

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Juho Hakkarainen

## MODERNISMIN KÄTILÖ

Tuomas Anhava ateljeekriitikkona ja kustannustoimittajana

---

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HAKKARAINEN, Juhon: MODERNISMIN KÄTILÖ

Tuomas Anhava ateljeekriitikkona ja kustannustoimittajana

Pro gradu -tutkielma, 134 s.

Suomen kirjallisuus

Toukokuu 2012

---

Tutkin pro gradu -työssäni Tuomas Anhavan vaikutusta suomalaiseen modernismiin erityisesti ateljeekriitikkona ja kustannustoimittajana. Anhava oli aikanaan arvostettu ja pelättykin kirjallisuusvaikuttaja, joka editoi monien merkittävien kirjailijoiden tekstejä niiden valmistumisvaiheessa. Hän oli yksi modernistipolven kokoajista ja keskushenkilöistä.

Tutkimuksessani kiinnitän huomiota Anhavan estetiikkaan, joka ohjasi hänen työtään käsikirjoitusten toimittajana. Anhava oli keskeinen 50-luvun modernismin teoretikko. Nostan työssäni esiin Anhavan kirjallisuuskäsityksen kannalta tärkeää käsitteistöä, kuten todenkaltaisuuden, kuvan itsenäistymisen ja minämaailman, joista tuli myöhemmin osa suomalaisen modernismin perustermistöä.

Suomalainen modernismi kytkeytyy voimakkaasti kansainväliseen modernismiin, jonka historiaa ja anhalaisuuden kannalta kahta merkittävää suuntausta – uskriteikkiä ja imagismia – myös käsittelen. Suomen kirjallisuuden modernismi sinänsä on yhä kiinnostava ja tutkimisenarvoinen aihe, koska se uudisti kotimaisen proosan ja runouden kauttaaltaan ja sen perinne vaikuttaa kirjallisuudessamme yhä vahvasti. Anhalainen estetiikka näkyy yhä tietynlaisessa kustannuspolitiikassa ja julkaistuissa teoksissa. Nykykirjailijoista moni kokee itsensä modernismin perilliseksi. Tässä mielessä tutkimukseni ankkuroituu myös tämänhetkiseen kirjallisuuteen.

Tutkielmani tavoitteena on ottaa selvää siitä, millainen ateljeekriitikko ja kustannustoimittaja Tuomas Anhava oli ja millainen vaikutus hänellä oli keskeisiin modernisteihin ja heidän teoksiinsa. Erityisesti nostan työssäni esiin kaksi modernistia, Eeva-Liisa Mannerin ja Veijo Meren, sekä Anhavan vaikutuksen heidän teoksiinsa ja kirjoittamiseensa. Varsinaisen kirjallisuuden lisäksi käytän lähteinäni kirjeitä, päiväkirjamerkintöjä ja kirjailijahaastatteluja. Hyödynnän työssäni runsaasti arkistomateriaalia Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistosta Helsingistä sekä Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkistossa säilytettävästä Eeva-Liisa Mannerin kokoelmasta. Käytössäni on tutkimuskohteen vaatima metodinen kenttä, josta vertaileva tutkimus on yksi osa.

Ateljeekriitikin ja kustannustoimittamisen tutkiminen on ollut kirjallisuudentutkimuksessa vähäistä. Tutkielmani tavoitteena on myös laajemmin osoittaa niiden suuri vaikutus kirjallisuuteen. Kirjoilla on niiden varsinaisen tekijän lisäksi myös muita tekijöitä, joista ateljeekriitikko tai kustannustoimittaja ei suinkaan ole vähäpätöisin. Kirjallisuudentutkimuksessa on viime aikoina alettu yhä enemmän kiinnittää huomiota tekijyyteen, joka oli pitkään poissa muodista. Ateljeekriitikki ja kustannustoimittaminen on tärkeä ja vähälle huomiolle jäänyt osa tekijyyttä.

