille, miksi reaktiot Södergraniin olivat niin kiivaita: symbolistinen ja modernistinen murros tapahtuivat siellä samanaikaisesti (Friberg 2004, 193).

Rabbe Enckell kuvasi Södergranin runoutta kubistiseksi: ”kubistinen aihe, jossa vastakkain olevat tasot murtuvat toisiaan vasten ... rytmi ei synny tavuista vaan ajatusten ja kuvien assosiaatioista” (Enckell 1926). Samoin kuin ”futurismi”, myös ”kubismi” oli aikalaiskritiikissä varsin venyvä käsite, mutta molemmat tavoittavat jotakin siitä, miten Södergran omana aikanaan koettiin. Voidaan sanoa, että kubismi merkitsee tässä yhteydessä sitä, että runon merkitys rakentuu kuvien ja ajatusten leikkauspisteissä. Näin ymmärrettynä kubismi ei tarkoita vain perinteisen muodon purkamista, vaan representaation ehtojen muuttumista: runon merkitys ei perustu yhtenäiseen näkökulmaan, vaan samanaikaisten tasojen törmäykseen.

Modernismin katkos ja yhteydet Eurooppaan 1920-luvulla

Itsenäistymisen jälkeen 1917 Suomesta tuli melko sulkeutunut ja modernisminvastainen yhteiskunta. Toisaalta sodan jälkeen ulkomaille matkustaminen elpyi, itse asiassa liikuttiin enemmän kuin koskaan aiemmin. Oli

tarve suunnata länteen, avata ikkunat jälleen Eurooppaan. Ikkunat itään olivat sulkeutuneet, hieman samaan tapaan kuin meidän aikanamme. Björling ei kuitenkaan kuulunut matkustavien joukkoon: ”ei modernia matkustaneisuutta eikä lukeneisuutta” (Björling, Folke Isakssonille osoitettu kirjeluonnos).

Björlingin ystävät sen sijaan matkustivat ahkerasti; monet heistä olivat nuoria taiteilijoita ja tulevia akateemikkoja. *Der Sturm* tunnettiin Björlingin piirissä jo 1920-luvun alussa hänen ystäviensä matkustaessa Saksassa. Tähän joukkoon kuuluivat Torger Enckell, Bertel Hintze ja Lars-Ivar Ringbom, jotka toimivat tuolloin kuvataiteilijoina. Lisäksi jo ennen tätä oli henkilöitä, joilla oli suoria yhteyksiä *Der Sturm*in. Ruotsalainen taidekauppias Sven Strindberg, joka piti taidesalonkia Helsingin Aleksanterinkatu 54:ssä, vieraili Herwarth Waldenin galleriassa Berliinissä vuonna 1913. Seuraavana keväänä hän järjesti näyttelyn, jossa oli esillä muun muassa Kandinskyn, Goncharovan, Kleen ja Macken teoksia. Nämä varhaiset avantgardevirtaukset loivat taustaa, mutta Björlingin omassa piirissä ne tulivat elävästi tunnetuiksi vasta 1920-luvun alussa. Tämä käy selvästi ilmi hänen Fritz Mayerille osoittamastaan kirjeestä:

Niin, näinhän minä toki Sturmin Anna Bluhme -juttuineen jne., ja silloin kaksikymmentäluvun alussa se tuntui meistä ihan kahelilta. Vasta kun Diktonius lainasi minulle *En avant dadan*, huomasin että siinä saksalaisessa modernismissa oli jotakin. En tajunnut, miksi Äiti piti painattaa kymmenen krt yhdelle sivulle, enkä liioin sitä miten kaunis Anna oli ”von hinten”. Saattaa olla, että nykyään tajuaisin vähän enemmän. Mutta suuri osa oli pelkkää typografiaa. Enkä minä ollut lainkaan modernisti tai esteetikko. (Hertzberg 2025, 270)

Richard Huelsenbeckin *En avant dada* (1920) on omaelämäkerrallisesti sävyttynyt dadaismin historiallinen katsaus ja samalla eräänlainen poleeminen manifesti. Sen merkitys oli vertaansa vailla 1920-luvun suomenruotsalaisille

modernisteille: Björlingille, Diktoniukselle, Henry Parlandille ja myös Rabbe Enckellille.

Carl-Erik af Geijerstamille Björling kirjoittaa ”pohtineensa modernismia, mutta olleensa kaukana ’Sturmista ja siitä kaikesta’” (Björling 1946). Vielä kolmannessa yhteydessä hän kirjoittaa, saksalaiselle tuttavalle: ”Puhut Kleestä ja Chagallista – kyllä minä näin heiltä jotakin, taiteilijoiden ja tovereiden ansiosta, mutta olen pysytellyt täysin maalaustaiteen ulkopuolella. Jopa saksalaisen kirjallisen modernismin ulkopuolella. Sehän oli omalla tavallaan kovin liioiteltua maneereineen, vaikka minä uhmakkuudessani ja ylimielisyydessäni joskus ajauduinkin samaan omin päin” (Björling 1956).

Silti on selvää, että vuosina 1916–1922, jolloin Björling oli alkanut runoilla yhä vapaammin, hän on saattanut saada vaikutteita *Der Sturmista*, erityisesti August Strammin ja Kurt Schwittersin Wortkunstista. Erityisesti *Korset och löftet*-teoksessa Björling kuulostaa paikoin ekspressionistilta, jopa ”sturmilaiselta”. Kielen rytmisen katkonaisuus, parataktinen montaasirakenne, substantiivien performatiivinen latautuneisuus sekä huudahduksellinen intensiteetti muistuttavat Wortkünstia: kieli ei kuvaa todellisuutta vaan iskee siihen, materialisoi affektin äänteelliseksi ja rytmiseksi energiaksi, törmäyttää ylevän ja groteskin ja purkaa kokemuksen sarjoiksi ladattuja voimapisteitä. Myös teoksen päättävä essee rakentuu ekspressionistiselle, manifestinomaiselle julistukselle, jossa ihminen nähdään osana jatkuvaa tuleamista ja yksilön eettinen vastuu asetetaan kosmisiin mittasuhteisiin, tavalla, joka tuo mieleen saksalaisen *Sturm*-piirin ajattelun.

Dada, ääni ja kielen materialisoituminen

Vahvempia vaikutteita Björling sai toki Richard Huelsenbeckiltä, kuten hänen omista lausunnoistaan myös käy ilmi. Huelsenbeck oli siirtynyt ekspressionismista dadaismiin ja kritisoi *Der Sturmin* korostamaa taiteen autonomiaa. Mutta siinä missä Huelsenbeckille taide kytkeytyi olennaisesti

poliittiseen interventioon, Björling korostaa sen luonnetta eksistentiaalisena ja eettisenä prosessina, jossa muoto syntyy yksilöllisen kokemuksen ja elämän ristiriitojen keskellä.

Kun *Korset och löftet* ilmestyi 1925, Hagar Olsson kirjoitti, että Björling kuulostaa dadaistilta: ”Tyyli on tyypillisesti dadaistinen – rytmi on niin hallitsevaa, että teksti menettää oikeutuksensa kirjoitettuna, se pitäisi lausua dadaistisesti.” (Olsson 1925). Björlingin mielestä Olssonin viittaus ”dadaismiin” oli ”tahallaan heitetty solvas”, mutta arvio johti silti siihen, että Björling alkoi vasta tutustua dadaismiin lähemmin (Hertzberg 2025, 269).

Björling sanoi myöhemmin, että oli vain ”tempu” hyväksyä dadaisti -nimitys (Björling 1953). Dadaismi oli hänelle ennen kaikkea asenne pikemminkin kuin esteettinen ohjelma. Dada oli aktiivinen, elämänläheinen ja riskin ottava tapa liittää yhteen ajatus, ruumis, toiminta ja todellisuus; siihen kuuluivat spontaanisuus, leikki, vaistonvaraisuus ja avoimuus odottamattomalle. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö hän olisi saanut vaikutteita myös dadaismin menetelmistä (jotka puolestaan, kuten Huelsenbeck itsekin korosti, olivat peräisin italialaisilta futuristeilta): kuten simultaanisuudesta, kollaasimaisuudesta ja äkillisistä rekisterinvaihdoista. Näihin liittyi myös dadaistien kiinnostus ääneen ja meluun: Björling hyödynsi ajoittain äänirunon ja bruitismin keinoja, katkonaisia rytmejä, huudahduksia ja kielellistä ”kohinaa”, jotka tekivät tekstistä tapahtumanomaisen ja ankkuroivat sen simultaanisuuden, kaupunkimelun ja välittömän toiminnan kokemukseen. Tyypillinen esimerkki on 1920-luvun ravintolan interiööri- ja tunnelmakuva, joka avaa *Quosegon* sarjan ”4711”.

Uru ru-ru!

tritsch-tritsch - tritsch!

hump hump hump tiriri

ri!

hump! Vi
går vi går! Veka månen
lockar sig, vita hår och röda näsan vackert vackert
trrr!
Här är glädjen svettigt anletsdrag,
och benen
flyger bak varandra.
(Björling 1928)

Seuraavassa kirjaimellinen käännös suomeksi.

Uru ru-ru!
tritsch-tritsch – tritsch!
hump hump hump tiriri
ri!
hump! Me
kuljemme, me kuljemme! Hento kuu
kihartuu, valkoiset hiukset ja punainen nenä kauniisti, kauniisti
trrr!
Tässä on ilo, hikiset kasvonpiirteet,
ja jalat
lentävät toistensa takaa.

Björling sai vaikutteita Richard Huelsenbeckin äänirunoista, jotka julkaistiin kokoelmassa *Phantastische Gebete* (1920), mutta joita ilmestyi myös katkelmina aikakauslehdessä *Der Querschnitt*. Sekä Björling että Huelsenbeck käyttivät onomatopoeettisia tavuja, rytmisiä toistoja ja äänijaksoja, jotka synnyttävät kieleen energiaa, liikettä ja ruumiillista läsnäoloa (“uru ru-ru”, “tritsch-tritsch”). Kieli muuttuu joksikin, jota kuullaan ja koetaan, pikemminkin kuin tulkitaan.

Naturalismi, todellisuus ja kielen etiikka

Suoremmat esteettisesti vaikutteet tulivat kollegoilta. Keväällä 1927 Björling tutustui Elmer Diktoniukseen, ja heidän välilleen syntyi sekä inspiroiva että kilpailullinen suhde. Kuten Diktonius, myös Björling suhtautui ambivalentisti surrealismiin ja sen lähiliikkeisiin. Hän näki niissä kiinnostavia mahdollisuuksia, mutta epäili samalla niiden taipumusta korostaa tiedostamattoman vapauttavaa voimaa eräänlaisena ekstaattisena todellisuuspakona.

Björling korostaa todellisuuteen kiinnittymistä faktojen, järjen ja kirkkauden ihanteen kautta vastakohtana ”sentimentalisuudelle” ja ”hämärälle idealiteetille” (Björling 1929, 193). Toisin kuin monilla muilla modernisteilla, naturalismilla oli edelleen tärkeä, joskaan ei keskeinen, asema sekä Björlingin että Diktoniuksen ajattelussa. Sekä Björlingille että Elmer Diktoniukselle naturalismi ei ollut ensisijaisesti tyyliä vaan asenne, joka merkitsee kriittistä irtautumista epämääräisistä ja idealisoivista ajattelutavoista. Kuitenkin naturalismi ei kummankaan mukaan ole riittävä, sillä se uhkaa typistyä pelkäksi faktojen inventoinniksi (Diktonius 1925, 127). Diktoniukselle tämä merkitsee ihmisen luovien voimien passivoitumista, kun taas Björlingille se tarkoittaa sitä, että naturalismi jähmettyy pelkäksi rekisteröiväksi asenteeksi, jossa kielen, tahdon ja elämän välinen elävä yhteys katkeaa. Voisi hieman kärjistäen sanoa, että molempien tuotanto alkaa siitä, mihin naturalismi päättyy.

Tämän näkee kaikkialla Björlingin varhaisemmissa kirjoissa, esimerkiksi seuraavasta runosta kirjassa *Kiri-ra!*:

Natt tung, och min svettiga hud
skjortan klibbar, luktar
mitt rum är tobak, värme
jag skriver fulla papper
och hostar.

Allt är i min gula pennstump,
så fullt. (Björling 1930, 28)

*

Yö on raskas, ja hikinen ihoni
paita liimautuu, haisee
huoneeni on tupakkaa, lämpöä
kirjoitan paperit täyteen
ja yskin.

Kaikki on keltaisessa kynänpätkässäni,
niin täynnä.

Tämä on puhtaasti ruumiillinen runo: hiki, haju ja yskä ovat suoria aistihavaintoja ilman symbolista siirtymää. Ympäristö on konkreettinen ja rajattu (huone, lämpö, tupakka), melkein eräänlainen tosiasioiden ja läsnäolon rekisteröinti huoneessa. Samalla runo kuitenkin myös ylittää naturalismin, se ei jää pelkäksi havaintojen luetteloinniksi, vaan tiivistyy kielellisesti ja suuntautuu kohti ilmaisua, jossa

kirjoittaminen ja kokemus sulautuvat yhteen (“Kaikki on keltaisessa kynänpätkässäni, niin täynnä”). Näin runo ei ainoastaan kuvaa todellisuutta, vaan muovaa sitä kielen kautta.

Diktoniuksen ja Björlingin välillä on myös eroja. Toisin kuin usein Diktonius, Björling ei etsinyt ilmaisua sisäisyydestä maailman vastakohtana, vaan pyrki purkamaan sisäisen ja ulkoisen välistä rajaa. Tämä näkyy ylläolevassa säkeessä (“Kaikki on keltaisessa kynänpätkässäni, niin täynnä”), jossa kokemus ei paikannu sisäisyyteen vaan konkreettiseen esineeseen. Björlingille kieli ei ole ikkuna sieluun, vaan paikka, jossa maailma ja ihminen (kirjoittaja, lukija) kohtaavat. Kuten Anders Olsson on osoittanut, Björlingin kielen etiikka ei ole pelkästään kontemplatiivista (Olsson 1995, 16), vaan hän käyttää kirjoittamista strategisesti, lähes aktivistisesti keinona puuttua todellisuuteen ja muuttaa arkea kielen avulla. Etiikka, estetiikka ja havainto sulautuvat yhteiseksi käytännöksi.

Voisi sanoa, että Björling ei ole niinkään ekspressiivinen kuin suhteisiin suuntautuva: hän hajottaa sekä minän että maailman kielellisiksi havaintojen sirpaleiksi jatkuvassa pyrkimyksessä tavoittaa ihmisten välistä suhdetta. Tämä voi jossain määrin muistuttaa ekspressionistista yhteisyyden julistusta *Ultra* (1922) -aikakauslehdessä, jota Elmer Diktonius ja Hagar Olsson muotoilivat ohjelmallisesti ja joka vaikutti muun muassa Olavi Paavolaiseen ja Erkki Valaan. Björlingille yhteisyys ei kuitenkaan ole lausuttu periaate, vaan tapahtuma – jotakin, joka voi toteutua, mutta joka ei ole itsestäänselvyys. Siinä missä ekspressionismi pyrkii kokoamaan ihmiset yhteiseen paatukseen, Björling haluaa säilyttää sen välitilan, jossa yhteisyys ei vielä ole muoto, ohjelma tai identiteetti. Juuri tähän välitilaan hän sijoittaa sekä etiikan että totuuden.

Ekspressionistinen veljeyden julistus on luonteeltaan affirmatiivista, kun taas Björlingin ”relaationaalinen” modernismi on ”negatiivista” tai pikemminkin kyselevää ja avaavaa. Kulttuuri merkitsee hänelle yhteisyyttä, mutta negatiivista yhteisyyttä: sellaista, joka syntyy kieltäytymällä suljetuista muodoista ja pakotetuista yhteyksistä. Tämä liittyy niin sanottuun negatiiviseen teologiaan,

jossa jumalallinen ymmärretään pikemminkin sen kautta, mitä se ei ole, kuin sen kautta, mitä se on (Carabine 1995, iv). Björlingillä jumalallinen ei ole kiinteä oppi tai määriteltävissä oleva olemus, vaan pikemminkin jatkuvasti koeteltava ja toteutuva suhde: se ilmenee ihmisen tahdossa, kamppailussa ja kasvussa, mutta ei koskaan sulkeudu valmiiksi muodoksi.

Juuri suljetun ja avoimen välisessä jännitteessä syntyy Björlingin mukaan todellinen moraali ja todellinen taide. Kieli on tämän tapahtumisen paikka, yhteinen tila. Kielen materiaalisuus ei ole hänelle pelkkä tekninen kysymys eikä estetiikkaa suppeassa merkityksessä, vaan myös eettinen ja epistemologinen asenne, joka koskee sitä, miten totuus ja tieto ylipäättään voivat ilmetä kielessä. Björlingin kohdalla voidaan ajatella, että kokemukset häpeästä, homoseksuaalisesta halusta ja syrjinnästä synnyttivät erilaisia kitkoja, joissa vakiintuneita kategorioita tai sosiaalisesti hyväksytyä kieltä ei ole. Se, mitä ei voida sanoa, ei näin ollen ole absoluuttisesti sanomatonta, vaan sitä, mikä ei vielä ole saanut paikkaa yhteisessä kielessä. Björlingillä kielen riittämättömyys ei siksi ilmene pelkästään puutteena, vaan yhteisen kielen murtumisena.

Kirjoittaminen kääntyy tällaisessa tilanteessa pois annetusta yhteisöstä ja suuntautuu kohti sitä, mitä ei vielä voida ymmärtää – ei edes kirjoittaja itse – mutta mikä voi kirjoittamisen aktissa alkaa saada muotoa ja siten avata mahdollisuuden tulevalle yhteisölle. Tämä merkitsee samalla, ettei kieli voi enää olla läpinäkyvää tai valmiiksi muotoutunutta, vaan sen on kannettava mukanaan tämän kitkan ja muotoutumisen jälkiä. Kielen on tällöin itse tultava tämän muotoutumisen paikaksi pikemminkin kuin valmiiksi välineeksi.

Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kieli itsessään olisi riittämätön. Päinvastoin Björling kirjoittaa: ”Det är ej ord som är för fattiga/ allt kan sägas, allt kan tas emot” – Eivät sanat ole köyhiä/ kaikki voidaan sanoa, kaikki voidaan ottaa vastaan (Björling 1938, 22). Ei ole niin, että jokin voidaan sanoa vasta kun se on ymmärrettävissä, vaan vasta luottamuksen ja vastaanottavuuden suhteessa jokin ylipäättään tulee sanottavaksi. Arkisella tasolla tämä näkyy esimerkiksi siinä, että

joidenkin ihmisten seurassa alkaa puhua enemmän ja vapaammin, mikä osoittaa, ettei se mitä voidaan sanoa ole ennalta annettua, vaan avautuu itse suhteessa. Voisi sanoa, että tietyt suhteet avaavat laajemman kielellisen tilan.

Kirjoittaminen merkitsee käänteistä liikettä: kirjoittamisessa kirjoittaja avaa sen vastaanottavuuden tilan, jossa jokin voi tulla sanotuksi. Kirjoittaminen ei tällöin ole jonkin jo sanottavissa olevan ilmaisemista, vaan yritys tuottaa ne ehdot, joissa jokin voi tulla sanotuksi, eli kirjoittaa siten, ettei merkitys ole vielä kiinnittynyt, vaan voi muodostua tekstin ja lukijan välillä. Relationalisemmassa ja ruumiillisemmassa kielessä, jossa ymmärrys ei palaudu käsitteisiin vaan sisältää läsnäolon, kosketuksen ja vastaanottavuuden, avautuu sen sijaan mahdollisuus sanoa kaikki. Vasta tässä kieli voi täysin toimia yhteisenä tilana. Tästä syystä Björling antaa kielen olla ruumiillista, vastahakoista, keskeneräistä. ”Emme voi antaa totuutta sille, joka tahtoo määrätä, millainen sen tulee olla” (Björling 1928, 89). Ja: ”Totuus – muotoutuminen! (murtaa muodot)” (Björling 1928, 90).

Henry Parland ja kielen muodon radikalisoituminen

Kielen materiaalisuudesta puheen ollen on syytä tarkastella myös Henry Parlandia: Björling tutustui häneen vuonna 1927, samana vuonna, jolloin hän tapasi myös Diktoniuksen. Björling korosti usein, että hän oppi Parlandilta enemmän kuin Parland häneltä. Toisin kuin Parland, Björling ei ollut, kuten hän itse huomautti, kasvanut modernismin kulttuurissa eikä omaksunut sen esteettistä herkkyyttä. Häneltä puuttui hänen omien sanojensa mukaan Parlandin ”asiallisuus, äly (analyttisyys) ja vaisto” (Björling 1947). Hän eli eräänlaisessa siirtymä- tai rajatilassa. Kyse ei ole hänen näkökulmastaan tyylistä tai ”tekniikasta” modernististen kokeilujen joukossa, vaan sisäisestä välttämättömyydestä. Björlingin sanoin: ”Jollakin tavoin minun ’aikani muoto’, minun ’änkytykseni’ ja muu sellainen on ilmaus siitä, että olen kasvanut ulos,

pakotettu ulos aikani katsantotavasta. Ne eivät ole ulkoista muotoa. Siksi se on säilynyt kaikkien ekstravaganssien, kokeilujen ja impulssien läpi” (Björling 1947).

Parland kommentoi Björlingin runoa ”4711”, ja kun he lukivat vedosta yhdessä, Björlingin asenne kieleen materiaalina terävöityi. Ajatus kielestä materiaalina esiintyy tietysti jo Marinettin teknisessä manifestissa ja myös venäläisestä futurismissa, mutta hieman eri tavoin. (Parland oli venäjänkielentaitoisena lukenut Majakovskia alkuperäiskielellä.) Björling kirjoitti Parlandille: ”Kritiikkisi Quosegossa sai minut olemaan piittaamatta ymmärrettävyydestä, siitä ymmärrettävästä moraalitaipumuksesta, ja kiinnittämään enemmän huomiota muotoon kuin mihin minä, lähtökohtaisesti sisältöä painottaen, olisin ollut taipuvainen.” (Stam 1998, 78).

Lopulta Parland opettaa Björlingiä käsittelemään runoa esteettisesti tietoisemmin. Käydessään läpi ”4711”-n käsikirjoitusta Parland opetti Björlingille uusia keinoja, kuten karsimaan tai jättämään kokonaan pois ”ja”-konjuktioita. Seurauksena näyttävät syntyneen sellaiset Björlingin säkeet kuin ”Katso matami ja poliisi makkarakoju penska”, ”Sormi savuke”, ”Käsivarsia jalkoja venttiilejä saksofoneja” ja ”tanssia soittaa äkseerata”.

Per Stam toteaa Parlandin *Sönder (Rikki)* -romaanin käsittelevässä väitöskirjassaan, että Parland innoitti Björlingiä näkemään runon eräänlaisena ”kielipelinä”, terävöittämään muotoa erilaisilla poistoilla, etenkin sitomalla sanoja yhteen.

Björling toteaa kirjeessään Parlandille, että tämä oli opettanut hänet tarkemmaksi muodon suhteen kuin mihin hän sisältöä painottaessaan oli taipuvainen. Toisaalta Björling pelkäsi tällainen rappeutuvan maneeriksi, ”jos näen liian selvästi, että sinulla on näppisi pelissä”. Björlingin omaa keksintöä sen sijaan oli, että hän alkoi viljellä ”ja”-sanaa sekä muita pikkusanoja, kuten ”että” ja ”se”, yllättävissä kohdissa ja käyttää niitä uudella tavalla siten, että esimerkiksi ”ja”-sanasta tulee disjunktio – tai sekä konjunktio että disjunktio.

Tavallisimmaksi keinoksi tuli korvata ”kuin” sana ”ja” sanalla suuremman avoimuuden luomiseksi niin, että lauseet olivat keskenään rinnasteisia eivätkä hierarkkisia pää ja sivulauseita. (Hertzberg 2025, 329).

Jos ”4711”:tä vertaa Marinettin *Tekniseen manifestiin*, voi havaita useita yhtäläisyyksiä, mutta myös olennaisia eroja: Björlingin kielellisessä käytännössä on useita piirteitä, jotka tuovat hänet lähelle futuristista ja avantgardistista ilmaisua. Syntaksi on katkonainen, eikä keskitettyä ”minää” ole; minuus on pikemminkin himmennetty ja hajautettu. Rakenne on parataktinen: alisteisia suhteita vältetään, eikä ilmaisua ohjaa hierarkkinen lauserakenne. Teksti näyttää koostuvan toiminnasta ilman selkeää subjektia, ja sidesanat minimoidaan, mikä synnyttää nopean tempon ja voimakkaan rytmisen intensiteetin.

Näistä yhtäläisyyksistä huolimatta Björlingin kirjoitustapa poikkeaa ratkaisevasti futuristisesta ohjelmallisuudesta. Toisin kuin Marinettilla, Björlingillä ei ole mitään oppijärjestelmää tai kielioppia, jonka mukaan kielen olisi toimittava; kieli ei alistu sääntöihin, kuten adjektiivien ja adverbien kiellolle Marinettilla, vaan Björling lisää pieniä sanoja ja sidesanoja yllättäviin kohtiin juuri avatakseen suhteita, ei sulkeakseen niitä. Eikä Björlingin teksti juhlista koneita eikä pyri kiihtyvään teknologian hurmioon; sen liike on toisenlaista.

Björlingillä ilmaisun peruslogiikka on metonyyminen: leikkaukset – ”käsivarsia, jalkoja, venttiilejä, saksofoneja” – liikkuvat kuin kamera ruumiin, tilan ja äänen välillä. Kyse ei ole analogisista hypyistä tai symbolisista iskuista, vaan läheisyyden ja etäisyyden jatkuvista vaihteluista. Siinä missä Marinettilla sana iskee maailmaa väkivalloin, Björlingillä sana pikemminkin kalpenee sisällöltään; se muuttuu läpinäkyväksi sille, mikä tapahtuu. Ilmaisun on antideklamatorista: kieli ei julista, vaan antaa tapahtumisen tulla näkyviin.

Relationaalinen kielikäsitys ja modernismin välimuoto

Lopuksi voidaan tiivistää, että kaiken edellä sanotun valossa Björlingin poetiikka hahmottuu ennen kaikkea relationaalisena käsityksenä kielestä. Kieli ei ole hänelle pelkästään väline minuuden ilmaisemiseen eikä ikkuna kirjailijan sisäisyyteen, vaan lukijan kanssa jaettu kohtaamispaikka. Björling suhtautuu kielen materiaalisuuteen ensisijaisesti eettisenä asenteena: kysymyksenä siitä, miten kieli asetetaan elävään ja vastavuoroiseen suhteeseen todellisuuden ja toisen ihmisen kanssa, ei pelkästään teknisenä tai kapeasti ymmärrettyinä esteettisenä ongelmana.

Modernismin kentässä Björling asettuu välimaastoon. Hän omaksui vaikutteita ekspressionismista, Huelsenbeckiltä ja dadaismista, mutta ymmärsi dadaismin ennen kaikkea asenteena sekä destruktion kautta puhdistavana käytäntönä, joka palauttaa kielen sen materiaaliseen, vaistonvaraiseen ja todellisuuteen ankkuroitumisen perustaan ja siten avaa uudenlaisen läsnäolon. Samalla hän kävi jatkuvaa vuoropuhelua aikalaistensa, kuten Elmer Diktoniuksen ja Henry Parlandin kanssa, mutta suhtautui kriittisesti sellaiseen modernismiin, joka hänen näkökulmastaan irtautui todellisuudesta (Hagar Olsson). Björlingille runouden tehtävä ei ollut rakentaa utopioita tai irtautua maailmasta, vaan asettua suhteeseen sen kanssa kielen kautta tavalla, joka säilyttää sekä järjen että havainnon läsnäolon. Tässä on selvä yhteys venäläiseen formalismiin, Viktor Šklovskiin ja outouttamiseen (*ostranenie*): ”Mitä runon nimi on? – nähdä naapuriseinän talo ensimmäistä kertaa”, kuten Björling asian ilmaisee (Hertzberg 2025, 329).

Ratkaisevaksi Björlingin esteettiselle tietoisuudelle muodostui kohtaaminen Henry Parlandin kanssa vuonna 1927. Parlandin kautta hän oppi näkemään runon kielellisenä pelinä, muodon terävöittämisinä karsinnan ja poistojen avulla, erityisesti sidesanojen vähentämisenä. Björling vei tämän oivalluksen kuitenkin pidemmälle ja käänsi sen omaksi tekniikakseen: hän alkoi lisätä pieniä sanoja,

kuten *ja*, *että* ja *se* odottamattomiin kohtiin niin, että ne toimivat samanaikaisesti yhdistävinä ja erottavina. Siinä missä futuristit Marinettin johdolla vaativat kielen iskevän maailmaa väkivallalla, Björling antoi kielen muuttua läpikuultavaksi tavalla, jolla maailma voi itse tulla puhutuksi.

Painamattomat lähteet

Björling (1946). Kirjeluonnos Carl-Erik af Geijerstamille, 16.1.1946, Gunnar Björlingin kokoelma, Åbo Akademin kirjasto, Turku.

Björling. Kirjeluonnos Folke Isakssonille, päivämätön, Gunnar Björlingin kokoelma, Åbo Akademin kirjasto, Turku.

Björling (1956). Kirje Fritz Mayerille, 1.2.1953. Gunnar Björlingin kokoelma, Åbo Akademin kirjasto, Turku.

Björling (1956). Kirjeluonnos Fritz Mayerille, 13–14.1.1956. Gunnar Björlingin kokoelma, Åbo Akademin kirjasto, Turku.

Björling (1947). Kirje Åke Nordinille, 14–15.8.1947. Gunnar Björlingin kokoelma, Åbo Akademin kirjasto, Turku.

Kirjallisuutta

Björling, Gunnar (1928). ”4711. Universalistisk dada-individualism”. *Quosego* 1, 73–111.

Björling, Gunnar (1938). *Där jag vet att du*. Helsingfors: Söderström & Co.

Björling, Gunnar (1929). ”Råhet”. *Quosego* 4, 192–194.

Carabine, Deirdre (1995). *The Unknown God. Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena*. Eugene, Oregon: Wipf & Stock.

Diktonius, Elmer (1925). ”Expressionismen”. *Finsk Tidskrift* 98(2), 125–133.

Enckell, Rabbe (1926). ”Gammalt nytt och verkligt nytt i poesi”. *Hufvudstadsbladet* 5.12.1926.

Friberg, Leif (2004). *Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.

Frosterus, Sigurd (1917). *Regnbågsfärgernas segertåg*. Helsingfors: Schildts förlag.

Frosterus, Sigurd (2000). *Väri ja valo. Kirjoituksia kuvataiteesta 1903–1950*. Kirjoitusten valinta ja johdanto Kimmo Sarje, suom. Rauno Ekholm. Helsinki: Kustannusoskeyhtiö Taide.

Gt [Erik Grotenfelt] (1919). ”En nersköld bok.” *Svenska Tidningen* 9.1.1919.

Hertzberg, Fredrik (2025). ”*Kieleni ei ole sanoissa*”. *Gunnar Björlingin elämä ja teokset*. Käänn. Hannimari Heino ja Juhani Ihanus. Turku: Kustannusliike Parkko.

Hertzberg, Fredrik (2002). *Moving Materialities. On Poetic Materiality and Translation, with Special Reference to Gunnar Björling’s Poetry*. Åbo: Åbo Akademi University Press.

Marinetti, F. T. (1973). ”Tekniskt manifest för den futuristiska litteraturen”. Qvarnström, Gunnar. *Moderna manifest 1: Futurism och dadaism*. Stockholm: Almqvist & Wiksell förlag.

Marjanen, Kaarlo (1967). ”Vuosisadanalun lähtökohtia.” *Suomen kirjallisuus. VI, Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen*. Matti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio ja Simo Konsala (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Olsson, Anders (1995). *Att skriva dagen. Gunnar Björlings poetiska värld*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

Olsson, Hagar (1925). ”Dikt, mystik och dadaistisk rebus”. *Svenska Pressen* 16.5.1925.

Rahikainen, Agneta (2014). *Kampen om Edith. Biografi och myt om Edith Södergran*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.

Stam, Per (1998). *Krapula. Henry Parland och romanprojektet Sönder*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.



Henry Parland, Gudrun Mörne ja Gunnar Björling vuonna 1928.

"Että - on": Gunnar Björlingin runous saksankielisen avantgarden valossa

Sirkka Knuuttila

Gunnar Björling (1887–1960) on tunnustettu ja ainutlaatuinen hahmo Suomen runouden varhaisten avantgardistien joukossa. 1910-luvulta lähtien nuoret suomenruotsalaiset, Björling, Edith Södergran, Elmer Diktonius, Hagar Olsson ja Rabbe Enckell sekä myöhemmin Henry Parland, työskentelivät vilkkaassa yhteydessä Pietarin, Baltian ja manner-Euroopan kulttuuripiireihin. Heistä iältään vanhin Björling hankki ensin yliopistokoulutuksen Edward Westermarckin ohjauksessa ja antautui vasta sitten runoilijaksi. Elettiin voimakasta yhteiskunnallista murrosaikaa ja perinteisen lyriikan keinot tuntuivat vanhentuneilta. Björling hylkäsi mitallisen muodon esikuvat, alkoi kirjoittaa vapaarytmistä runoutta ja antoi yhä enemmän valtaa tunneilmaisulle. Tämä ilmenee hyvin hänen tyyliinsä ja ajattelunsa muutoksissa sekä niiden vastaanotossa. Debyyttikokoelmaa *Vilande dag* (1922) on luonnehdittu vaimeaksi romanttiseksi idealismiksi (Carpelan 1960), kun taas teoksen *Korset och löftet* (1925) raju ekspressionismi sai kriitikot paheksumaan sen groteskeja kuvia. 1920-luvun lopulla *Quosego*-lehdessä julkaistujen runojen dadaististen leikittely tuotti omaleimaista, "käsittämätöntä" runokieltä, joka muotoutui edelleen tuottaen kypsät teokset *Kiri-Ra!* (1930) ja *Solgrönt* (1933). Runoilijaa onkin syystä kutsuttu Euroopan viimeiseksi dadaistiksi (Hertzberg 2021). Elinaikansa päätteeksi Björling kirjoitti lakonista, osin visuaalista "sanomattoman" runoa.

Tarkastelen seuraavassa Björlingin runouden ekspressionistisia ja dadaistisia piirteitä suhteessa saksankieliseen avantgarderunouteen vuosina 1900–1933. Taustaksi valaisen Björlingin asemaa silloisessa suomenruotsalaisten avantgardistien ryhmässä. Sitten käsitelen Björlingin runouden muutosvaiheita kolmena vapautumisen askeleena. Ensimmäinen askel on vapaarytmisen runomuodon valinta 1916, toinen on käänne kohti ekspressionistista ilmaisua

1920-luvun alkupuolella ja kolmas on inspiroituminen dadaismista 1930-luvun taitteessa. Lopuksi esittelen elliptisen tyylin syntytapaa. Ohjenuorani on se kulttuurisen muistin periaate, että kaunokirjallisuus – Björlingillä suorastaan oma runokieli – muokkautuu vastavuoroisesti historiallisen kontekstinsa kanssa. Tätä täsmentää Shoshana Felmanin ja Dori Laubin näkemys, jonka mukaan sanataiteeseen *kirjautuu se, mitä emme vielä tiedä* eletystä historiallisesta suhteestamme oman aikamme tapahtumiin (Felman & Laub (1992). Painotus on sanoissa *kirjautuu se, mitä emme vielä tiedä* – Björlingin poetiikka kun näyttää kulkevan filosofisesta pohdiskelusta kohti spontaania vaistonvaraisuutta.

Pääasiallinen Björling-lähteeni on Fredrik Hertzbergin antoisa biografia "*Mitt språk är ej i orden*". *Gunnar Björlings liv och verk* (2018) perusteellisine taustaineistoinen. Siitä ja sen suomennoksesta "*Kieleni ei ole sanoissa. Gunnar Björlingin elämä ja teokset* (2025, tässä H) avautuu lukuisia aiemmin tuntemattomia yksityiskohtia runoilijan elämään. Björling näyttäytyy teoksessa energisesti säkenöivänä, totuudenrakkaana erakkona. Hän omaksuu herkästi uutuuksia muokatakseen niitä käyttöönsä, mutta pitää sen yrmeästi salassa huitaisten kättä toisten ehdotuksille. Koskettavaa on myös, miten ajan vastukset eivät lannistaneet hänen runoilijanvirettään.