---

Avainsanoja: Tuomas Anhava, ateljeekriitikki, kustannustoimittaminen, tekijyys, modernismi

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO.....	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat.....	1
1.2 Tuomas Anhava henkilönä.....	7
1.3 Lähdeaineisto ja tutkimuksen kulku.....	11
2 TEKIJYYS, ATELJEEKRITIIKKI JA KUSTANNUSTOIMITTAMINEN.....	16
2.1 Taustaa: tekijän elämä ja kuolema.....	16
2.2 Tekijän paluu ja monitekijyys.....	17
2.3 Ateljeekritiikin ja kustannustoimittamisen määrittelyä.....	20
2.3.1 Keskusteleva ateljeekritiikki.....	22
2.3.2 Yliminä, poliisi vai guru?.....	24
2.3.3 Eliot ja Pound.....	26
3 MODERNISMI.....	29
3.1 Viisikymmentälukulaiset.....	29
3.2 Suomalaisen kirjallisuuden kaksi linjaa.....	32
3.3 Yhteys kansainväliseen modernismiin.....	35
3.3.1 Uuskritiikki.....	37
3.3.2 Imagismi.....	42
4 ANHAVAN KIRJALLISUUSKÄSITYS.....	45
4.1 Anhava esseistinä.....	45
4.2 Katsomuksettomuus.....	47
4.3 Romaanitaide ja runouskäsitys.....	53
4.3.1 Selittelemättömyys.....	56
4.3.2 Todenkaltaisuus.....	58
4.3.3 Kuvan itsenäistyminen ja minämaailma.....	62

5 ANHAVAN ATELJEEKRIITIKONTYÖ KÄYTÄNNÖSSÄ.....	66
5.1 Kustantamoissa ja niiden ulkopuolella.....	66
5.2 Löytäjä.....	67
5.3 Kirjailijoiden kouluttaminen.....	69
5.3.1 Rohkeuskasvatus.....	73
5.3.2 Kirjailijan ja ateljeekriitikon yhteistyö.....	74
6 VEIJO MERI.....	78
6.1 Otavalaiseksi.....	78
6.2 <i>Manillaköysi</i> .....	79
6.3 <i>Irralliset</i> .....	82
6.4 <i>Peiliin piirretty nainen</i> .....	86
6.5 Shokkikoulutuksen vaikutus.....	89
7 EEVA-LIISA MANNER.....	91
7.1 Runoilijan synty.....	91
7.2 Mannerin modernismi.....	92
7.3 <i>Orfiset laulut</i> .....	95
7.4 <i>Tämän matkan</i> viides painos.....	100
7.5 ”Bakkanaalien” murskakritiikki.....	102
7.6 <i>Jos suru savuaisi</i> .....	104
7.7 Ateljeekritiikistä itsekritiikkiin.....	105
8 ANHAVALAISUUDEN LOPPUNÄYTÖS.....	108
8.1 Kapinalliset.....	108
8.2 Opettaja ja oppipoika.....	112
8.2 Anhavalaisuus kirjailijoiden teksteissä.....	116
9 LOPUKSI.....	120
LÄHTEET.....	124

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tuomas Anhavan (1927–2001) työ modernismin taustavaikuttajana on yleisesti tiedossa, mutta sen seikkaperäinen tutkimus on jäänyt vähälle – kuten ateljeekritiikin ja kustannustoimittamisen tutkimus ylipäättään. Tässä tutkielmassa tarkastelen Anhavan vaikutusta Suomen kirjallisuuden 1950- ja 1960-lukujen modernismiin. Työn yhtenä lähtökohtana on ollut oma kiinnostus suomalaista modernismia kohtaan. Modernismin perinne elää yhä vahvana suomalaisessa kirjallisuudessa. Yksi esimerkki viimeaikaisesta tunnustuksesta puhtaalle modernismille on Antti Hyrylle vuonna 2009 myönnetty Finlandia-palkinto hänen romaanistaan *Uuni*. Palkinnon uutisoinnissa kiinnitettiin huomiota Hyryn modernismiin ja anhalaisuuteen.<sup>1</sup> Modernistinen perinne kytkeytyy myös kustannustoimittamisen tapoihin: tarkkuuteen, tekstin loputtomaan hiomiseen ja karsimiseen.

Nostan työssäni esiin ajatuksen monitekiyydestä ja kysymyksen siitä, mikä vaikutus ateljeekritiikillä ja kustannustoimittamisella on kirjoittamiseen ja kirjallisiin teoksiin. Nykyaikaisessa tutkimuksessa tekijyyden käsite on laajentunut, ja ajatellaan, että kirjalla on lukuisia muitakin tekijöitä kuin varsinainen kirjailija, jonka nimi teoksen selkämyksessä lukee. Tuomo Lahdelma (2008, 192) kirjoittaa:

Tekijöiksi voidaan käsittää myös ateljeekritikot eli siis ne henkilöt, joiden kanssa kirjailija on pitänyt neuvoa teoksen kirjoittamisen mittaan, kustannustoimittajat, jotka ovat arvioineet teosta ja ottaneet osaa sen viimeistelyyn, graafiset suunnittelijat, jotka ovat antaneet oman panoksensa, kun teos on muotoutunut esineeksi, ja lopulta myös kriitikot, jotka ovat suunnanneet teoksen lukemistapahtumaa ja kirjailijaa, kun hän on aloittanut haparointinsa kohden seuraavia teoksia.

Anhavan voidaan katsoa vaikuttaneen jossakin määrin kaikilla edellä mainituilla tekijyyden osa-alueilla – jopa graafisena suunnittelijana sikäli, että Otavan vuoden 1958 runokirjojen kansien yhtenäisyys ja nelikulmioaiheiden hyödyntäminen oli Anhavan idea (Haavikko 1994, 174).

Myös tässä tutkimuksessa kyseenalaistuu ajatus siitä, että teokset olisivat yksinomaan nimettyjen kirjoittajiensa hengentuotteita. Tutkielmassani monitekiisyys kytkeytyy nimenomaan ateljeekritiikkiin ja kustannustoimittamiseen. Lahdelman mukaan ateljeekritikko tai

---

<sup>1</sup> Ks. esim. *Aamulehti* 3.12.2009 ”Hyry muurasi itsensä voittajaksi” ja *Keskisuomalainen* 3.12.2009 ”Kruunu Hyryn uralle”.

kustannustoimittaja voidaan laskea tekijäksi siinä missä kirjailijakin. Näkemys on pitkälle viety kärjisty, sillä useimmissa tapauksissa kirjailija on kuitenkin se, joka viime kädessä päättää korjauksista ja on vastuussa tekstistään ainakin enemmän kuin muut siihen vaikuttaneet tekijät. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, etteikö esimerkiksi ateljeekriitikko tai kustannustoimittaja olisi merkittävä ja huomionarvoinen tekijä tekstin valmistumisprosessissa.

Teoksessaan *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (1991) Jack Stillinger määrittelee monitekijyyttä suhteessa myyttiin yksinäisestä tekijästä. Stillinger pyrkii osoittamaan, että tekstillä on nimetyn tekijän lisäksi useita muitakin tekijöitä, jotka ovat tavalla tai toisella vaikuttaneet teoksen syntyyn. Stillinger (1991, 183) menee jopa niin pitkälle, että kyseenalaistaa koko yksintekijyyden mahdollisuuden. Näkemys on radikaali, sillä – kuten Harold Love (2002, 33) huomauttaa – romanttinen käsitys yksinäisestä tekijästä on yhä elinvoimainen. Loven (ibid., 37) mukaan monitekijyys on kuitenkin todellisuudessa hyvin tavanomaista, mutta usein tavalla tai toisella peiteltyä. Tämän tutkimuksen yhtenä tarkoituksena onkin horjuttaa romanttista tekijäkäsitystä paljastamalla ateljeekritiikin vaikutuksia.