Kirjailijan elämäkerta ei kuitenkaan riitä selittämään runoutta, eivätkä runot selitä kirjoittajansa persoonaa. Yhtä tärkeä on vastavuoroinen persoonallinen vaihto alati muuttuvan kulttuurisen kentän kanssa: vaihdon laatu ja laajuus. Tämä näkemys pohjautuu neurotieteen käsitykseen ns. ruumiillisesta mielestä, jonka mukaan yksilön itseys (*sense of self*), alati muokkautuu vastavuoroisesti ympäristön kanssa, joten pysyvän identiteetin käsitettä ei tarvitse olettaa.¹ Näistä lähtökohdista tarkastelen Björlingiä eurooppalaisena avantgarderunoilijana aikansa kulttuurissa.

¹ *The embodied mind* viittaa enaktiiviseen ihmismieleen, joka ympäristöönsä uponneena ja laajalle hajautuneena muuttuu ja osallistuu maailman muuttamiseen (4E-malli; Telakivi et al. 2025; Knuutila 2022).

Björlingin runouden perusta oli alusta loppuun välitön nykyisyyden kokemus. Sen loivat bergsonilainen "elämäntunne" ja varhaisromanttinen ajatus alituisesta tulossa olostä (*vardandet*), keskeneräisyydestä (H, 140).² Hän syventyi päivittäin hiljaisuudessa valon, ilman ja veden aistimukseen Kaivopuistossa meren rannalla. Kokemus olemassaolosta kaikkeuden elinvoimana kannatteli hänen kirjallista kamppailuaan fyysisen elämän ristiriitojen kanssa. Kiihtyvän tuotteliaisuuden tuloksena kasvoi esiin rajoittamattoman poetiikka, jolla runoilija koetteli aikansa esteettisiä ja eettisiä arvoja westermarckilaisen relativismin hengessä. Björlingin viimeiseksi päiväämään runon viimeisellä rivilläkin kaikuu universaali "että on". Koko runo kuuluu: "Luft jord färags/ hud/ huds stofts/ ljus/ Att är", eli "Ilma maa värin/ iho/ ihon tomun/ valo/ Että - on" (Björling 1991, 114; H, 615).

Björling ja suomenruotsalaisten avantgardistien suhde saksankieliseen runouteen

Lyriikka modernisoitui Euroopassa varsin eri tahtiin johtuen aluehistoriallisista seikoista. Vallankumouksen jälkeinen Ranska oli runouden edelläkävijä 1860-luvun Baudelairesta lähtien. Siellä symbolistit toimivat vapaarytmisen runon puolesta niin tehokkaasti vuosisadan lopulla, että se korvasi heksametrisen aleksandriinin kokonaan 1910-luvulla. Sen sijaan saksankielisen runouden mitallisuus murtui hitaasti monen mutkan kautta.³ Vuosisadan vaihteen Saksaan ilmaantui modernisoituvan maailman luomassa epävarmuudessa – "orientaatiokriisissä" – useita kielellisen skepsiksen leimaamia kokeilevia virtauksia, kunnes yksilöllistä tunnekokemusta ilmaiseva ekspressionismi vakiintui hallitsevaksi suunnaksi vuosina 1910–1925 (ks. Jessing 2008, 189–195).

² Ks. Schlegel 2001, 31; Goethen *werden* (Saariluoma 1999, 25).

³ Ranskasta erottautumisen vuoksi ekspressionismista puhuttiin Saksassa "modernismina". 1900-luvun kirjalliset virtaukset esiintyivät siellä rinnakkain tai lomittain, eivätkä ne jäsenny periodeiksi ilman saksalaisen kielialueen historiaa (mt.,199).

Ekspressionismi muuntui vähitellen hyväksytyksi porvarilliseksi tyyliksi aina vuoden 1933 sensuurilakeihin asti.

Aluksi ekspressionistien aiheina olivat teknistyvän urbanisaation tuottama köyhyys ja vieraantunut ihmiskuva, minkä tilalle vaadittiin sosiaalista inhimillisyyttä (mt., 202–204). Pian ensimmäinen maailmansota pakotti runoilijat kuvaamaan rajummin keinoin sodan katastrofaalisia seurauksia, kuten kuoleman kauhua ja menetysten tuskaa. Lopulta Zürichin Cabaret Voltaireissa syntyi 1916 ekspressionismia paljon radikaalimpi pasifistinen ja monikansallinen dadaistinen liike.

Pohjoisen Suomen kirjallisuudessa tapahtui ensimmäisen maailmansodan aikaan jotain erityistä: avantgardistinen runous sai alkunsa vähemmistön eli ruotsin kielellä. Maassa elettiin silloin keskellä voimakkaita historiallisia muutoksia. Suomen suuriruhtinaskunnan poliittinen tilanne oli äärimmäisen jännittynyt Saksan käydessä hyökkäyssotaa tsaarin Venäjää vastaan. Suomi irrottautui neuvotteluteitse Venäjästä ja julistautui itsenäiseksi tasavallaksi 1917, mutta joutui traagiseen sisällissotaan 1918 alussa. Samaan aikaan Saksan keisarivallan kaappauksesta syntyi rauhansopimuksen työstämä Weimarin tasavalta. Maailmanpoliittinen tilanne lähensi Suomea ja Saksaa entisestään. Suomalaisten oli 1910–20-luvuilla helppo tutustua saksankieliseen taiteeseen, sillä Suomessa suhtauduttiin avoimesti Saksaan ja sen kulttuuriin. Saksan kieltä opetettiin yleisesti Suomen lukioissa venäjän ranskan, englannin ja latinan ohella, ja yliopistoissakin saksankielinen kulttuuri vaikutti muita voimakkaammin. Aika oli otollinen uudelle: ruotsinkieliset runoilijat olivat alkaneet etsiä muutosta runebergilaiseen ilmapiiriin ruotsalaisten esikuvien avulla (Friberg 2004, 38–40; Hökkä 2013, 24).

Vuonna 1916, samaan aikaan Saksan ekspressionismin huipun ja dada-liikehdinnän kanssa, astui julkisuuteen suomenruotsalaisen avantgarden sukupolvi. Nuoret avantgardistit esittäytyivät suhteellisen lyhyen ajan sisällä, seitsemässä vuodessa, joten kohua heidän muodollisista innovaatioistaan riitti.

Södergran debytoi runoilijana 1916, ja tuleva näytelmäkirjailija ja kriitikko Hagar Olsson julkaisi esikoisromaanin samana vuonna. Elmer Diktonius aloitti työläisrunoilijan uransa 1921, Björlingiltä ilmestyi esikoiskokoelma *Vilande dag* 1922, juuri kun Olsson perusti *Ultra*-kirjallisuuslehden.⁴ Rabbe Enckell debytoi lyyrikkona 1923 ja kuvataiteilijana 1924.

Kansainvälisesti valppaina debytantit hakivat inspiraatiota Euroopasta erilaisia reittejä pitkin. Enckellin veljekset ja Diktonius toivat matkustelua kaihtavalle Björlingille ekspressionistista ja dadaistista kirjallisuutta etenkin Berliinistä, mikä ruokki Björlingin intoa kehittää omintakeisempaa kieltä. Matkoilta saatu materiaali herätti ryhmässä vilkasta keskustelua uuden runouden ehdoista. Se vaikutti kritiikkeihin ja synnytti debatteja *Ultran* ja *Nya Argus*-lehden palstoilla sekä monissa päivälehdissä, mm. *Hufvudstadsbladetissa* ja *Nya Pressenissä* (Haapala 2012, 19–20; 104–106).

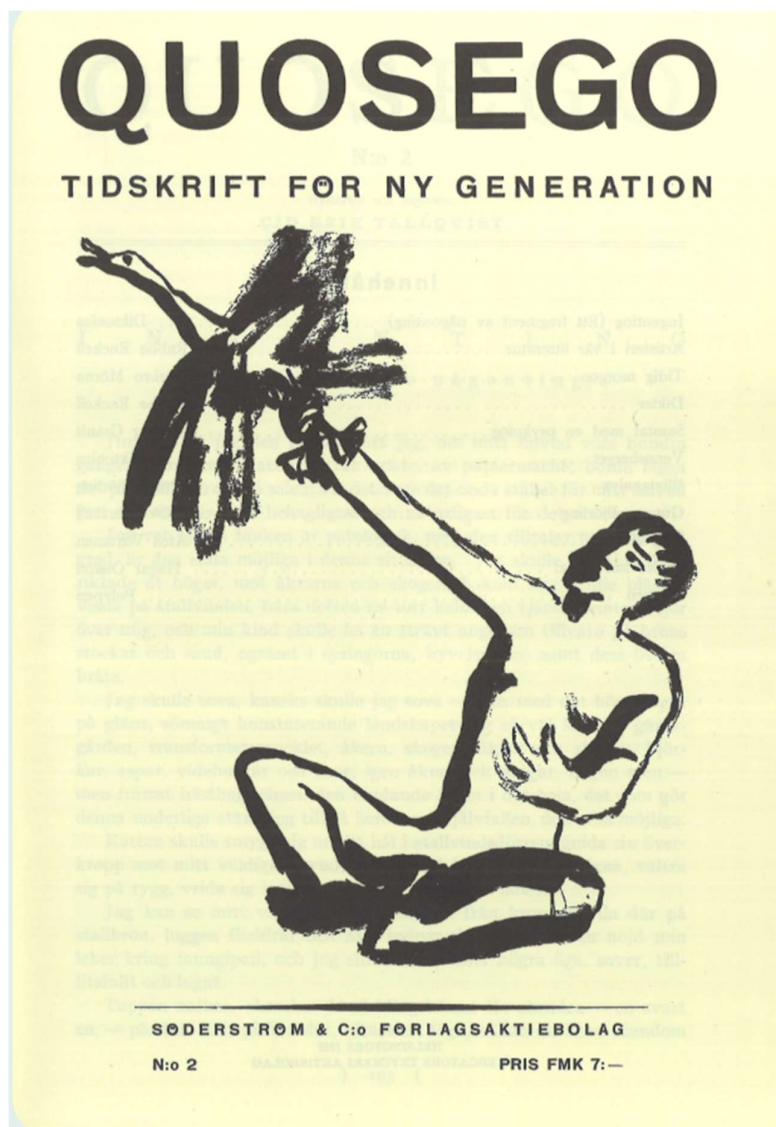
Kokeiluhenki lisääntyi kansainvälisten yhteyksien myötä. Kristina Malmio onkin kysynyt, miten nuorten suomenruotsalaisten oli mahdollista luoda modernistista runoutta, kun ruotsalaiset eivät siihen kyenneet. Tärkeimmäksi syyksi hän osoittaa suomenruotsalaisten vahvat kyvyt suuntautua kotimaasta ulospäin ja luoda ylikansallisia verkostoja (Malmio 2021, 81–84). Virikkeitä tulikin laajalta alueelta. Diktonius toi niitä Lontoosta 1920–1921 ja Pariisista; Rabbe Enckell Saksasta, Ranskasta ja Italiasta; kuvataiteilija Torger ja kirjallisuustieteilijä Olof Enckell toivat lehtiä Berliinistä ja Pariisista. Saksalainen ja venäläinen ekspressionistinen teatteri tukivat Olssonin näytelmien ajatusta kollektiivisesta ihmisestä. Kannakselainen Södergran tutustui saksankieliseen kirjallisuuteen jo Pietarin saksalaisesta koulussa ja myöhemmin hoitomatkoiillaan Davosissa. Hänellä oli kirjastossaan mm. Hans Bethgen toimittama antologia *Deutsche Lyrik seit Liliencron* (1905), jossa Bethge puhuu vapaamittaisen ja -

⁴ Vuosi 1922 oli myös Euroopassa modernin runouden merkkivuosi, koska silloin ilmestyivät T. S. Eliotin *The Waste Land*, James Joycen *Ulysses* ja Rainer Maria Rilken *Duineser Elegien* (Hökkä 2013, 23).

rytmisen säkeen sekä täydellisen ilmaisu- ja ajatteluvapauden puolesta (Haapala 2012, 128–129).

Entä millä perusteilla nuorten suomenruotsalaisten ja Björlingin runoutta voidaan pitää avantgardena? Modernistista se on, sillä laajana kattokäsitteenä runouden modernismi viittaa esteettiseen järjestelmään, joka yhteiskunnallisen modernisaation paineissa vapautti runon rytmin ja mitan sekä metaforisen rakenteen ja sisällön. Avantgarde puolestaan vastustaa innovatiivisin keinoin epäoikeudenmukaisia tai vanhentuneita ajattelumalleja seurauksineen. Kirjallisen avantgarden käsite saakin monia ulottuvuuksia riippuen tutkimusalasta ja -näkökulmasta (Veivo & Katajamäki 2007, 12–13; avantgardetutkimuksen päämääristä ks. Hautamäki & Lohtaja 2023). Itse nojaan Renato Poggiolin (1962) määritelmään, jonka mukaan avantgardistinen taide toimii oppositioasemassa valtakulttuuriin nähden ja kritisoi eri tavoin sen vakiintuneita ajattelutapoja ja käytäntöjä, arvoja ja ideologioita (Hautamäki 2007, 22–23; Hautamäki et al. 2021, 13–14). Kuten Hautamäki (2007, 22–23) toteaa, kaikki avantgardistinen runous ei ole ohjelmallisen poliittista. Painotankin esteettistä puolta: avantgarde etsii totutusta poikkeavaa taiteellista ilmaisu- ja kieltä, minkä avulla se voi vastustaa konservatiivista ajattelua, valtakirjallisuutta ja taiteiden instituutioita.

Julkaistujen kirjojen ja niitä koskevien kritiikkien myötä Suomen avantgardistien löyhät keskinäiset yhteydet vahvistuivat. *Ultran* ilmestymisajasta lähtien suhteet tiivistyivät huipentuakseen *Quosegon* toimituksessa 1928–1929 Henry Parlandin liittyessä joukkoon. Lyhytikäiset julkaisuprojektit ja kustantamot toimivat jo itsessään kulutusyhteiskunnan kritiikkinä (Malmio 2021, 62). Yhteistyöstä huolimatta kukin runoilija säilytti persoonalliset esteettiset ja yhteiskunnalliset pyrkimyksensä. Björling, joka kuului kirjalliseen oppositioon paitsi runoutensa muodon myös sisällön puolesta, oli tietoisesti epäpoliittinen runoilija. Hän esiintyi relativistisena vapaa-ajattelijana, joka kannatti bergsonilaista intuitionismia, mutta puki valtakulttuuria kritisoivat ajatukset runouteensa niin taitavasti, että niitä ei ole ollut helppo havaita, saati eritellä.



Esikoisteoksessa *Vilande dag* epädogmaattisen buddhalainen puhujaääni esittää kristilliset jumalhahmot panteistisessa valossa homoeroottisten näkyjen kanssa. Tätä seuraa toisen teoksen ekspressionistinen satiiri, joka groteskein kuvin pitää pilkkanaan kristillistä tekopyhyyttä. Sitten dadaistinen ilottelu uhmaa kaikkea tosikkomaisuutta, olipa se sitten porvarillista tai luokkatietoista. Näiden tyylien uskaliaan vastarinnan tunnisti kauhisteleva yleisökin pintansa alla.

Sen sijaan Diktonius ja Olsson toimivat lehdistössä avoimen poliittisesti tarkoituksena avata ruotsinkielisen umpion ikkunoita Eurooppaan. Diktonius laati kulmikasta proletaarirunoa Lontoossa omaksumansa *imagism*in mukaisesti ja Olsson kehitti osallistuvaa ekspressionistista teatteria kirjoittaen myös teoreettisia esseitä ja kärjekkäitä kritiikkejä. Södergran, uuden naisihanteen esikuva, vahvisti naisten yhteiskunnallista emansipaatiota kritisoidulla joissakin runoissaan patriarkaalisia käytäntöjä, kuten tyttöjen kasvatusta ja naisten ahtaaksi rajattua elinpiiriä. Rabbe Enckell päätyi eteläeurooppalaisen kuvataiteen kautta soveltamaan antiikin myyttejä. Ristiriitotakin ryhmässä oli: tiukan vasemmistolainen Olsson ei arvostanut Björlingin "taide on elämää" -asennetta eikä varsinkaan dadaismia. Diktoniusta ihailevan Björlingin mielestä tämän yhteiskunnallisesti taistelevat työläisrunot eivät olleet taidetta, kun taas Diktonius arvosti varauksetta Björlingin dada-runoja, ei niinkään tämän filosofointia (H, 299–300).

Suomenruotsalaisen runouden uudistaminen ei Suomessa ollut suoraviivaista, sillä 1920–30-luvuilla maassa käytiin suomenkielisen oikeiston johdolla kiivasta kielitaistelua. Sisällissodan seurauksena kansallista kirjallisuutta puolustava nationalistinen oikeisto ei suvainnut suomenkielistä kulttuuria hajottavia voimia, jota ylirajainen avantgarderunous edusti (Hautamäki et al. 2021, 18–19). 1920-luvulla ruotsinkielisessä kulttuuripiirissä kiisteltiin pitkään modernin ekspressionismin olemuksesta ja uuden runouden käsittämättömyydestä ja järjettömyydestä (Laitinen 1968, 11). Jopa hulluiksi leimattuja Björlingiä ja Södergrania syytettiin kulttuuribolševismista (Hökkä 2013, 23). Suomenkielisistä ainoastaan vasemmistolainen *Tulenkantajat* kävi polemiikkia vapaarytmisen lyriikan puolesta esikuvinaan saksalaiset ekspressionistit (Viikari 1987, 98).

Ruotsinkielisten asema moninkertaisessa marginaalissa kuitenkin vahvisti heidän toisinajatteluaan. Torsten Pettersson osoittaa tutkielmassaan, että 1910–1920-lukujen kansainvälisen modernismin merkittävillä uudistajilla oli viisinapainen, moninaiseen vähemmistöasemaan liittyvä "multipolaarinen

identiteetti", joka lisäsi alttiutta ajatella epätavallisista näkökulmista ja valtavirrasta poikkeavalla tavalla; Petterssonin (2004, 26–27) aineistoon sisältyvät myös kaikki Suomen varhaisen avantgarden runoilijat.

Vapaa mitta ja *Vilande dag*

Björlingillä oli vankka humanistinen tausta. Hän luki jo kouluajoista lähtien ruotsalaisen kirjallisuuden ohella saksalaisen, ranskalaisen ja venäläisen kirjallisuuden klassikoita ja omaksui filosofiseen ajatteluun taipuvana eettisen asenteen elämään (H, 54–55; 77–79). Björling tutustui vapaa-ajatteluun Rolf Lagerborgin johtamassa Prometheus-yhdistyksessä. Yhdistyksen monipuolisen ohjelman mukaan tutkittiin Kantin idealismia, William Jamesin pragmatismia ja Bergsonin intuitiofilosofiaa sekä perehdyttiin suomenruotsalaisen kulttuurilehti *Euterpen* (1900–05) kautta Nietzscheen, ranskalaiseen symbolismiin, *flaneurien* dekadenttiin elämäntapaan sekä vapaaseen sukupuoli-moraaliin (mt., 77; 80–82; Friberg 2004: 40–41). Kantilaisen tradition pitkä arvostus pohjoismaissa muokkasi Björlingistä todellisen Kant-ekspertin; kuvaavaa on, että asuttuaan 50 vuotta samassa paikassa Björling vertasi itseään Königsbergiin juurtuneeseen Kantiin (Holmlund 2018, 11). Lopulta hän luopui klassisen idealismin mekanistisesta maailmankuvasta Jean-Marie Guyaun evolutionistisen luontorakkauden ja runoilija Hans Larssonin Bergson-tulkinnan myötä (H, 140–144). Björling totesi Westermarckin opetuksen olleen suorastaan "vastalääkettä saksalaiselle elämänravinnolle" (mt., 48–49; 106–107).

Björling aikoi yhdistää kirjailijan- ja opettajantyön tehtyään 1915 pro gradu -tutkielman omastatunnosta. Hän luopui opettajuudesta, koska vapaa-ajattelijan käytöksen ei katsottu sopivan auskultantille (H, 170). Silloin hän teki historiallisen päätöksen ruveta ammattirunoilijaksi. Hän oli kirjoittanut kymmeniä oikeaoppisia sonetteja, mutta pohti monen muun tavoin kysymystä vapaasta runomitasta (mt., 108; 138). Häntä askarruttivat Goethen kansanlaulujen

ja balladien siivittämät runokokeilut, Nietzschen suorasanaiset katkelmat ja epäilemättä myös Jenan varhaisromantikkojen, Schlegelin ja Novaliksen, hengen vapautta ja mielikuvitusta julistavat fragmentit. Ruotsalaisista häntä imponoi Strindbergin vapaarytmisten runojen lisäksi mm. Vilhelm Ekelundin neljän proosarunon sarja *Tyska utsikter* (1913). Ekelund arvosti vapaan rytmin rohkeata syntaksia ja kykyä luoda aistillista ja melankolista tunnelmaa (H, 114–116; Friberg 2004, 114). Björling kirjoitti ystävälleen Stig Carlsonille: "Vuonna 1916 (...) olin tajunnut, että minun ei pitäisi, että en osaisi kirjoittaa runoa eli värssyä. Vihdoinkin!" (H, 174).⁵ Päätös luopua mittaan sidotusta rytmistä teki Björlingistä kerralla modernistin. Hän alkoi kirjoittaa "proosalyyriikkaa" ja tehdä spontaaneja muistiinpanoja unistaan (mt.; Friberg 2004, 162–173).

Björling teki ratkaisunsa vuonna 1916, jolloin myös Södergranin vapaasti rytmitetty, rohkea esikoiskokoelma *Dikter* ilmestyi. Näissä toisistaan erillisissä tapahtumissa näkyy saksalaisen tradition vahva painoarvo Suomessa mutta myös kirjoittajien erilaisuus. Södergran, joka oli Björlingin tavoin pitänyt muodollisina esikuvinaan Goethen ja Heinrich Heinen kokeiluja, ihaili Saksan ekspressionisteista tärkeintä, kuohuvan tunteikasta Else Lasker-Schüleriä ja antautui nietzscheläiseen hurmioon kokoelmassa *Septemberlyran* (1918; Haapala 2012, 27–31; 131–167). Björlingin asenteesta kollegaa kohtaan kertoo se, että hän ensireaktiosta toivuttuaan kirjoitti tämän esikoisesta ylistävän runon *Ultran* neljänteen numeroon torjuvien suomenruotsalaisten kritiikkien vastapainoksi (H, 217). Sitten hän työsti kuusi vuotta omaa vapaarytmistä esikoistaan *Vilande dagia* (VD). Sen muoto poikkesi huomattavasti södergranilaisesta. Suorasanaisten fragmenttien ketjut, jotka luovat teokseen jatkuvan tulossa olon ja keskeneräisyyden tunnun, ovat hahmotettavissa bergsonilaiseksi "elämän

⁵ Perinteisen "värssyn" (*vers*) tunnuksat ovat mitallinen säe ja sidottu mitta (Haapala 2012, 104).

virraksi", *tillvarosflödet*, kuten runoilija sitä nimitti (Koponen 2001, 128; 135–136).

Vapaan muodon valintaan lienee vaikuttanut myös Björlingin tarve ilmaista välitöntä affektiivisuutta. Nuorena tuska ja epätoivo olivat pukeutuneet soneteiksi, mutta ennalta-asetetun runokaavan noudattaminen edellyttää rationaalista työskentelyä, mikä heikentää spontaaneja tuntemuksia. *Vilande dagissa* runoilija ilmaisee Tagoren tapaan halunsa olla sångare, laulaja (H, 236), ja musikaalis-laulullista runomittaa voi toki itsestäänkin purkautua esitietoisesta. Täysin vapaa muoto antaa kuitenkin tunteiden tulla esiin suoraan ilman koukeroita (ks. Ruth Hedvall sonetista "vankilana" H, 138).

Björlingissä oli varmasti kaikupohjaa Södergranin *Syyskuun lyyran* ajatuksille, joiden mukaan vain vaistonvaraisuus tarjosi väylän syvimpien ja herkimpien vivahteiden muotoiluun. Södergranin sanoin: "(...) Olen halunnut pakottaa joitakin vastahakoisia runoja mittaani ja saanut siinä yhteydessä tuta, että minulla on *sanan ja kuvan mahti* hallussani vain *täyden vapauden vallitessa*, ts. rytmin kustannuksella. (...) Mitä sisältöön tulee, *annan vaistoni rakentaa valmiiksi sen minkä avoimena odottava älyni näkee*. (...)" (Södergran 2023, 80; korostus SK). Kuin viitaten implisiittiseen, ruumiilliseen muistiin Björling totesi: "men stundom går pennan sina egna vägar: då är det som bäst" (1924; Friberg 2004, 319). Oli hedelmällistä antaa valta tiedostamattomalle; silloin oma "sisäinen ilme" sai pukeutua runoon (Tynni 1962, 10).

Vilande dag on merkittävä avantgardistinen avaus Suomessa. Poettiset aforismit ja esseemäiset katkelmat sijoittuvat runouden ja filosofian välimaastoon luoden hetkellisiä näkymiä ja tunnekuvia. Teoksessa toteutui se, mitä Stéphane Mallarmé esseessään *Säkeen kriisi* (1896/2000, 160–161) ennusti: muodon vapautuessa runouden ja proosan välinen kuilu katosi ja syntyi moninainen kirjo uusien lajeja. Toisin sanoen proosakieli poetisoitui ja lyriikka muuttui suorasanaiseksi saksalaisen varhaisromantiikan ennakoimalla tavalla (Hökkä

2000, 14).⁶ Uusi kieli, jonka vahva kuvallisuus käsitteli laajaa aihevalikoimaa monenlaisista puhuja-asetuksista, sai Björlingin luotaamaan kristillisen moraalin arvoja vapaa-ajattelun näkökulmasta. Aikalaiskriitikeissä teosta luettiin laimeana romanttisena idealismina, mutta tuorempi tutkimus näkee teoksen symbolismiin perillisenä nostaten siitä esiin sanan ja hiljaisuuden, olemisen ja tulemisen kontrastit (Friberg 2004, 184–185). Tämä tuntuu osuvalta mm. siksi, että symbolistit erottivat ensi kertaa lyyrisen puhujan fyysisestä kirjailijasta.

Luen tässä *Vilande dagin* runoproosaa strategiana, joilla Björling tarttuu inhimillisen olemassaolon arvoitukseen. Sen herkästi aistiva ja tunteva ääni tuottaa modernistista puhuntaa (*parole*), jossa onnistuneesti yhdistyvät jäljittelevä luonnonrunous ja itsereflektiivinen taidrunous.⁷ Kieli etenee rytmikkäästi erikoisen sanajärjestyksen ja kieliopin poikkeusten varassa. Niillä Björling tavoitteli Tagoren *Gitanjali*-runokokoelman harmoniaa ja koki sen myös saavuttaneensa (H, 234–235).⁸ Useat muut *Vilande dagissa* mainitut filosofit opastavat runopuhujaa kohti Kristusihanteen mukaista subjektiutta. Dialoginen "minä" kysyy, haastaa, kehottaa, toivoo: "Som barnet fött i dag, tvag bort din skuld!" (VD, 52; 48; "Kuin tänään syntynyt lapsi, pese pois syyllisyytesi!"). Romantiikkaan viittaa rakastetun, viattoman sydämen kaipuu, joka saisi kestää vaikka "tuhat ja taas tuhat vuotta"; samoin synesteettisen silmän aistima näkemisen tuoksu, kuin Novaliksella: "(...) där vinkar och lockar/ ett doft mot mitt öga" (VD, 9; "(...) tuolla vilkuttaa ja houkuttelee/ tuoksu silmääni kohti"), tai silmän laulun: "ditt öga sjunger dagen" (VD, 78; "sinun silmäsi laulaa päivän").

⁶ 1910-luvun modernistit omaksuivat varhaisromanttikkojen tyylikeinoja, kuten suorasanaisia fragmentteja, sekakoostesuurta, reflektointia, prosessimaisuutta, kaoottisuutta ja ironiaa (mt.), menetelmiä, joilla oli 100 vuotta aiemmin vastustettu klassismin yksipuolista rationaalisuutta.

⁷ Schillerin jako "jäljittelevä/itsereflektiivinen" merkitsi samaa kuin "naiivi/sentimentaalinen" (Hökkä, 2000, 13).

⁸ Mikael Enckell (1992) tulkitsee *Vilande dagin* juhlanan tekstin vanhatestamentilliseksi sivuuttaen Björlingille tärkeän tyyllillisen tiennäyttäjän, Rabindranath Tagoren *Gitanjalin* eli *Uhrilauluja* (1910/2012), jolle oli myönnetty Nobelin kirjallisuuspalkinto 1913.

Rakkaus luonnon valossa hohtavia poikia kohtaan on kuin ilmestys, joka erotisoidessaan hengen jättää jälkeensä vertavuotavan kaipauksen (Friberg 2004, 202, 208). Carpelan nimittää Björlingin Erosta "kalpeaksi paralleelliksi" Södergranin voittoisalle hahmolle (1960, 47), mutta pidän olennaisempaa seurata puhujan liikehdintää epäilyksestä tuskan ja katumuksen kautta itseyttä tunnistaviin ilon välähdyksiin: "Rakastan sinua ilveilymaakari!". Lepohetkinä kuultaa valon, veden ja ilman läpi universaali kaikkeus. Levosta syntyy Björlingin filosofian perusta, *vardans kraft*, tulemisen voima. Kristilliset hahmot ovat epädogmaattisen buddhalaisia; Jumala on elinvoima kaikessa, "elämä hiljaisuudessa, loputon", ja Kristus, Buddhan kohdannut "Herren Mänskan" on ihminen ihmisten arjessa.⁹ Kun puhuja pyytää saada kantaa Kristuksen ristiä, hän muuttuu symbolisesti omaksi vapahtajakseen (VD, 64). Lopussa olevaisuuden arvoitus saa selityksen: sen ikuinen ratkeamattomuus onkin voitto. Viimeinen runo "Abrakadabra" (aramean "minä luon sanoillani") ilakoi arjen "potalla ja putelilla", palatakseen taas ratkeamattoman mysteeriin.



Ensimmäinen luonnos Solgröntin runosta "Missä ovat tanssivien askeleet?"

⁹ Björlingille keskeiset arvot olivat totuus, rakkaus, oikeudenmukaisuus ja täyttymys. Taivas maan päällä toteutuu, kun ajatellaan ja toimitaan Kristuksen tavoin (kirjeestä ystävälle, Friberg 2004, 316).

Ekskursio vapaan runomitan merkityksiin: Mallarmé ja *Säkeen kriisi*

Björlingin vapaan rytmin ja mitan valinta ei ollut mikään vähäinen teko, joten ehkä siksi sen saattaminen lyyriseen muotoon vei vuosia. Vapautunut rytmi ja mitattomuus olivat aikanaan provokaatiota klassista runomuotoa vastaan (näiden eroista metriikassa ks. Viikari 1987). Säännönmukaista runokuviointia pidettiin 1800-luvulla pyhänä ja koskemattomana mm. uskonnollisista syistä, vaikka vapaan muodon juuret ulottuvat Raamattuun asti. Euroopan maissa 1800-luvulla tehdyt kokeilut eivät vielä onnistuneet pääsemään osaksi kanonisoitua kirjallisuutta. Tarkastellessaan syitä muutoksen hitauteen Auli Viikari siteeraa Mihail Lotmanin runokielen metristä kehitysmallia, jonka mukaan vapaa runomitta oli mahdollinen vasta runokielen tietyssä kehitysvaiheessa, mutta toteaa, että *rytmi vapautuu, kun runokieli määritellään uudelleen* (mt., 19–20; 97–98; korostus SK). Viikari tarkastelee tähän liittyvää tietoisuuden muutosta suhteessa "säemuodon kriisiin" siteeraten Mallarmén esseettä *Crise de vers* (mt., 202–204). Tästä juuri Björlingin esikoisessa on kysymys: jotta runous voi ilmaista ympäröivän yhteiskunnan ja sen asukkaiden muuttunutta elämää, runoilijan on murtauduttava ulos arkihavainnon konventioista ja totutuista ilmaisukaavoista, päästävä ohi vallitsevien arvojen. Onnistuuko projekti, riippuu yhteiskunnan valmiudesta vastaanottaa kirjallisuuden "rikkomuksia".

Mallarmén runollinen essee *Säkeen kriisi* (Mallarmé 1896/2000) käsittelee mitan murtumisprosessia kuin testamenttina tuleville polville. Hän erittelee siinä vapautuvan runokielen vallankumouksellista luonnetta. Ennen esseensä julkaisemista Mallarmé esitelmöi uudesta ranskalaisesta runoudesta Oxfordin ja Cambridgen yliopistoissa. Hän aloitti puheensa: "Tuon teille hämmästyttäviä uutisia. Tällaista ei ole koskaan nähty. Runomitalle on tehty väkivaltaa. Tuon teille siitä *todisteen* kuin hengästynyt matkamies (...) jouduttuaan *onnettomuuteen, jonka seurauksia ei vielä tiedetä.*" (mt., 18; suom. ja korostus SK). Esitelmän vaikuttava jatko kuului: "Hallitukset vaihtuvat: mutta prosodia

pysyy aina koskemattomana: vallankumouksissa sitä ei havaita, tai väkivaltainen yritys muuttaa sitä ei vaikuta, koska käsityksenä on, että tämä perimmäinen dogma ei koskaan voi muuttua" (mt., 19).¹⁰

Shoshana Felmanin Mallarméa koskevan tulkinnan mukaan runoudesta oli vapautumisen myötä tulossa syntaktisesti ja semanttisesti ennakoimaton, oman mediuminsa räjähtävällä voimalla puhuva tekijä, jolla oli ennustamattomia vaikutuksia (Felman 1992, 19). Symbolistina Mallarmé ymmärsi poeettisen muodonmuutoksen osaksi laajaa yhteiskuntapoliittista murrosta. Felmanin mukaan olisi harhaanjohtavaa ja triviaalia paikantaa "säkeen kriisi" yksinomaan vapaaseen mittaan, kuten myös Kuisma Korhonen Mallarmé-esitteltyssään (2000, 156) painottaa. "Säkeen kriisi" merkitsee uutta lähestymistapaa kieleen ja kirjallisuuteen: runokieli määrittyy uudelleen saaden modernin runouden tunnusmerkit eli vapaan rytmin, itsenäisen kuvallisuuden ja laajan aihepiirin (Haapala 2012, 105). Felman (1992, 19) toteaa, että prosodian dogmaattisten sääntöjen ylittäminen – rytmiset yllätykset, jotka muuttavat syntaktisia ja semanttisia odotuksiamme – todistavat kauaskantoisesta muutoksesta itse modernin elämän rytmisessä. Mikä tärkeämpää avantgardistien kannalta, "säkeen kriisi" osoittaa yhteyden kielen ja kulttuurin, runouden ja politiikan välillä (mt., 20–21).

Runomitan vapautumisen "onnettomuus" tai "vahinko" (*accident*) voidaan lopulta ymmärtää vasta seuraustensa perusteella (mt., 21–22). Säätöyhteiskunnassa pitkään vaalitun mitallisen runouden sisältämät ajattelutavat pitivät yllä luokka- ja sukupuolisuhteita ym. syrjiviä sosiaalisia käytäntöjä, jotka olivat yhteensopimattomia modernin dynaamisen elämän kanssa. Mitan vapautuessa kirjallisuuden kaanon vähitellen hajosi ja menetti pyhyytensä, mistä taas aiheutui muutoksia sosiaalisessa tietoisuudessa, havaitsemisessa ja

¹⁰ Prosodia tarkoittaa puheen rytmiin, painotukseen, sävelkulkuun (intonaatioon), keston ja äänenlaatuun liittyviä ominaisuuksia, jotka ylittävät yksittäisen äänten tason. Prosodia parantaa puheen ymmärrettävyyttä mm. jaksottamalla sitä ja ilmaisemalla tunnetiloja.

ymmärtämisessä (mt., 20). Klassisen runokaavan pohjana olevat arvot saivat väistyä uudenlaisen moraalisen ajattelun tieltä. Felman esittää myös, että "säkeen kriisin" purkauduttua Ranskan vallankumouksessa kesken jäänyt demokratisoitusprojekti saisi jatkoa, mutta korostaa, että vuosisadan vaihteessa "ei tiedetty tulevan räjähdys voimaa" (mt., 20). Tällä Felman viittaa Euroopan tulevaan suursotaan ja sen alla lymyäviin poliittisiin, kansallisiin ja etniskulttuurisiin ristiriitoihin.