*Helsingin Sanomien* muistokirjoituksessa Tuomas Anhavaa kuvataan legendaariseksi kustannustoimittajaksi ja neuvonantajaksi. Sitä ennen mainitaan kuitenkin ”kirjallisuuden kymmenottelijan” muut roolit: runoilija, suomentaja, esseisti ja kriitikko. (Laitinen 24.1.2001.) Anhava (1969, 130) itse piti ammattinaan ateljeekriitikon ja kustannustoimittajan työtä, ja lisäsi vielä, ettei runojen kirjoittamiseen ollut mennyt hänen työkaudestaan kuin murto-osa. Silti kirjailijuus nostetaan yleensä ensimmäiseksi esiin. Ateljeekriitikon ja kustannustoimittajan työ on hiljaista taustavaikuttamista, jonka jäljet jäävät yleensä tunnistamattomiksi. Esimerkiksi kirjallisuuskriitikot tai tavalliset lukijat nielevät useimmiten kirjailijan yksintekijyyden sellaisenaan, eivätkä ota huomioon teoksen mahdollisia muita tekijöitä. Toisin kuin ateljeekriitikki ja kustannustoimittaminen, kirjailijuus on aina enemmän tai vähemmän julkista: teosten ohessa esiin nousee myös kirjoittajan persoona. Nykyään medianäkyvyys on käynyt monien kirjailijoiden kohdalla yhä keskeisemmäksi, jopa siinä määrin, että sen voi katsoa olevan osa kirjailijantyötä. Kirjailija voi olla brändi siinä missä poptähtikin. Tällaisessa kuviossa vain häiritsee tieto siitä, että kirjalla kenties on muitakin merkittäviä tekijöitä kuin itse kirjailija. Tällainen yksintekijän esiin nostaminen ja jopa sankarillistaminen voikin olla yksi syy monitekijyyden peittelylle, johon Love (2002, 37) viittaa.

Kustannustoimittaja Harri Haanpää pohtii *Aamulehden* haastattelussa kustannustoimittajan roolia. Haastattelussa Haanpäältä kysytään, pitäisikö hänen mielestään myös editorin nimi painaa näkyville kirjaan. Asiaa on ehdotettu Haanpäälle aiemminkin.

Vastustin ehdottomasti silloin ja vastustan edelleen. Kirja on aina kirjailijan oma teos. [...] Ei ikinä, ei missään tapauksessa. Kirjailijan ja editorin yhteistyön pitää pysyä täysin heidän välisensä. Tämä on pyhä asia. (Kuusela 14.2.2012.)

Haastattelussa Haanpää kuitenkin kertoo avoimesti työstään kustannustoimittajana sekä melko rajuistakin korjauksista, joita hän on uransa aikana tehnyt muun muassa Juha Seppälän teoksiin. Esimerkeistä käy ilmi kustannustoimittamisen suuri vaikutus lopulliseen teokseen. Kuvaavaa on muun muassa Haanpään työ Rosa Liksomien Finlandia-kirjan *Hytti nro 6* parissa: ”Poistin siitä puolet, muun muassa kaikki sivuhenkilöt saivat lähteä *Hytistä*. Käsikirjoitus oli kuin risukasa, se törrötti moneen suuntaan, fokus oli kateissa. Aikamoista perkaamista se oli.” (Kuusela 14.2.2012.)

Melkoista perkaamista oli usein myös Tuomas Anhavan työ, kuten jäljempänä osoitan. Editoidijan työn julkisuudesta Anhava lienee ollut samaa mieltä Haanpään kanssa. Johan Svedjedal (2000, 113) vahvistaa teoksessaan *The Literary Web*, että editoidijan työn piilossa pysyminen on yksi kustannustoiminnassa vallitsevista kirjoittamattomista säännöistä. Anhavaa tutkinut Tero Liukkonen (1992, 193) esitti aikoinaan Anhavalle itselleen ajatuksen siitä, etteivät kirjailijan aikomukset lopulta välttämättä pidä yhtä valmiin teoksen kanssa, koska teosta on sen valmistumisvaiheissa enemmän tai vähemmän editoitu. Anhava tyrmäsi ajatuksen: ”’Panettelua’, Anhava puuskahti silminnähden tuohtuneena. Hänen mielestään kustantaja ja ateljeekriitikko nimenomaan auttaa kirjailijaa näkemään ja saamaan esiin tarkoituksensa.” (Ibid.) Tutkielmassani pyrin selvittämään myös Anhavan ateljeekritiikin luonnetta tässä mielessä: ohjasiko hän kirjailijoita haluamaansa suuntaan vai auttoiko hän heitä heidän omissa pyrkimyksissään?

Tutkielman otsikossa nimitän Anhavaa leikkisästi modernismin kättilöksi; kättilö-nimitystä on käyttänyt myös muun muassa Tero Liukkonen (1992, 192). Vuosien saatossa Anhava sai monia muitakin epiteettejä – häntä kutsuttiin kättilön ohella milloin paaviksi, milloin inkvisiittoriksi, milloin kirjallisuuden palvelijaksi ja milloin kirurgiksi (ibid.; Tyyri 1978, 175). Lisänimet kuvaavat hyvin sitä, kuinka monenlaisia käsityksiä Anhavasta ja hänen merkityksestään on olemassa. Tutkielmassani kiinnitän huomiota ennen kaikkea Anhavan työhön ateljeekriitikkona ja kustannustoimittajana, mutta sivuan myös Anhavan muita kirjallisia rooleja. Se on perusteltua, sillä aina ei ole helppoa erottaa, missä roolissa Anhava kulloinkin tarkkaan ottaen puhuu: runoissaan hän

saattaa käydä kirjallisuuspoliittista polemiikkaa ja yksittäisen kirjan kritiikissä hän saattaa päätyä analysoimaan ja puolustamaan kokonaista kirjallista liikettä.

Anhava ei ollut aina pidetty editoija, vaan usein myös ankara, joskus työkeäkin tekstien korjaaja. Toisaalta Anhavan ankaruutta myös arvostettiin. Liukkonen (1992, 196) arvioi, että ”50-luvun kuluessa Anhava saavutti sellaisen aseman, ettei hänen tarvinnut 'käyttää' valtaa, koska hänellä oli arvovaltansa”. Liukkonen mukaan negatiivisia arvioita Anhavan ateljeekritiikistä esittivät etenkin 60-luvulla radikalisoituneen kirjailijat, kuten Hannu Salama ja Pentti Saarikoski (ibid., 197). Näitä kapinallisiksi nimittämiäni kirjailijoita käsittelemän tutkielmani loppupuolella.

Modernistien lisäksi Anhava toimi myös muunlaisten kirjailijoiden ateljeekritiikkona. Esimerkiksi Anu Kaipaista Anhava kannusti nimenomaan sen takia, että arveli tämän kirjoittavan tietoisesti hyryismin<sup>2</sup> oppien vastaisesti (Liukkonen 1992, 196). Tutkin työssäni kuitenkin Anhavan vaikutusta nimenomaan modernismin kontekstissa. Modernistisista kirjailijoista nostan esille erityisesti Eeva-Liisa Mannerin ja Veijo Meren. Valintaan on vaikuttanut oman kiinnostukseni lisäksi se seikka, että kyseiset kirjailijat edustavat hyvin suomalaista 50-luvun modernismia: Manner oli yksi huomattavimmista modernisteistamme runouden saralla. Meri taas uudisti suuresti suomenkielistä proosaa. Modernismin suuria, ajallisesti lähekkäisiä merkkitapauksia ovat Mannerin kokoelma *Tämä matka* (1956) ja Meren romaani *Manillaköysi* (1957). Lisäksi valintaan on vaikuttanut tietysti se seikka, että molemmat kirjailijat työskentelivät tiiviisti Tuomas Anhavan ohjauksessa ja yhteistyön jäljistä on myös dokumentteja, joita jäljempänä esittelen.

Työni kannalta olennainen on kysymys anhalaisuudesta, sen luonteesta ja Anhavasta sen johtajana. Matti Suurpään (2008, 61) mukaan Anhava oli johtaja, mutta hänellä oli korkeintaan seuraajia, ei seuraa. Esimerkiksi Hannu Salama (s.d.b) on ollut asiasta hieman toista mieltä: hänen mielestään anhalainen koulukunta todella oli olemassa. Tutkielmassani pyrin selvittämään, ketkä tähän mahdolliseen koulukuntaan kuuluivat ja millaista oli Anhavan vaikutus näihin anhalaisiin kirjailijoihin ja heidän teksteihinsä.