Korset och löftet ja saksankielinen ekspressionismi

Björling halusi ennen muuta käydä omantunnon kamppailun "kohtalosta" seuraavassa teoksessaan *Korset och löftet* (1925, KL). Sen ensi sanoja "Min mystik" seuraavat hieman jäljempänä tulevaisuuteen tähtäävät rivit "Minä kohotan romanttiset kädet/ minä kuljen klassisin jaloin./ Minä olen tahtoa, sovittamatonta./ Minä olen (...)" (KL 56; Björling 1972, 232). Tässä itsekommentoiva, metalyyrinen säepari erottaa toisistaan romantiikan ja klassismin, samalla kun metaforinen ruumis liittää ne orgaanisesti yhteen. Mitä romanttiset kädet tavoittelevat ylempää, mihin suuntaan klassiset jalat vievät? Mitä tekee silloin tahtova mieli? Rivien dynaamisuus ennakoi kamppailuun uutta estetiikkaa, ja siihen Björling sai eväitä saksalaisesta ekspressionismista.

*Ristissä ja lupauksessa*¹¹ ajatus "kohtalosta" muuntuu kaiken vastaantulevan "koetteluksi". Kirjailijalle se merkitsi uutta askelta itsenäisen subjektiuden hyväksi. Yksi koettelu ulottuvuus oli käsitys seksuaalisuudesta. Siihen aikaan ihmisen täytyi salata homoseksuaalinen suuntautumisensa tullakseen kohdelluksi tasaveroisena kansalaisena. Suojellakseen itseään seksismiltä monet homoseksuaalit solmivat peiteavioliiton, mutta Björling paneutui runoilijantyöhön. Filosofina hänen on täytyntä tuntea "kohtalon" kerrostunut käsitesisältö monine merkityksineen. Antiikissa kohtalo tarkoitti kreikkalaisen

¹¹ Teosta ei ole kokonaisuutena suomennettu, vaikka käytänkin tässä sen nimen suomennosta.

tragedian myyttiä yliluonnollisesta mahdista. Goethen individualistinen "kohtalo", *das Schicksal*, sen sijaan merkitsi valistuksen optimistisessä hengessä, että ihminen muokkaa itse itsensä suhteessa maailmaan ja myös käsityksensä maailmasta. Hän on siis osa luomaansa todellisuutta, jonka Goethe ymmärsi mekaanisesti toimivaksi Luonnoksi (ks. Saariluoma 1999, 15–28). Kant puolestaan korvasi mekanistisen kohtalon toiveikkaalla idealla moraalista "johdatuksesta" (*die Providenz*), joka ohjasi ihmisten ponnisteluja kohti oikeudenmukaista maailmaa. Björling asetti tämän edelle Westermarckin sympatiaa ja huolenpitoa korostavan sosiaalisen ihmiskäsityksen. Se kuului moraalirelativistiseen ajatusmalliin, jonka mukaan kukin ihmisyyhteisö laatii omista lähtökohdistaan sosiaaliset rakenteensa (mm. sukupuolijärjestelmän) yksilöiden keskinäisiä haluja ja tarpeita vastaaviksi. Tämän käsityksen mukaisesti *Korset och löftet* vastustaa vallitsevan uskonnollisen asenteen ylläpitämää sukupuolista syrjintää.

Ristin ja lupauksen yhtenä mottona on Vilande dagin runo:

"Längtans Eros, trampad under foten, gråter, gömmer sina trasor, skyler sig i skynda cellen, växlande med korsets ring. Och strålar löftet dag."
(VL, 73).

"Kaipuun Eros, jalkoihin poljettu, itkee, piilottaa rääsynsä, suojautuu hämärään selliin, vaihtaa sormuksia ristin kanssa. Ja säteilee lupauspäivä."
(Björling 1987, 5).

Motto paljastaa poeettisen kamppailun lähtötilanteen: *Vilande dagin* hoitava kaipauksen kohde on vaihtunut metaforiseen näkyyn onnettomasta Eroksesta kuin kaipaaajan kääntöpuolena. Vapahtava "lupauspäivä" on vielä taistelun takana. Björling sai seksuaaliseen itseymmärrykseensä tukea Vilhelm Ekelundin nietscheläisiä äänenpainoja sisältävästä runoudesta. Homoseksuaali Ekelund oli lähtenyt 1920-luvun taitteessa Tukholman homokirjailijoista synnytetyn

mediakohun takia maanpakoon Berliiniin ja joutui siellä todennäköisesti vapaamieliseen *Der Sturm* -taiteilijapiiriin. Ekelundin runoudesta Björling muotoili itselleen kaksi antiikista peräisin olevaa elämänohjetta (H, 119–120). Niistä ensimmäinen, "menettäminen on luovuuden ehto", ohjasi hyväksymään kohtaloon kuuluvan menetyksen ja suuntaamaan voimansa runouteen. Toinen ohje, "aidolle kirjailijalle vastustus on positiivinen asia", auttoi kulkemaan erilaisten esteiden ohi; mm. sietämään *Ristin ja lupauksen* vastaanoton seurauksineen.

Ensimmäisen maailmansodan aikaan saksalainen ekspressionismi veti osakseen kansainvälistä huomiota, sillä se keskittyi yksilölliseen tunne-elämykseen. Oli koettu, etteivät naturalismi ja antimodernistiset suuntaukset kyenneet kuvaamaan uutta todellisuutta; ainoastaan ekspressionistinen avantgarde käsitteli sen haasteita riittävällä voimalla (Jessing 2008, 199). Epävarmaa ilmapiiriä kuvastivat Lasker-Schülerin runo "Weltende" (1905; "Maailmanloppu") ja Jakob van Hoddisin saman niminen groteski kollaasiruno ("Weltende", 1911). Kaupunkielämän kovuuden ja rappion rinnalle tarjottiin nostalgista luontokaipuuta, mutta pian käytettiin rajumpia rytmi- ja sointiefektejä tehostettuna dramaattisilla kuvilla ja värisymboliikalla (mt., 199–204; *literaturwelt* 2026). Ekspressionismi oli epähomogeeninen liike, jonka kirjo ulottui apokalyptisistä visioista skeptiseen naturalismiin. Edellistä edustivat mm. Georg Heymin ja itävaltalaisen George Traklin sodanvastaiset kuvaukset tuhosta, nälästä ja menetyksistä. Lääketiedettä ja farmasiaa lukeneen Traklin elegiat muuttuivat huumeisen synkiksi, kunnes hän otti itseltään hengen Salzburgin sotasairaalan näkyjen järkyttämänä. Skeptikkoihin kuului teologiaa ja filologiaa lukenut Gottfried Benn. Lääkäriksi opiskellessaan hän kuvasi brutaalisti sodan uhrien ruumiita ja liittyi jopa myöhemmin tilapäisesti natseihin.

Ekspressionismi oli vallitseva suuntaus Weimarin valtion levottomuuksien keskellä vuoteen 1925 asti. Hitlerin sensuurilakien astuttua voimaan 1933 kokeilevat taiteilijapiirit hajotettiin, "rappiorunous" tuhottiin ja sen esittäminen

perinteisissä *Lesung*- eli lukuilloissa kiellettiin. Juutalaiset ja muut vähemmistöihin kuuluvat pakenivat maasta. Saksan suosituin ekspressionisti, itämaisista mielikuvista tunnettu juutalainen Lasker-Schüler pakeni Sveitsin kautta Jerusalemiin 1932 ennen julminta juutalaisvainoa. Suomen ja Saksan väliset yhteydet katkesivat, eikä yksityiskohtia silloisessa Suomessa saatu tietää.

Hagar Olsson ja Elmer Diktonius toivat saksalaisen ekspressionismin suomalaiseen kulttuurikeskusteluun 1920-luvulla, kun suuntaus oli kotimaassaan vaimennut ja siihen oli sekoittunut dadaismia ja surrealismia. Tiedetään vain osittain, mitä itsenäisyyttään korostava Björling luki, joka tapauksessa hänen runokieltään muokkasivat monelta taholta tulleet yllykkeet. Saksan muodikkaus näkyi kansalaissodan jälkeen Helsingin kirjakauppojen runsaissa saksalaisvalikoimissa, joten ne olivat Björlingin saatavilla 1920-luvulla (H, 272–273). Hän sai erityisesti vaikutteita Södergranin ja Diktoniuksen kehittämistä ekspressionismin muunnelmista sekä läheiseltä ystävältään Henry Parlandilta, mistä syystä suomenruotsalaista versiota on kutsuttu "kotoekspressionismiksi" (mt.).¹² Lisäksi Björling sai ystäviltään tuoreita taidelehtiä ja -kirjoja Euroopasta, tärkeimpänä Berliinissä 1910–1932 ilmestynyt *Der Sturm*-lehti, kansainvälisen avantgarderunouden äänitorvi (H, 269; ks. Friberg 2004, 261, n53). Lehdessä esiteltiin *Der Sturm*-gallerian ekspressionistisen taiteilijaryhmän näyttelyitä ja uutta kokeilevaa kirjallisuutta, kuten Hugo Ballin, Kurt Schwittersin ja muiden Berlin-Dadan taiteilijoiden absurdeja runoja (ks. Sturm Archiv 2026).

Björling halusi soveltaa lukemaansa yksin ja salasi usein innostuksensa lähteet. Hän ei hyväksynyt modernismia liikkeenä, vaan ilmoitti olevansa "ei-modernisti" ja "askelen edellä" kollegoitaan (Herzberg 2021, 91–92, 94). Esimerkiksi Schwittersin parodisen "Anna Blume" -rakkausrunon arvoa Björling vähätteli, mutta tunnusti myöhemmin sen dadaistiset vaikutukset kieleensä (ks. Friberg 2004, 262–264).

¹² Karl Bruhnin termi "hemmaekspressionism" oli peräisin Johan Wredeltä (Hertzberg 2021, 93).

Diktoniuksen särmikkään proletaarirunouden kautta Björling sai kosketuksen Saksan työväestön ekspressionistiseen taistelurunouteen. Diktonius oli ollut innokas ekspressionisti kolmessa valikoimassaan 1922–1924 (Malmio 2021, 65–69). Tätä ennen, vuosina 1919–1920, häntä oli kirjeitse valmentanut läheinen ystävä ja musiikin oppilas, maanpaossa oleva punaisten johtaja Otto Ville Kuusinen. Tämä paljastui sensaatiomaisesti vasta 1946 Olof Enckellin kirjoittamasta *Den unge Diktonius*-biografiasta (1946, 60–69). Kuusisen ohjeet perustuvat hegeliläiseen teesi-antiteesi-synteesi-ajatteluun. Kuusista tiivistäen: aforismiin riittää yksi piiskanisku tai laukaus, mutta lyriikkaan tarvitaan kaksi, ja näiden kontrasti on saatettava uudella tasolla harmoniseksi kompositioksi (mt., 64–65). Lisäksi Kuusinen ohjasi Diktoniusta viilaamaan tekstinsä iskeväksi. Tämä muokkasi ohjeiden mukaan runouttaan, jolloin syntyi "kubistisesti tyylittelevää ekspressionismia", kuten Henry Parland suomenruotsalaisten ilmaisutapaa kutsui (H, 274; Hertzberg 1921, 94). Diktoniuksen runouden konkretia ja jyrkät kontrastit opettivat Björlingin kohtelevaan kieltä materiaalina. Hän otti rohkeammin mukaan karkeuksia rumuuden ja rujouden ilmaisemiseksi, mutta selkeytti tekstiä nietzscheläisen Ekelundin klassisella yksinkertaisuudella, mikä tuotti runoihin ylevää paatosta, toteaa Hertzberg (2021, 93–94).

Ristin ja lupauksen runokieli lähtee liikkeelle uusin, taistelevin mielin ja välinein. Sen kirjoitusaikaan Björling osallistui *Studentbladetin* kiistaan uskonnosta ja muokkasi lehtiartikkeleista teokseen jälkikirjoituksen "vardas kraft: vila" (H, 256). Vastakkaiset metaforat ja äkilliset tyylivaihdokset korkeasta (ylevästä) matalaan (arkiseen) luovat jännitteen, jonka piirissä tutut, oudon surrealistisesti käytetyt oliot murentavat arki ajattelua. Hilpeän sarkastinen vire on kaukana saksalaisen ekspressionismin päätöksestä. Jumalan soturina on energinen ja tappelunhaluinen "minä". Näin ilkkurisesti hän ilmaisee vastalauseensa "ihmisten apinanirvistykselle":

"Dukade mänsklighetbordet! Jag vill gå Guds grinarapa. Jag skall ej vila (...)" (KL, 11). ("Katettu ihmisyytä! Haluan kulkea Jumalan irvailuapina. Minä en lepää (...).")

Seuraavassa katkelmassa vauhti kiihtyy:

"Jag vill gå utan mening, jag vill krypa i evighetssängen. Jag kommer, som råmarsill, över gården (...)" ("Haluan kulkea vailla tarkoitusta, haluan ryömiä ikuisuussänkyyn. Minä tulen, kuin ammuksilla, yli pihan (...).")

Sitten kerrotaan taisteluvälineet:

"Jag bär randiga byxor och går i eldröd syrtut. Min skuld är i själen." ("Minulla on raidalliset housut ja kuljen tulipunaisessa sortuukissa. Syyllisyyteni on sielussa.")

Vastineena Diktoniuksen "mätäpaiseen avaavalle puraisulle" Björling haluaa pistää ihmisiä sydämeen ja purra sieluja, herättää heidät ajattelemaan (H, 274):

"Jag är välklädd i synål som stinger; jag går bland uppklädda herrar, och herrar, ej klädda." ("Minä olen hyvinpukeutunut pistävään ompeluneulaan; minä kuljen hienosti pukeutuneiden ja alastomien herrojen joukossa".)

Painiskelu johtaa universumiin, jossa Jumala ja eritteet ovat asettuneet tasapainoon, luonto juhlii, eikä rumaa ole mikään:

"Gud, och exkrement!/ polerna som bär varandra, och gör: vitt!/ lufterna sjunger, stenarna andas!./Intet är fult: i Gud-wardandes öga!" (mt., 97) ("Jumala, ja erite!/ navat jotka kantavat toisiaan, ja tekevät: vitt!/ ilmat

laulavat, kivet hengittävät!/ mikään ei ole rumaa: Jumala-tulevan silmissä".)

Ristin ja lupauksen groteski satiiri on melkoinen voimannäyte, aikansa ekspressionisminkin piirissä. Perinteisesti homoseksuaalisuutta kuvaavat eläinmetaforat on siinä valjastettu uhmaamaan kristillisen ahdasmielisyyden tuottamaa syyllisyyttä ja häpeää. Mikael Enckellin psykoanalyttisen näkemyksen mukaan Björling projisoi eläimellisyyteen seksuaalisuutensa ja arvottomuuden tunteensa (H, 103; 263)¹³, mutta Hertzberg näkee Walter Dicksonin tulkinnan enteilevän queer-tutkimusta (mt, 262)¹⁴. Ja todellakin, Björlingin kaksiteräinen satiiri vie voiton kaikesta psykologisoinnista, sillä sen eläinhahmojen ja likaisuuden troopit tekevät avoimen uskontokriittisesti pilaa raamatuntulkinnasta, jossa homoseksuaalisuus on syntistä, likaista ja kiellettyä. Mukana parodiassa on laaja kesyjen ja villien eläinten joukko: sikoja, elefanteja, käärmeitä, rupikonnaa, hyttysiä, kolibreja, koiria ja tiikereitä. Seuraavassa terrieri ja mato pilkkaavat homofobista asennetta:

"Är jag kung, eller terrier? Gud skall mig svara. Som en lång, lång mask går min levnad. Jag krälar långt borta och smutsar Guds hud. Jag vill tvätta Guds tänder, jag ger olja till foten. Jag sköljer Guds smärta, Guds lycka ja renar." ("Olenko minä kuningas, vai terrieri? Jumala minulle vastatkoon. Kuin pitkä, pitkä mato kulkee elämäni. Matelen kauas pois ja tuhrin Jumalan ihon. Haluan pestä Jumalan hampaat, öljyä jalkat. Huuhtelen Jumalan tuskan, Jumalan onnen minä puhdistan." (Björling 1987, 149).

¹³ Enckellin tulkinta sekoittaa toisiinsa fyysisen kirjailijan ja lyyrisen puhujaaänen. Björling tosin ilmaisi kirjeessä raivoa ja epätoivoa riutumisestaan arvottomuuden tunteessa (H, 263, n143), mutta runoudeksi muokkautuessaan kokemukset on sulautettu uudella tasolla yhteen lukuisten muiden tekijöiden kanssa.

¹⁴ Queer-teoria purkaa binaarista sukupuolimallia ja vastustaa homoseksuaalisuuden ja muunsukupuolisuuden negatiivista leimaamista, moralisointia ja patologisointia. (<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:queer-teoria>).

Satiirin toista ääripäätä edustaa palvelijan ylenpalttinen nöyryys tämän puhdistuksessa tahrattua Jumalaa; toisessa päässä palvelijahahmoa karnevalisoi eläimellinen hirveys: likaiset kynnet, sian silmät ja saparo. Puhdas–likainen -kontradiktio¹⁵ kritisoi kristillistä tekopyhyyttä ja kaksinaismoraalia, jossa asetetaan vastakkain uskovaisen oma virheetön puhtaus ja "toisen" likainen – sukupuolisen binaarisuuden ehtoja täyttämätön – ruumis. Teoksen päätteeksi kaikki eläimet ja olennot saavat oikeutetun osansa universaalissa elämäntunteessa Jumalan, Kristuksen ja Saatanan rinnalla. Omantunnon kamppailu on käyty niin absurdisti, että se on menettänyt pyhyytensä, desakralisoitu. Enckellin (1987, XV–XVI) mukaan *Korset och löftetissa* runominä muuttuu esikoisteoksen "nyyhkivästä lapsesta voittoisaksi lapsi-profeetaksi", mutta mielestäni *Vilande dagin* valoisa Tagore-ääni loi pohjan sukupuolista syrjintää vastustavalle kulttuurikriittiselle runopamfletille, *Korset och löftetille*.