Tutkimukseni metodina on vertaileva tutkimus kahdessa toisistaan poikkeavassa mielessä: toisaalta vertailen kaunokirjallisia tekstejä suhteessa korjausmerkintöihin ja -ehdotuksiin. Toisaalta käytän vertailevaa metodologiaa myös Anhavan työtä ja persoonaa hahmottaessani. Tällöin vertailun kohteeksi

---

<sup>2</sup> Jouni Tikkasen (2.10.2009) mukaan hyryismillä viitataan kirjailija Antti Hyryn luomaan modernistiseen, niukkaan kerrontatyyliin.



asettavat haastattelut ja muut elämäkerralliset tekstit. Kaunokirjallisia tekstejä vertailllessani metodi lähestyy myös tekstikritiikkiä, sillä vertailun kohteena ovat kaunokirjallisen tekstin eri versioit. Toisaalta metodi eroaa tekstikritiikistä siinä mielessä, etten pyri selvittämään kirjailijan tarkoittamaa autenttista tekstiä, kuten tekstikritiikissä on tarkoituksena (Hosiaislouma 2003, 919). Pikemminkin pyrin osoittamaan ateljeekriitikon vaikutuksen – ateljeekriitikko saattaa jopa ohjata kirjoitusprosessia toisaalle kirjailijan intentioista. Tässä kohtaa tutkimukseni liittyy voimakkaasti tekijyyden problemaattisuuteen, jota käsittelen tarkemmin tutkielmani toisessa luvussa. Tutkimukseni kytkeytyy myös geneettiseen kirjallisuudentutkimukseen, jossa pyritään selvittämään teoksen synty- ja kehitysvaiheita, lähteitä ja vaikutteita (ibid., 267). Geneettisessä kritiikissä (critique génétique) korostuu ajatus käsikirjoitusten sekä niissä esiintyvän prosessimaisen kirjoittamisen tutkimisen tärkeydestä. Tutkimussuunnan alkuna voidaan pitää 1960-lukua, jolloin perustettiin tutkimusryhmä, joka keskittyi Heinrich Heinen käsikirjoitusten tutkimiseen. (Ks. Karhu 2010, 43, 57.) Sekä tekstikritiikki että geneettinen kritiikki kuuluvat tekstuaalitieteisiin (textual scholarship), joka on yhteisnimitys tieteille, jotka tutkivat tekstien kirjoittamista, variaatiota ja välittymistä (Katajamäki & Kokko 2010). Yhdistelen tässä tutkimuksessa tekstuaalitieteiden ja kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä. Kuten Katajamäki ja Kokko (2010) huomauttavat, ”[k]irjallisuudentutkimuksen ja tekstuaalitieteiden välinen raja ei ole – eikä tarvitse olla – niin jyrkkä kuin joskus on väitetty”.

Arkistotutkimuksella on merkittävä rooli tutkielmassani. Kuten Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso (2010, 8) esittävät, arkistoja hyödyntävä tutkimus voi muuttaa käsityksiä kirjailijan teosten sisällöstä. Tässäkin mielessä arkistotutkimus on kirjallisuudentutkimuksen kannalta relevanttia ja hyödyllistä. Hyttisen ja Kivilaakson (ibid., 7–8) mukaan arkisto-käsite viittaa paitsi ”materiaaliin, kuten papereihin, kuviin, äänitteisiin tai tiedostoihin”, myös näitä materiaaleja säilyttävään, luokittelevaan ja hallinnoivaan instituutioon sekä tilaan, jossa materiaalia säilytetään. Tässä tutkimuksessa hyödynnän erityisesti kahden arkiston – Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkiston ja Tampereen yliopiston käsikirjoitusarkiston Eeva-Liisa Mannerin kokoelman – materiaalia. Tutkielmassani pyrin runsaasta arkistomateriaalista löytämään ja käyttämään tutkimuskysymyksen kannalta mahdollisimman olennaista ja ilmaisevaa materiaalia. Kuten Hyttinen ja Kivilaakso (ibid., 9) huomauttavat, arkistoja tutkiessa ei etukäteen tarkasti tiedä, mitä sieltä on löydettävissä tai miten löytämänsä voi tulkita. Suuri osa materiaalista on luetteloitua ja luokiteltua, mutta luetteloinnin seuraaminen ei vielä paljasta koko totuutta – esimerkiksi hyllymetrien tai yksittäisten kirjeiden määrä ei vielä kerro sitä, kuinka paljon materiaalista on oman tutkimuskysymyksen kannalta relevanttia. Omat haasteensa tutkimukselle asettaa materiaalin

moninaisuus ja esimerkiksi käsialan tulkinta, päiväämättömien merkintöjen aikajärjestyksen hahmottaminen sekä dokumenttien jäljittäminen eri arkistolaitoksista (ks. myös *ibid.*). Yhtä henkilöä koskevaa aineistoa ei välttämättä ole keskitetty yhteen arkistoon – esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin kirjeenvaihtoa löytyy sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistosta että Tampereen yliopiston käsikirjoitusarkistosta. Osaan aineistoa saattaa liittyä myös rajoituksia – luvanvaraisen aineiston tutkimiseen tarvitaan lupa. Tämän tutkielman kohdalla asia koskee Veijo Meren päiväkirjoja vuosilta 1962–1972, joiden käyttöön sain luvan kirjailijalta itseltään kirjeitse.

Koska tutkimukseni metodinen kenttä on aiheesta johtuen laaja, oman tärkeän sivujuonensa tässä tutkielmassa muodostaa se, miten tutkin ja tulkiten runsasta lähdemateriaalia. Tämänkaltaisessa työssä materiaali ohjaa toimintaa: kuten todettua, arkistoon astuessa ei tarkkaan tiedä, mitä sieltä löytää. Tutkimusmetodi määräytyy pitkälti materiaalin perusteella. Esimerkiksi Anhavan kirjallisuuskäsityksen hahmottaminen hänen esseidensä perusteella on erilaista kuin kirjailijahaastatteluihin tai korjausehdotuksiin paneutuva tutkimus. Näin ollen ei ole mahdollista valita yhtä tiettyä lukutapaa, joka pätsisi kaikkeen aineistoon. Erilaisten aineistojen hyödyntäminen taas on kuitenkin välttämätön osa tutkimusta, joka pyrkii vastaamaan laajaan kysymykseen siitä, millainen Anhava oli ateljeekriitikkona. Koska hyödynnän työssäni paljon eri tyyppisiä lähteitä, pyrin lukujen yhteydessä tarvittaessa kirjoittamaan auki myös sitä, miten lähteitäni käytän ja miten niihin suhtaudun.

Yksi valaiseva esimerkki arkistotutkimukseen nojaavasta monitekijyyden tutkimisesta on Minna Maijalan artikkeli ”Työhön ja voittoon! Minna Canthin kirjoitusprosessit ja Bergbomien vaikutus” teoksessa *Lukemattomat sivut* (2010). Artikkelissaan Maijala tarkastelee Canthin ja Kaarlo ja Emilie Bergbomin yhteistyötä säilyneiden käsikirjoitusten ja kirjeiden avulla. Kaarlo Bergbomia Maijala (2010, 60) nimittää Canthin mentoriksi. Bergbomia voisi perustellusti kutsua myös ateljeekriitikoksi: Rafael Koskimiehen mukaan Bergbom antoi Canthille kirjoittamisohjeita ja näki vaivaa teosten viimeistelyn yhteydessä (ks. *ibid.*). Ateljeekriitikko tekee juuri tämänkaltaista työtä. Maijalan (*ibid.*, 61) mukaan ”[a]rkistoaineistojen avulla on [...] mahdollista saada lisätietoa biografisista, myyttisiin mittoihin kasvaneista uskomuksista, ja jopa murtaa niitä”. Myyttisiin mittoihin kasvaneilla uskomuksilla Maijala viittaa ilmeisesti esimerkiksi Jalmari Finnen käsitykseen, jonka mukaan Canthin menestys johtuisi lähes yksinomaan Kaarlo Bergbomin vaikutuksesta hänen teksteihinsä (ks. *ibid.*). Myös Anhavan ateljeekriitikontyöstä on olemassa uskomuksia ja tarinoita, mutta konkreettista tutkimusta siitä ei juurikaan ole. Myös tässä

tutkimuksessa arkistoaineisto tarjoaa merkittävää lisätietoa monitekijyydestä ja muokkaa käsitystä Anhavan työstä ja persoonasta.