Ristin ja lupauksen vastaanotto oli kirjava. Yhtäältä sen uskonnollisuuteen sekoittuva räväkkä huumori aiheutti paheksuntaa, toisaalta lehtiartikkelit kaksi tärkeintä, Rolf Lagerborgin ja Hagar Olssonin kritiikit, käsittelivät osuvan myönteisesti sen uusia tyyli- ja sisältöelementtejä (Carpelan 1960, 104–105). Lagerborg pitää Björlingiä parempana ajattelijana kuin runoilijana. Hän vertaa runoilijaa keskiaikaiseen mestariin, joka veistää katedraalin fasadiin piruja ja lohikäärmeitä, joten kirja voisi olla hyödyllinen uskoaan epäilevälle. Olsson toteaa, ettei teoksen norminvastainen kieli ole ruotsia vaan "läpätunkematonta dadaistista flooraa", jossa on "noitarummun primitiivinen rytmi". Historioiva Olsson sanoo Björlingiä ennennäkemättömäksi karikatyristiksi, jonka nerokas dadaistinen huumori leikkaa syvältä. Teoksen "groteskin paatoksen" luomaa

¹⁵ Kontradiktorinen oppositio viittaa loogisesti toisensa poissulkevaan vastakkaisuuteen toisin kuin komplementaarinen (kontraarinen) vastakkaisuus, jossa ääripäät voivat toteutua yhtäaikaan.

"kuolinkouristukseksi muuttuvaa hirsipuutunnelmaa" Olsson pitää kirjallisuudessa äärimmäisen harvinaisena.

Olsson näkee myös Björlingin "dada-individualismin" kolme vuotta ennen kuin runoilija itse nimesi sen dadaksi ja jäljittää sen saksalaiseen ja ranskalaiseen dadaismiin (mt.). Björling ei aluksi hyväksynyt tätä, mutta tunnisti dadan pian omakseen. Julkisen kauhistelun jälkeen seurasi hiljaisuus: hän ei saanut 1920-luvun lopulla kustannussopimuksia, eikä Olsson esitellyt hänen omakustanteitaan vuoden 1930 jälkeen. Sitkeä Björling ehkä liitti tämän(kin) koetuksen rajoittamattomuuden käsitteeseen; hänhän oli koko ajan tulossa joksikin (muuksi). Seuraavaksi hän antoi tilaa Berliinin dadalle, mikä täydensi murtuneen syntaksin ja kohtuuttomien metaforien kielen, *björlingskan*.



Runoluonnos Klubi 77-askin kannessa

Kuva: Anneli ja Stefan Tallqvist/Foto: Janne Rentola

Dadaismin anti *Quosegosta* lähtien

Ensimmäisen maailmansodan aikana monet pasifistiset taiteilijat pakenivat sota-alueilta neutraaliin Sveitsiin. Kun Saksan lisääntynyt valloitushalu uhkasi laajentaa taistelut maailmansodaksi 1916, ryhmä avantgardisteja nousi Zürichissä sodanvastaiseen kapinaan *Cabaret Voltaire*-kahvilan dadaistisilla performansseilla (ks. Koponen 2007, 117–127). Aloitteen tekijät, Hugo Ball, Tristan Tzara ja Richard Huelsenbeck, halusivat kumota edellisen sukupolven arvot pilkkaamalla sovinnasta porvarillista estetiikkaa ja sotapropagandan kieltä. Sisään kääntyneeksi koettu ekspressionismi tausta-ajatteluineen heitettiin roskakoriin tekemällä itse kielijärjestelmä (*language*) näkyväksi ja hylkäämällä säkeet ja sanat. Äännerunoja esitettiin riehakkaan klovnerian keinoin kubistisissa asuissa naurun, vihellysten ja karjunnan säestyksellä, ja hilpeitä "bruitistisia" operetteja tuotettiin erikoisin instrumentein. Nonsense-murteiden joutuessa satunnaisesti päällekkäin ihmis- ja instrumenttiäänien kanssa syntyi moninkertaisia rytmejä. Nämä ennakoivat mm. myöhäismodernistisia ääni-improvisaation ja säveltämisen muotoja. Dada levisi pian kansainväliseksi liikkeeksi Euroopan suuriin kaupunkeihin ja New Yorkiin. Vaikka virtauksen alkuvaihe nopeasti laantui, se jätti jälkeensä monia variaatioita vaikuttaen aaltomaisesti kauas taiteiden tulevaisuuteen.

Dadaistinen protesti siirtyi Berliiniin vuonna 1918 Richard Huelsenbeckin aloitteesta. Dada-performanssit olivat syntyneet pakolaisten voimin hirvittävän maailmanhistoriallisen tragedian keskellä, mutta rauhan tullen niillä vastustettiin vallassa olevien taidemuotojen estetiikkaa. Huelsenbeck kertoo dadan alkuvaiheesta, että tultuaan Zürichiin tutun lääkärin tekaisemalla sairauslomatodistuksella välttyäkseen joutumasta rintamalle, hän alkoi soittaa "perinteisen tylsissä" runoiltamissa rumpuja "neekerirytmiiin". Se sähköisti tunnelman ja antoi suuntaa tulevien esitysten muodolle (Goddemeier, 2016). Huelsenbeckin toimintaa leimasi voimakas modernistinen halu yhdistää elämä ja

dada. Jo ensimmäisessä hulluttelevassa dada-aallossa oli kaksi taiteellista haaraa omine manifesteineen. Tzara ja Marinetti edustivat liikkeen negatiivista, tuhohakuista linjaa; tosin Tzaran mukaan "ei mitään" tarkoittava dada-nimike ei ollut yksinomaan nihilistinen; merkitsihän sana myös da-da -myöntelyä, lapsen jokeltelua (saksaksi) ja leluhevosta. Ball ja Huelsenbeck korostivat dadan elämänmyönteistä, vitaalia luonnetta. Dadan sosiaalisuus haastoi itsekeskeisen tosikkomaisuuden, ajoi runoilijat kammioistaan julkiseen työskentelyyn muiden taidelajien edustajien kanssa ja antoi yleisölle uuden roolin. Perinteisesti runoja oli luettu kotona äänettömästi tai kuunneltu skandeerattuna lukuilloissa, mutta nyt niitä tarjottiin moniaistisessa muodossa kahviloissa ja gallerioissa. Samanhenkiset vierailijat tai yleisö saivat myös osallistua esityksiin (ks. Koponen 2007, 121–133). Dadan hedelmöittämistä taidesuunnista mainittakoon 1950–60-luvun saksankielinen äänirunous (*Lautpoesie*), varsinkin sodassa traumatisoituneen itävaltalaisen Ernst Jandlin pasifistiset runot. Jandl palasi vauvojen jokelteluun asti ja lopulta improvisoi äänellä yhdessä jazz-yhtyeiden kanssa.

Björling tunsu vetoa Huelsenbeckin 1918 perustamaan elämäniloiseen Berlin-Dadaan, jota tämä esitteli *Querschnitt*-lehdessä (H, 293). Hän perehtyi Huelsenbeckin lyhyeen dadaismin historiaan, *En avant dadaan* ([1981(1920)]) ja tätä laajempaan "Dada-almanakkaan" (Huelsenbeck [1966 (1920)]; Hertzberg 2021, 95). *Quosegon* toimituksen aikaan Björling toi berliiniläistä "dada on elämä" -sanomaa ahkerasti Suomeen. Runoilijoista hän arvosti eniten Ballia; visuaalisena esimerkkinä mainittakoon *Der Karawane*-runon typografia (Koponen 2007, 123). *Der Sturm*-lehden numerot pursuivat dadaistis-surrealistista materiaalia, kuten Schwittersin absurdeja runoja ja toimittaja Herwarth Waldenin poleemisia artikkeleita sananvapauden puolesta yhteiskunnan kaupallistumista vastaan (ks. Sturm Archiv 2026).

Esiteltyään dadaismia *Quosegon* ensimmäisessä numerossa Björling julkaisi omia dada-runojaan kaikissa numeroissa. Niissä saksalaisvaikutteita ovat mm.

änkytys, parodiset piirteet ja kollaasimaiset luettelot (H, 270–271). Dada-artikkelissaan "Blixtanalys" ("Salama-analyysi") Björling puhuu välittömästä, vaistonvaraisesta näkemisestä osana buddhalaista elämänvirtaa (Koponen 2001, 134). Tulevan tuotannon kannalta tärkeätä oli, että muotiin tullut jazz houkutteli hänet saunakamaristaan nauttimaan improvisoiduista äänistä ja rytmeistä jazzravintoloissa (H, 294–297). Huelsenbeckin lause "Dada ei koskaan loppunut" oli tullut jäädäkseen ja inspiroi Björlingiä aina 1940 asti.

Björlingin runokielen poikkeava syntaksi voimistui *Quosegon* ajan dadaismin ansiosta. Omia runojaan Björling luki käyttäen ääntä koko eloisalla ruumiillaan ja osoitti siten painotusten ja taukojen merkityksen runon ymmärtämiselle (H, 354). Roman Jakobsson toteaaakin, että säkeettömän, vapaamittaisen runon rytmi perustuu foneettisiin tekijöihin kuten intonaatioon, taukoihin, katkoksiin ja syntaktisiin seikkoihin (Viikari 1987, 11; 17–19). Varsinkin dada-runoutta lukiessa foneettiset ja rytmiset äänimielikuvat resonoivat vahvasti kuulijan ruumiissa herättäen tiedostamattomia mielen sopukoita. Kuvaava esimerkki tästä on Björlingin vuodelta 1927 peräisin oleva Huelsenbeck- ja Strindberg-vaikutteinen viserrysruno "Uusasiällisuuteni":

Tschili tschili-tschau!

tschili tschili tschau-tschau!

tschili tschili tschili-tschi!

tschili-tschau!

tschili tschiliman dja-dja-dja!

tschili tschili tschau-

tschi!

tschiliman tschiliman tschiliman tschiliman-

dja!

tschi-tscha-tschi! tschili-li-li-li!

tschili tschili tschili

tschiliman tschiliman-

dja-

ro!

(H 304; Koponen 2001, 130–131).

Runossa toistuvat satakielen liverryksen tapaiset, improvisoidut fraasit, kunnes runo päättyy nukkuvan tulivuoren nimeen Kilimandjaro. Monimerkityksinen otsikko ironisoi uusasiallisuutta, 1920-luvun Weimarin naturalistista, kylmän objektiivista taidesuuntausta (*Neue Sachlichkeit*; Jessing 2008, 207–208). Älyllistä leikkiä kielen elementeillä ei Suomessa ymmärretty runoudeksi, mutta Englannissa *Daily Expressin* pakinoitsija kirjoitti "Tschili tschili-tschausta" modernismin elonmerkkinä. Seurauksena oli, että Hufvudstadsbladetissa Björlingiä ironisoitiin "henkisenä sankarina" (H, 304; Hertzberg 2021, 100). Analogisella tavalla vastaanotettiin 1950-luvulla hyllytetyn Ernst Jandlin äänirunokokoelma *Laut und Luise* kotimaassaan Itävallassa: siitä kiinnostuttiin 1960-luvun Englannissa, mutta ei saksankielisten maiden runomarkkinoilla. Jandlin julkaisukieltoon olivat johtaneet Itävallan kristillisten tahojen tuomitsemat kaksi ironista runoa: "Wien, Heldenplatz" (sankaripaikka) sekä pasifistinen konekivääriprotesti "Schtzngrmm" eli "Juoksuhauta" (*der Schützengraben*, 1957). Ne ovat kuin negatiivinen vastinpari Björlingin hilpeälle "Tschili-tschili-tschaulle".

Björling metsästi "elämäntunteen" totuudellista muotoa, mikä ajoi häntä "dada on elämää" -ajattelun pohjiin asti – hänen versionsa Berlin-Dadan vastarinnasta.

Hän kirjoittaa kielen uudelleensyntymästä kokoelmassa *Kiri-Ra!* (1930): "Kieli, sekuntikieli, kirkuva lapsi kehossa, kukaan ei tiedä mikä sitä vaivaa" (Björling 1979, 48). Kirjan huudahtava otsikko, muunnos japanin sanasta *harakiri* eli itsemurha, julistaa kuoleman sijasta syntymää. Tunnetun hajuveden mukaan nimetyssä kokoelmassa "4711. Universalistisk dada-individualism" juhlitaan elämän rytmiä: "Vi/ går, vi går! (...) vackert vackert/ trr!" ("Me/ kuljemme, me kuljemme! (...) kauniisti kauniisti/ trr!" (Carpelan 1960, 120–121). Elämänilo ja tanssi vievät runopuhujaa mukanaan, mutta tätä ei puristinen Olsson *Kiri-ra!*-kriitikissään tajunnut. Hän nimitti Björlingin dadaa "laskelmoiduksi kiusanteoksi" ja "kahjopsykologiaksi" ja vaikenen sen jälkeen kokonaan kollegan julkaisuista (H, 368).

Mutta Björlingin pääoma oli toisin näkevä silmä, kuten hän sanoo teoksessa *Fågel badar snart i vattnen* (1934): "Ja meidän silmämme sävähtää, siirtäen kättä millimetrin sivuun me tartumme siihen mitä kukaan ei nähnyt." (Björling 1979, 128). Hänen toisinajattelijan kielensä puhuu totunnaisten aistihavaintojen tuolta puolen. Ekspressionistis-dadaistisessa runokielessä kieliopin säännöt eivät paina, sanaluokat ovat vaihtaneet paikkaa. Tämä tekee sanojen ja sanayhdistelmien merkitykset epäsovinnaisiksi ja lausekokonaisuudet kumouksellisiksi. Vuonna 1939 Björling totesi, että "dada-individualismi" oli ollut hänelle *Quosegon* ajasta lähtien "jatkuva enemmän tai vähemmän näkymätön seuralainen" (Carpelan 1960, 111). Dadasta oli tullut björlingiläisen syntaksin näkymätön rakenneosa.

Vapautumisen seurauksena sai muotonsa moniääninen ja -lajinen *Solgrönan*-kokoelma (1933; *Auringonvihreä* 2015). Sen kypsä *björlingska* luo verevän "myrskyidyllin", vaihtelun eteenpäinmenon kiihkeyden ja jumalaisen levon välillä (Hertzberg 2015, xiii). Kielen liikehdintä aktiivisuudesta lepoon tuottaa pysyvän rytmin, joka ratkaisee Baudelairen modernin ristiriidan ohikiitävän ja ikuisen välillä (Baudelaire 2011, 200). Kotiseudun valo, ilma ja vesi kirjautuvat säteileviksi onnen hetkiksi. Paisteisten päivien kääntöpuolena ovat yö, pahuus, röyhkeys ja raakalaisuus, haavat ja tuskanhiki. Tähän kaikkeuden maailmaan

porsaansaparoilla ja -silmillä varustetut "kaksoisolennot" tuovat muistuman groteskista. Teksti ei kuitenkaan enää provosoi esiin hirveyksiä, vaan sen kypsässä hurjuudessa on komiikkaa ja traagisuutta, arvoituksellisuutta ja aistihumalaa, juuri niin kuin kirjoittaja useissa proosarunomuotoisissa "esipuheissa" ja "jälkisanoissa" kertoo haluavansa.

Auringonvihreä on tuore, outo ja merkillinen teos, siinä Tuula Hökkä (2015, xxvii–xxviii) osuu oikeaan. Tätä kaikkea se on sisältäessään mm. esseekatkelmia, klassisia sonetteja ja lyhyitä, herkkiä rakkausrunoja. Teoksen huipentaa kolme mahtavaa runoelmaa, jotka julistavat kaiken sallivaa aistimaailmojen yhteisyyttä (H, 394–398). "Kaava?" kyseenalaistaa ihmisten tavat elää ruumiillista elämää; suurempaa on hyttystanssin merkitys hyttysille elämän pyörteen kammottavassa, loistavassa vauhdissa (Björling 1915, 45–51). Apokalyptisen "Mumisijoina"-jylinän rajoituksia uhmaava henki tuo mieleeni Allen Ginsburgin *Huudon* (*Howl* 1956) (Björling 1915, 48–51). Viimeisen, "Päättymättömän jumalan", nimetön puhuja kulkee kaikkeuden sekamelskassa halki kidutuksen ja väijyvän kuoleman ratsastaakseen taistelun muurin yli "kukkani kukan" rauhaan (mt., 52–54).

Dadan vimmaa ja jumalaista lepoa

Kuten Björlingin kolmesta vapauttavasta askelesta ilmenee, ensimmäistä pohjustivat saksalaiset klassikot kokeiluineen ja seuraavat kaksi liittyivät saksankielisen avantgarden uusiin virtauksiin. Ne kaikki vaikuttivat hänen runoutensa modernistiseen muotoon ja esiintymiseensä avantgardistina. Vapaan rytmin filosofinen pohjatyö tehtiin *Vilande dagissa*. Sitten *Korset och löftet*in groteski ekspressionistinen satiiri asettui ahdasmielisyyttä ja seksuaalista syrjintää vastaan. Kolmanneksi dadaismi houkutteli yksin puurtavan kirjoittajan ihmisäänten ja jazzmusiikin piiriin, mikä avasi väylän vaistonvaraisille impulsseille. Näiden vaiheiden aikana Björlingille vakiintui vertaansa vailla oleva työmetodi. Missä vain olikin, hän kirjasi salamannopeita vaikutelmiaan

paperilapuille. Nopeasti häviävien aistimusten jälkiä purkautui spontaanisti kieleksi "joskus ilmauksena tiedostamattomasta", kuten hän taipui myöntämään (H, 398). Björling ei siis ennalta suunnitellut käyttää surrealistista automaattikirjoitusta, vaan kohdisti huomionsa nykyhetken aistimuksiin antaen sisustensa ja kätensä tuottaa loput. Näin kertyi valtava raakatekstien määrä (mt., 422).

Tekstejä editoidessaan Björling veteli niistä reippaasti yli sanoja tai rivejä, niin että sanojen väliset ja ympärille jäävät tyhjät kohdat tulivat osaksi kieltä. Tämä käy hyvin ilmi kokoelman *Där jag vet att du* (1938) viimeistelystä. Poistojen tekemisestä kertoo kirjailija Ralf Parland, Henry Parlandin nuorempi veli, joka usein auttoi Björlingiä (Hertzberg 2007, 9–10). Parlandin näyttäessä omia runojaan kommenttien toivossa, Björling sanoi jotakin 18:sta rivistä ja veti sitten yli 17 mutisten, että yksi rivi riittää ajamaan kyseisen asian. Parlandin omasta mielestä runon rytmi ja muoto oli silloin sataprosenttisesti tuhottu.

Omista runoistaan Björling poisti valikoivammin substantiiveja tai muita sanoja. Hän antoi Ralfin itsenäisesti tehdä tätä. Kerran Ralf veti piloillaan yli lähes kaiken jättäen Björlingin tekstiin vain hitusen yhtä riviä. Björling sanoi tähän ihastuneena: "Ei helkkari, noinko meinaat, ohh-hoh!". Anekdootti paljastaa jotain vaiston ja älyn yhteispelistä. Björling ei pilkkonut kieltä umpimähkään kuten konkretistit, vaan toimi omien sanojensa mukaan "ei-automaattisesti" ja "älyperäisesti" suhteessa ympäristöön (mt., 398–400). Päämääränä oli aina sulava kieli. Työssä vuorottelivat tarkkaavaiset ja ajelehtivat silmänräpäykset, äkilliset päätökset ja lepo hetket. Niin syntyi viimeisen vaiheen ilmava runous.

Kirjallisuutta

Baudelaire, Charles (2011). *Modernin elämän maalari ja muita kirjoituksia*. Suomentanut ja selittänyt Antti Nylén. Turku: Kustannusosakeyhtiö Sammakko.

Björling Gunnar (1972). *Kosmos valmiiksi kirjoitettu. Valitut runot*. Suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

- Björling Gunnar (1979). *Mahdollisen valtakunta. Mietelmiä ja merkintöjä vuosilta 1922–1951*. Valikoinut ja suomentanut Tuomas Anhava. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Björling, Gunnar (1987). *Vilande dag / Korset och löftet*. Helsinki: Söderström & C:o Förlag AB.
- Björling Gunnar (1989). *Gunnar Björling Valda dikter, Band 1*. Höganäs: Bra Lyrik
- Björling, Gunnar (1991). *Jag viskar dig jord. Dikter 1956–1960*. Valikoinut Michel Ekman. Finlands Svenska Författareförening, Helsinki: Söderström & C:O Förlag AB.
- Björling, Gunnar (2015). *Auringonvihreä. Solgrönt*, Suom. Pauliina Haasjoki ja Peter Mickwitz. Helsinki: Osuuskunta Poesia.
- Carpelan, Bo (1960). *Studier i Gunnar Björlings diktning 1922–1933*. Helsinki: Söderström & C:o Förlagsaktiebolag.
- Enckell, Olof (1946). *Den unge Diktonius*. Helsingfors: Holger Schildts Förlag.
- Felman, Shoshana & Laub, Dori (1992). Foreword. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Shoshana Felman & Dori Laub (toim.) New York and London: Routledge, s. XIII–XX.
- Felman, Shoshana (1992). Education and Crisis, Or the Vicissitudes of Teaching. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Shoshana Felman & Dori Laub (toim.) New York and London: Routledge, s. 1–56.
- Friberg, Leif (2004). *Från sonett till drömtext. Gunnar Björlings väg mot modernismen*. Stockholm, Sweden: Almqvist & Wiksell International.
- Goddemeier, Christof (2016). *Richard Huelsenbeck (1982–1974): Der Meister-Dada*. Deutsches Ärzteblatt PP 9/2016.
- Haapala, Vesa (2012). *Kaipaus ja kielto. Edith Södergranin Dikter-kokoelman poetiikkaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Hautamäki, Irmeli (2007). Avantgarden suhde taiteen instituutioihin ja politiikkaan. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.). Helsinki: Gaudeamus University Press, s. 21–41.

Hautamäki et al (2021). Johdanto. Avantgarde yhteiskuntahistoriallisena, poliittisena ja taiteellisena kysymyksenä. *Avantgarde Suomessa*. Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 9–40.

Hautamäki, Irmeli & Lohtaja Aleks (2023). Miten avantgardea tutkitaan Suomessa.
<https://finnishavantgardenetwork.com/2023/02/20/miten-avantgardea-tutkitaan-suomessa/>

Hertzberg, Fredrik (2007). Introduction. *Gunnar Björling. You go the words*. Gunnar Björling: *Du går de ord*. Trans. Fredrik Hertzberg, Johannes Göransson (ed.). Notre Dame Indiana: Action Books.

Hertzberg Fredrik (2015). Myrskyidylliksi Björling sitä kutsui. *Auringonvihreä. Solgrönt*, Suom. Pauliina Haasjoki ja Peter Mickwitz. Helsinki: Osuuskunta Poesia, s. v–xv.

Hertzberg, Fredrik (2021). Gunnar Björling – Euroopan viimeinen dadaisti. Julkaisussa Hautamäki & al. (toim.) *Avantgarde Suomessa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, s. 88–112.

Hertzberg, Fredrik (2018/2025). "Kieleni ei ole sanoissa" – Gunnar Björlingin elämä ja teokset. "Mitt språk är ej i orden – Gunnar Björlings liv och verk. Suom. Hannimari Heino ja Juhani Ihanus. Helsinki: Kustannusliike Parkko.

Holmlund, Carl-Johan (2018). *Semioottinen silmä. Esseitä*. Vantaa: BTJ Finland, Avain.

Huelsenbeck [1981 (1920)]. [www.https://monoskop.org](http://www.monoskop.org)

Huelsenbeck_Richard_1920_1981_En_Avant_Dada_A_History_of_Dadaism.pdf

Huelsenbeck [1966 (1920)]. *Dada Almanach*. New York: Something Else Press.

Hökkä, Tuula (1989). Lyriikan vallankumouksellinen – Edith Södergran. *"Sain roolin johon en mahdu"* Maria-Liisa Nevala (toim.). Helsinki: Otava, s. 343–59.

Hökkä, Tuula (2000). *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Tuula Hökkä (toim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 786. Helsinki: SKS.

Hökkä Tuula (2001). *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsitteistä*. Tuula Hökkä (toim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 80. Helsinki: SKS, s. 127–145.

Hökkä, Tuula (2013). *Tuoksuille vuorille. Naisrunoilijoiden poetiikkaa, modernismeja*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

- Hökkä, Tuula (2015). Gunnar Björlingin auringonvihreää suomenkielisilmin. *Auringonvihreä. Solgrönt*, Suom. Pauliina Haasjoki ja Peter Mickwitz. Helsinki: Osuuskunta Poesia, s. xvi–xxv.
- Jessing, Benedikt (2008). *Neuere deutsche Literaturgeschichte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Knuuttila, Sirkka (2022). From Implicit Memory to Cultural Counter-Memory. Marguerite Duras Rewriting Cultural Trauma. *Cultural Memory. From the Sciences to the Humanities*. Donald R. Wehrs, Suzanne Nalbantian, and Don M. Tucker (toim.) New York and London: Routledge, s. 199–211.
- Koponen, Jouni (2001). Avant-Dada: Björling ja dadaismi. *Romanttinen moderni. Kirjoituksia runouskäsityksistä*. Tuula Hökkä (toim.) Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 80. Helsinki: SKS, s. 127–145.
- Koponen, Jouni (2007). Dadan historiaa ja poetiikkaa. *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Katajamäki, Sakari & Veivo, Harri (toim.). Helsinki: Gaudeamus University Press, s. 117–137.
- Korhonen, Kuisma (2000). Stéphane Mallarmé. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Tuula Hökkä (toim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 786. Helsinki: SKS, s. 155–158.
- Laitinen, Kai (1968). Modernismin vuosikymmenet Södergranista Carpelaniin. *Suomenruotsalaisen lyriikan antologia Edith Södergranista Bo Carpelaniin*. Nils-Börje Stormbom (toim.). Helsinki: WSOY, s. 7–29.
- Lasker-Schüler, Elsa [1997 (1966)]. *Elsa Lasker-Schüler. Die Gedichte 1902–1943*. Herausgegeben von Friedhelm Kemp. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Mallarmé, Stéphane (2000). *Säkeen kriisi (Crise de vers)*. Suomentanut Kuisma Korhonen. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Tuula Hökkä (toim.). Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 786. Helsinki: SKS, s. 159–168.
- Malmio, Kristina (2021). Elmer Diktonius, mediat, materiaalisuus ja suomenruotsalaisen modernismin pitkä, kuolemanjälkeinen elämä. *Avantgarde Suomessa*. Irmeli Hautamäki, Laura Piippo ja Helena Sederholm (toim.). Tietolipas 267. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 61–87.
- Novalis (2000). Fragmentteja. Suom. Vesa Oittinen. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Tuula Hökkä (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 36–38.
- Oittinen, Vesa (2000). Friedrich Schlegel. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Tuula Hökkä (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 29.

Pettersson, Torsten (2004). Why Did Some Authors Become Modernists? Early High Modernism and Multipolar Identities. *European and Nordic Modernisms*. Mats Jansson, Jakob Lothe and Hannu Riikonen (toim.). Norvik Press Series A: No 23. Norvik, s. 25–36.

Saariluoma, Liisa (1999). *Modernin minän synty 1700-luvun romaanissa. Valistuksesta Wilhelm Meisteriin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Schlegel, Friedrich (2000). Fragmentteja. Suom. Vesa Oittinen. *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Tuula Hökkä (toim.). Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 30–34.

Sturm Archiv (2026). www.sturm-edition.de, 12.1.2026.

Södergran, Edith (2023). *Edith Södergran. Maailma on minun*. Agneta Rahikainen & Eitra Sillanpää (toim.).

Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Tagore, Rabindranath (1916/2012). *Uhrilauluja*. Suom. Eino Leino *Gitanjali*. Kustannusosakeyhtiö Kirjan näköispainos 1917, Helsinki: ntamo.

Telakivi, Pii, Ovaska, Anna ja Oulanne, Laura (2025). <https://filosofia.fi/fi/ensyklopedia/4e-mielenfilosofia> .

Trakl, Georg (2004). *Sielun öinen siivenisku. Runoja*. Valikoinut ja suomentanut Jukka Koskelainen. Helsinki: WSOY.

Tynni, Aale (1962). Modernismin esittelyä. *Tulisen järjen aika. Kymmenen modernia ranskalaista lyyrikköä*. Suomentanut Aale Tynni. Porvoo: Werner Söderström OY, s. 1–18.

Viikari, Auli (1987). *Ääneen kirjoitettu. Vapautuvien mittojen varhaisvaiheet suomenkielisessä lyriikassa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 468. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Wolff, Charlotta (2025). Valistus ja modernin eurooppalaisen alku. *Valistuksen haaste. Kirjoituksia järjen ja tiedon merkityksestä*. Hemmo Laiho ja Olli Koistinen (toim.). Helsinki: Gaudeamus, s. 29–53.

Björling ja filosofia

Irmeli Hautamäki

1900-luvun alku, jolloin Gunnar Björling opiskeli nykyisessä Helsingin yliopistossa, oli innostavaa aikaa myös filosofian opiskelijalle. Tällöin esitettiin uusia filosofisia teorioita ja esiin nousi jopa uusia tiedonaloja, mitä sosiologia ja antropologia edustivat. Björlingillä oli onni saada filosofian opettajaksi Edvard Westermarck (1862-1939), joka oli jo kansainvälisesti tunnettu ja arvostettu sosiologi. Westermarckin tabuja murtavat antropologiset tutkimukset koskivat avioliiton alkuperää ja eri kulttuurien seksuaalikäytäntöjä.

Westermarck

Kun Björling aloitti vuonna 1906 opinnot 19-vuotiaana, Westermarck luennoi moraalifilosofiasta. Hänen juuri ilmestynyt kaksiosainen kirjansa *The Origin and Development of Moral Ideas* (1906 ja 1908) perustui vertailevaan sosiologiseen metodiin, ja sen perusteella Westermarckia kutsuttiin ”moraalitieteen Darwiniksi”. Westermarckin keskeisen teesin mukaan mitään objektiivisia moraalilakeja ei ole olemassa vaan ihmisten tietoisuus oikeasta ja väärästä perustuu tunteeseen. Moraalitietoisuutta tuli tutkia empiirisenä ilmiönä kuvaamalla ihmisten tapoja ja lakeja. Westermarck keräsi itse valtavan aineiston ihmisten tavoista ja säätämistä laeista pyrkien näyttämään, että niiden taustalla on tunne siitä, mikä on hyväksyttävää tai paheksuttavaa.

Westermarckin moraalifilosofiset tutkimukset tarjosivat vaihtoehdon siihen asti yleisesti hyväksytylle Kantin etiikalle, jonka lähtökohtana on objektiivinen moraalinen imperatiivi. Westermarckin näkemys poikkesi tästä; hän selitti, että moraalitietoisuus perustuu tunteeseen siitä, mikä on oikein ja väärin, on sosiaalinen, opittu

asia. Sosiologinen etiikka asetti tietysti myös kristinuskon ja Raamatun moraaliopetuksen kyseenalaiseksi.

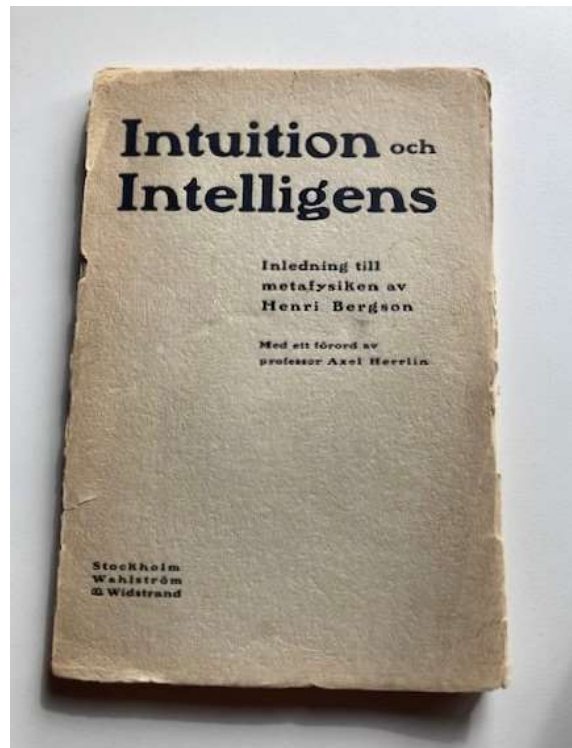
Moraalikäsitykset perustuvat Westermarckin mukaan tunteeseen, mutta hän kiisti niiden mielivaltaisuuden. Hän korosti moraalitietoisuuden merkitystä ja katsoi sen liittyvän ihmisen evoluutioon, mikä ei ollut muutettavissa. Koska moraalitietoisuus mahdollistaa yksilöllisen harkinnan koskien oikeaa ja väärää. ”Tunnontarkka ja ajatteleva” ihminen voi harkita, mikä on oikein ottaen huomioon tosiasiat. Westermarck korosti, että vallitsevia moraalikäsityksiä voidaan kritisoida, ja hän piti tärkeänä, että ihmiset myös arvostelevat opittuja moraalikäsityksiä oman järkensä avulla. Moraali on tunteen asia, mutta se ei estä käyttämästä järkeä. Westermarck (1906, 19-20, sit. Timosaari 2017, 52) kirjoitti, ettei ”ole syytä pahoitella sitä, että on olemassa ihmisiä, jotka kapinoivat vallitsevia moraalisääntöjä vastaan. Pikemminkin on syytä pahoitella, että näitä kapinallisia on niin vähän ja että vanhat säännöt siksi muuttuvat hitaasti”. Westermarck oli eräänlainen moraalikapinallinen itsekkin, sillä hän tuotti tutkimuksillaan niin paljon tietoa tapojen ja moraalien alkuperästä, että muiden on ollut helpompaa kyseenalaistaa niitä.

Vaikka Björling ehti nauttia Westermarckin opetuksesta vain lyhyen aikaa ennen kuin tämä siirtyi professoriksi London School of Economics’iin, oli Westermarckin moraalifilosofiassa suuri merkitys Björlingille intellektuaalisesti. Björling teki filosofian kandidaatin tutkielmansa aiheesta ”Om samvetet” (Omastatunnosta). Tutkielma ei ole säilynyt, mutta Björling selosti kirjeissään sen sisältöä, joka koski kysymystä perustuuko omatunto harkintaan vai tunteeseen. Westermarckin opetuksen mukaisesti hän argumentoi tunteen puolesta. Omatunto merkitsi Björlingille sitä, että joka tilanteessa on harkittava, miten moraalinen tunne sopii yhteen yleisten eettisten normien kanssa. (Hertzberg 2025, 153-154)

Westermarck oli esikuva Björlingille paitsi intellektuaalisesti myös henkilökohtaisemmalla alueella: Westermarckin ajattelu ja rohkea esiintyminen tarjosi tukea nuorelle opiskelijalle, joka kamppaili seksuaalisen identiteettinsä

kanssa. Westermarck puolusti avoimesi homoseksuaalien oikeuksia aikana, jolloin homoseksuaalisuus oli useissa maissa kriminalisointua. (Timosaari 2017, 209) On erikoista, että homoseksuaalisuus määriteltiin laissa poikkeavuudeksi vuonna 1889, kun sitä ennen, 1800-luvulla mikään laki ei kieltänyt samansukupuolisten eroottisia suhteita. (Hertzberg 2025, 122, 123)

Björlingin homoseksuaalisuus oli ”julkinen salaisuus”, eikä hän koskaan voinut avoimesti myöntää sitä. Hän oli homoseksuaali ”aikakaudessa ja sukupolvessa, jossa se oli sosiaalisesti leimaavaa tavalla, jota meidän on vaikea kuvitella” (mt., 124), ja hän joutui elämään ilmiantouhkausten alaisena. Tästä huolimatta Björling kuitenkin halusi olla totuudenmukainen ja toi esiin runoissaan seksuaalivietin. Hän ei tukahduttanut eroottisuutta, vaikka sosiaaliset moraalinormit vaativat sitä, mutta ilmensi sitä sublimoituna, rivien välissä. (mt., 125) Björling vetosi seksuaalisuuden luonnollisuuteen samalla ylevöittäen luonnollisuuden. Tässä hän saattoi ehkä tukeutua Westermarckiin, joka tieteen nimissä kuvasi ihmisten seksuaalisia tapoja.



Bergson

Toinen intellektuaalisesti virittävä asia Björlingille ja hänen aikalaisilleen oli Henri Bergsonin filosofia. Bergsonin (1859-1941) ajattelu herätti 1900-luvun alussa laajaa kansainvälistä kiinnostusta; puhuttiin ”bergsonismista”. Se vaikutti myös Ruotsissa, missä Bergsonin teoksia käännettiin tuoreeltaan ja missä niistä keskusteltiin vilkkaasti. Bergsonin keskeinen teos *L'Evolution creatrice* (1907) ilmestyi ruotsiksi vuonna 1911 nimellä *Den skapande utvecklingen* (Luova kehitys). Tässä teoksessa Bergson vastusti yksipuolista luonnontieteellistä ajattelua, joka ei tavoittanut olemassaolon elävää ja muuttuvaa luonnetta, ”ajan virtaa” eli *duréeta*. Ruotsiksi olivat saatavilla myös rumiin ja mielen suhdetta tarkasteleva *Materia och minne* (1913; *Matière et mémoire* 1896) ja *Intuition och intelligens* (1911), jonka alaotsikkona oli ”Introduktion till metafysik”. Kirjoitus ilmestyi ranskaksi jo vuonna 1903 ja sitä on pidetty bergsonismin manifestina. Artikkelit ilmestyivät myöhemmin kirjassa *La Pensée et le mouvant*.

Björling kuvasi itseään katsomukseltaan ”bergsonilaiseksi intuitionistiksi”. Mutta mitä intuitio ja intuition metodi sitten tarkoittavat Bergsonilla? *Intuition och intelligens* -kirjassa Bergson (1912, 7-8) esitteli kaksi täysin erilaista tiedon muotoa. Asioita voidaan lähestyä ulkopuolta, jolloin tieto perustuu havaitsijan perspektiiviin ja aistimukseen sekä hänen käyttämiinsä käsitteisiin, tällainen intellektuaalinen tieto on aina suhteellista. Asioita voidaan lähestyä myös välittömässä kokemuksessa, menemällä niihin suoraan, jolloin ne ymmärretään kokonaisuutena, absoluuttisesti. Edellistä analyttistä tiedon muotoa Bergson pitää tavallisena tieteessä eikä hän pidä sitä virheellisenä, vaan katsoo sen riittämättömäksi. Sen rinnalle ja sitä täydentämään tarvitaan Bergsonin mukaan välitöntä intuitiivista tietoa, joka voidaan saavuttaa tarkastelemalla asioita sisältäpäin, käyttäen ”intellektuaalista sympatiaa”. Intuitio merkitsee eräänlaista introspektiota, astumista omaan itseen, ja se on olennaisesti keston eli *duréen* kokemista. Intuitio tarkoittaa Bergsonilla sekä kokemusta että metodologiaa. (Lawlor

and Moulard-Leonard 2025) Intuitio on tietoa, jossa todellisuus koetaan kestossa elävänä ja muuttavana. Bergsonin filosofia suuntautui kriittisesti Kantin filosofiaa kohtaan, jossa järki alistettiin matemaattis-luonnontieteelliselle tiedolle. Tällainen tieto palvelee käytännöllisiä tarpeita, mutta ei kosketa itse elävää todellisuutta.

Bergson arvosti taidetta ja katsoi, että siinä saavutetaan suora näkemys todellisuudesta. Myös monet aikakauden taiteilijat omaksuivat bergsonilaisen intuition ja keston ideat: esimerkiksi kubistit yrittivät kuvata nykyhetken virtaa tai kestoa esittämällä objekteja samanaikaisesti useista perspektiiveistä. Björlingin ajattelussa ja runoudessa ”tuleminen” (vardandet), ajan virta ja muutos samoin kuin ”rajoittamattomuus” viittaavat Bergsonin filosofiaan. (Hertzberg 2025, 140)

Bergsonin filosofia on kuitenkin ollut altis anti-intellektuaalisille väärintulkinnolle. Intuitio on liian helppoa tulkita järjenvastaiseksi mystisismiksi ja elämän voima (*l'elan vital*) vitalismiksi, jossa Elämä on johtava periaate ja järki sen palvelija. Bergsonin käsitteitä oli mahdollista vääristellä ja käyttää hyväksi poliittisia tarkoituksia varten. Näin kävi myös Suomessa, kun oikeistoradikaali urheilufilosofi Artur Eklund tarttui Bergsonin teoksiin. Intuitio muuttui hänen käsittelyssään metodiksi, jolla voi tutkailla ruotsalaisuuttaan Suomessa ja löytää germaaniselta rotuominaisuutensa. Eklund kehotti *Studentbladetissa* nuorisoa tutustumaan uusiin filosofiin Bergsoniin ja William Jamesiin näitä asioita silmällä pitäen. (Nygård 2011, 104.) Toisaalta filosofi Rolf Lagerborg, joka oli Westermarckin oppilas, asettui vastustamaan Bergsonin filosofiaa. Hän piti sitä populistisena ja näki siinä vaarallisen asean, jota poliittinen irrationalismi voisi hyödyntää. (Hertzberg 2025, 141; Nygård 2011, 105)

Bergsonin filosofia sai Suomessa huonon lähdön ja siitä nousi aikamoinen poliittinen ja chauvinistinen poru jo 1910-luvulla ennen kuin mitään filosofista keskustelua intuitiosta oli ehditty käydä. On ymmärrettävää, että Björling suhtautui bergsonismiin näissä olosuhteissa torjuvasti, vaikka hän myönsi

kirjeissään Bergsonin olleen oikeassa taistellessaan intellektualistista käsitystä vastaan. (Hertzberg 2025, 141) Bergsonin sijasta Björling tukeutui ruotsalaiseen Hans Larssoniin, joka oli Bergsonin ruotsalainen vastine. Larsson kehitteli intuition filosofiaa yhteiskunnalliseen suuntaan esittäen, että intuition metodi saattoi parantaa ja sovittaa yhteen jakautuneen ristiriitaisen aikakauden. (mt., 142)

On kiinnostava kysymys, millä tavoin Bergsonin intuition metodi vaikutti Björlingin tapaan kirjoittaa. Mitä intuitio voi tarkoittaa runouden kirjoittamisessa, tähän voi hakea vastausta Fredrik Hertzbergiltä. Hän esittää, että kirjoittaminen tarkoittaa Björlingillä sellaisen tilan avaamista, jossa jokin, jonka merkitys ei ole vielä kiinnittynyt, voi tulla sanotuksi. Tällöin kieli ei palaudu valmiiksi ymmärrettyyn eli käsitteisiin vaan ”sisältää läsnäolon, kosketuksen ja vastaanottavaisuuden”. Ehkä tällainen kieli tai kielenkäyttö on intuitiivista — kuten Hertzberg sanoo, kieli on Björlingillä ”ruumiillista, vastahakoista, keskeneräistä”, ei valmista.

Kirjallisuutta

Bergson, Henri (1903/1911). *Intuition och intelligens. Inledning till metafysiken*. käänt. Algot Ruhe. Stockholm: Wahlström & Widtrand.

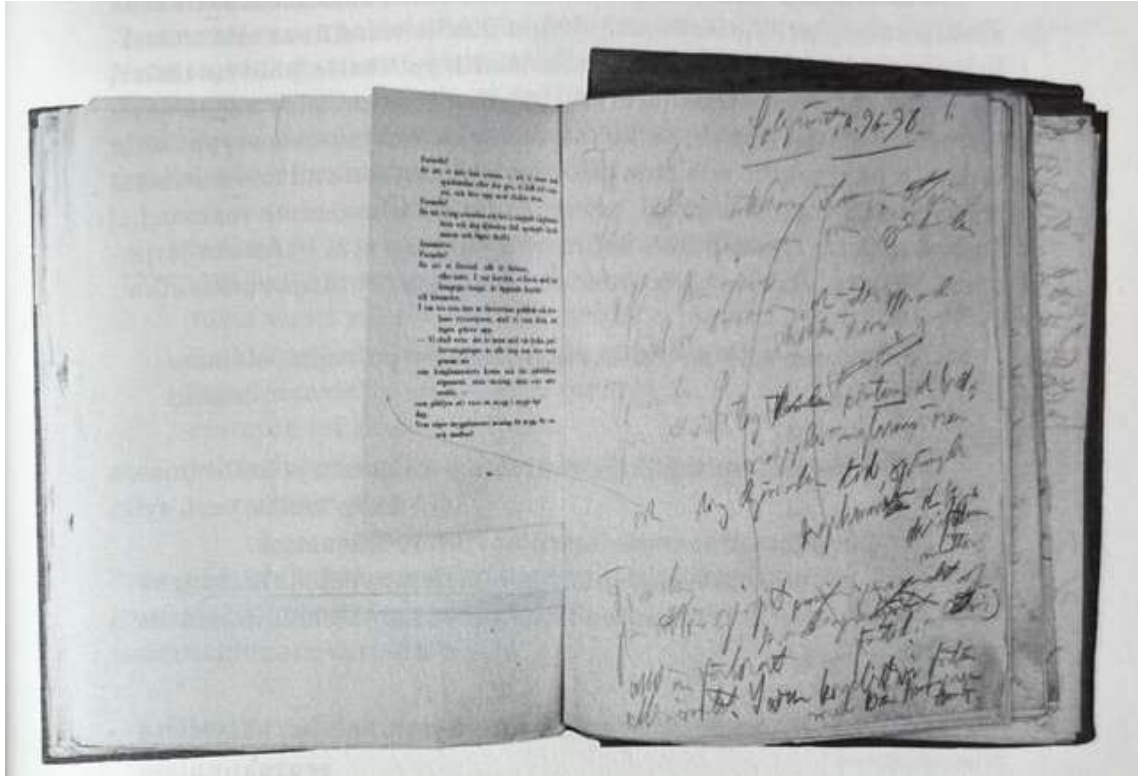
Hertzberg, Fredrik (2018/2025). "Kieleni ei ole sanoissa" – Gunnar Björlingin elämä ja teokset. "Mitt språk är ej i orden – Gunnar Björlings liv och verk. Suom. Hannimari Heino ja Juhani Ihanus. Helsinki: Kustannusliike Parkko.

Lawlor, Leonard and Valentine Moulard-Leonard (2025). "Henri Bergson", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2025 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), URL = <<https://plato.stanford.edu/archives/win2025/entries/bergson/>>.

Nygård, Stefan (2011). *Henri Bergson i Finland. Reception, Rekontekstualisering. Politisering*. Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland.

Timosaari, Niina (2017). *Edvard Westermarck. Totuuden etsijä*. Helsinki: Gaudeamus.

Westermarck, Edvard (1906). *The Origin and Development of the Moral Ideas. I*. London: Macmillan & Co.



Solgrönt-teoksen alkuperäiskäsikirjoitus, joka ei joutunut liekkien saaliiksi vuonna 1944.

Valikoima runoja kokoelmasta *Auringonvihreä* (Solgrönt, 1933).

Toimittaneet ja kääntäneet Peter Mickwitz ja Pauliina Haasjoki. Poesia 2025.

Esipuhe tähän kirjaan

Minä Gunnar Björling puhun sinulle mitäsattuu, tietenkä, kuinka muutenkaan tämän maan päällä ja lihapulla sormet suussa, sano, onko tämä jotain merkityksellistä, en tiedä, enkä aiokaan tietää, jatkan vain, siitä saa tulla mitä tahtoo, katsokin etten ala ajatella, sen pitää vain jatkua jostain sysäyksestä tai oikusta, se on jotakin mikä tahtoo tulla esiin, luullakseni siitä tulee parasta tällä tavalla minun hervottomuudessani, unen ja surun välillä, ja vaiva ratsastaa pois vapautuneena kun puhun, soitan näppäintä ja unohdan etten minä mitään jaksa tehdä, etten osaa, etten saa; mutta puolustan itseäni kaikilta nallipyssypanetteliijoilta ja villiltä sattumusten tykistötulelta omaa ei-pystymistäni kohtaan. Ne olkoot hedelmäsuolaa, ja balsamia niskaan, että minä nielaisen vitrioolia hampaiden alle ja kampaan tukan kuin uuden kukonharjan.

Suuret koreat salit
nuorta ja valoa ja iloa,
ja tahti on samppanjaa,
kuohu nauraa
ja veren kuumat suonet,
tahdon mennä hämärine silmineni
ryysyni jäsenten peittona
tahdon että tummat silmät säteilevät
että säikkyyteni tanssii
että köyhyyspäiväni näkee kummallisia unia
että kaikki on valoa
ja kaikki on minun,
eikä ihmisen tuskaa loistossa.
– Tahdon että tässä istui sinä
että jokin, joku
valoisien, korkeiden puiden alla.

Tahdon elää kaupungissa niin kuin se on,
WC:t, sähkövalot, kaasuhellat
ja siivotut kadut
rikkaidenistutuksia joka toisessa kulmassa
ja palatseja ja kahviloita, ikkunoihin levitetty vauraus, ja viidellä markalla tai
2:lla markalla suoraviivainen
loisto.
Valomeri ja kirjavia värejä
ja kasvoja, kohtaloita
ja taivaan valoja – ärsyke ajatuksille ja riidalle
ja vastasyttyneelle rakkaudelle
yhtä ja yhtä kohtaan
ja kaikkia kohtaan, kaikkia!
olla kuin yrtti kevättienoolla
seistä kuin puu puitten joukossa
täyttää paikkansa kivenä kivien joukossa
rakennuksella,
tietää että tuhannet rakastavat ja iloitsevat, kantavat huolia ja samat kauniit
silmät hymyilevät kyyneleitä ja palavat
ja tukahtuvat, uneksivat, kompastuvat, tuhoutuvat,
mutta ovat käyvä kohti jokaisen valtakuntaa ja valoisien
näkymien sankaritekoa.
– Iloitsen kaupunkien kaduista, tehtaista,
ja kauneus on ulkona ja sisällä.
Taivas ja vesi ovat yhtä
eikä yö ole niin pimeä lyhtyjen alla kadun ja veden luona.
Tyhjiys saa äänen kokoontuneiden tanssista, kiljahduksista,
epätoivosta, ja solidaarisuudesta moninaisesti tuttua
kohtaan,
ja yksinäistä on kohtalo tuhansien katseiden joukossa kantaa,
ja taistella tungoksessa
on kuin silloin kerran metsän painuneitten holvien alla
tähtien holvi piilotettuna sydämeen.
Kaupunkien jylinä – kaikki!
vertainen ja veli kaikille
ja taistelu tuhansien puolesta tuhansille
ja taistelu kaikkia vastaan
ja vihdoin ne silmät, monet silmät
tutut,
ei-tutut,
kannamme kuin kulhossa
ettei läikytä.

Kaikki mitä rakkaus
ja mitä lemmiskely
sano mitä lokki kirkuu
ja kesäkuun yö ajattelee
kaikki mitä rakkaus
ja mitä lemmiskely,
sano minut, sano
–sinut!

Naurusi ja kuva
naurat, hymyilet
silmäsi ja kasvosi
nuoresi sinun
ihmeellisesi
nauravat, hyväilevät.

Silmäsi
kauniit, jos
ne –?
korvat ja nenä
suu, huulesi, sinun
kätesi
silmiesi –, ja ei toisin!

Sinä
silmäsi, käsivarsi ja korvat
ja rintasi, hahmosi
hiuskarvasi kiiltävät
ja sinun: että käsi ympärille
ja pää taakse.

Suusi ja huulesi ja hampaat
vartalosi
iho, sinun
keimailusi silmä hyväilyjen
kaikkijaviimeinen
uskomattomuutena aistimuksena siunauksen-
a!

Sinun täytyy, täytyy, sano?
kun vesi lepää
kun taivaat eivät näe
kun maa nousee ja ihmiset uskaltavat
kun kaikki, ja merkitysten hulluus
ja rakastaa
ra-kastaa.

Poika seisoo luuta kädessään,
jazzin hartaus loistaa kasvoilla, vaikka kaikki on hiljaa,
ensimmäinen naurukevät on tullut
kuin jokin valkoisuus.
Murheet purjehtivat
kauemmas
siinä uudessa mikä odottaa
ruumiittomasti,
tässä käsitettävyydessä marssivat.

erotetusta joka haluaa yhteen,
ja jokainen huuli joka painetaan leipää vasten on sama
kuin kahden ruumiin yhtyminen.

Ja ilma ja keuhko ovat samaa, ja jokainen kuva ja silmä
joka vangitsee.

Kaikki on kirkaisu lahoista ryysyistä, tai terveistä
herransa taivaalla, erosriemussa;
ei ole mitään, mitä ihminen haluaa ja voi ja mitä
täytyy –

vain syleily jumalan kanssa!

Se on sen suuruuden ja arvoituksen ääni

se on se sorina joka selittää

se on sovituksen saarnateksti

eri kielissä, kaikissa mielipuolisuuden ja alhaisuuden
muodoissa.

Sama jumalan armo kaikissa hillittömyyksissä ja hillinnöissä.

Sama sielun valta on kohtalon valtaa meidän päivissämme,

kunnialaukaus sydämen tyyneydessä, siinä
taivaankorkeudessa joka ei koskaan kuole,
mutta näkee kirkkaan silmän rohkeudella, –

ja päivä seisoo, vaikka roisto, rikos ja hullujenhuone

tai raiskaus ovat ne kipinät jotka kantavat
tulua pimeyksissä.

Kuin pala jumalan verta on jokainen hetki ja esine kädessäni.

– Kuin yksinkertaisen ihon tukot olemme kulkeva sen vihan
päällä joka tihkuu sisälmyksistä.

Kuin maailmankansalaisuus, menettämättä tasapainoa
nousevassa liikkeessä. Me

kätemme tahdolla, että meidän rintamme lepäsi kuin
hajoamisessaan,

ja kaikki oli noruvia virtoja,

kaikki on kuin hyvinjärjestetty maitokauppa

ja kaikki saivat juuri sen minkä pystyvät juomaan.

Ja kaikki ajat ovat kuin hymni itselleen,

kaikkina aikoina on ruhtinaslapsia, he nostavat maidonvalkein
jäsenin.

Kaikki ajat ovat se maailmanrauha joka keinuu heidän
silmissään,

kaikki ajat ovat kuin avattuja haavoja, ja me kärsimme
toisistamme ja toistemme

puolesta,

kaikki ajat ovat kuin tanssijan kulku sisäänkääntynein
varpain.

Mutta siinä on rajattomuuden hepo kuin iloinen loikka
permannolla
siinä on lemmenhulluja joiden ei ole tarvinnut peukaloida
likaisuuttaan
siinä ovat ne joiden silmät voivat puhdistaa.

Kirjoittajat

Irmeli Hautamäki, FT, estetiikan dosentti Helsingin yliopisto, taiteen filosofian dosentti Jyväskylän yliopisto.

Frederik Hertzberg, PhD, pohjoismaisen kirjallisuuden dosentti Helsingin yliopisto.

Sirkka Knuuttila, FT, Yleisen kirjallisuustieteen dosentti Helsingin yliopisto.