Tähänastinen Anhava-tutkimus on rajoittunut koskemaan lähinnä Anhavan omaa runotuotantoa. Merkittävin Anhavan runoudesta tehty tutkimus lienee Tero Liukkosen monografia *Kuultu hiljaisuus* (1993). Anhava on yhtenä kohdehenkilönä Satu Grünthalin tutkimuksessa *Välkkyvä virran kalvo – suomalaisten kaunokirjallisten balladien motiivit* (1997). Anhavan runoutta tulkitaan myös muun muassa Hannu Launosen tutkimuksessa *Suomalaisen runon struktuurianalyysiä* (1984).

Se minkä tiedämme Anhavan ateljeekritiikistä on muiden kertomaa tai korjausmerkintöjen, kirjeiden ja muiden vastaavien dokumenttien tulkintaa. Anhava itse ei julkisesti työstään puhunut. Astun työssäni sille alueelle, mitä Harri Haanpää pitää pyhänä ja koskemattomana: pyrin valottamaan kirjallisuuden sitä kenttää, josta yleensä vaietaan – kirjailijan ja editoijan välistä yhteistyötä.

## 1.2 Tuomas Anhava henkilönä

Ateljeekritiikkiprosessissa ateljeekritikko ja kirjailija ovat vuorovaikutuksellisessa suhteessa toisiinsa – he vaihtavat ajatuksia keskeneräisestä tekstistä esimerkiksi kirjeitse tai usein myös kasvotusten. Tällaisessa prosessissa niin kutsutuilla henkilökemioilla – vuorovaikutustaidoilla ja erilaisten temperamenttien yhteensopivuudella – on tärkeä osuus. Persoonallisuuksien yhteensopivuus vaikuttaa palautetilanteen<sup>3</sup> kulkuun sekä mahdollisesti myös siihen, miten kirjailija suhtautuu saamaansa palautteeseen: nouseeko kirjailijassa halu kapinoida ateljeekritikkaa vastaan vai hyväksyykö hän korjausehdotukset? Näiden seikkojen vuoksi on syytä tässä kohtaa johdantoa käsitellä Anhavaa henkilönä eli tutustua päällisin puolin hänen elämänvaiheisiinsa ja persoonaansa.

Anhava syntyi kulttuurisukuun. Hänen äitinsä, Lyyli Sofia Paulaharju, oli Samuli Paulaharjun tytär. Sukujuuret ja kodin ilmapiiri vaikuttivat varmasti Anhavan kehitykseen ja uravalintaan: Anhava eli lapsuutensa kirjojen ja kulttuurin ympäröimänä, joten laajasta lukeneisuudesta kumpuava kirjallisuuskäsitys sai alkusysäyksen jo varhain. Anhavan avioliitto Helena Pohjanpään kanssa

---

<sup>3</sup> Jo tässä vaiheessa viitataan ateljeekritiikkiin palautetilanteena. Selvennän näkemystä luvussa 2.3.

yhdisti Anhavan runoilija, teologi ja opettaja Lauri Pohjanpään perheeseen. (Laitinen 24.1.2001.)

Anhava kirjoitti ylioppilaaksi 17-vuotiaana ja valmistui filosofian kandidaatiksi kolme vuotta myöhemmin. Samana vuonna (1947) hän aloitti myös julkisen kirjallisen toimintansa kirjoittamalla *Suomalaiseen Suomeen* ensimmäisen kritiikkinsä. (Laitinen 2007, 497; Liukkonen 1992, 193.) Vuotta myöhemmin hän aloitti WSOY:n kustannusvirkailijana. Koulijana ja oppi-isänä toimi WSOY:n kirjallinen johtaja Martti Haavio, jonka työhuoneessa Anhava työskenteli. Haavio paitsi opasti Anhavaa kustannustoimittamisessa, myös kannusti tätä väitöskirjan tekoon. Väitöskirjan oli määrä käsitellä James Joycen *Odysseusta*<sup>4</sup>. Työ ei kuitenkaan koskaan valmistunut. Keväällä 1952 Anhava ajautui erimielisyyksiin toimitusjohtaja Yrjö Jäntin kanssa ja jätti WSOY:n.<sup>5</sup> (Anhava 2006, 101–102.)

Vuodesta 1954 vuoteen 1959 Anhava toimi Otavan kustannusvirkailijana (Laitinen 2007, 497). Hänet pestasi työhön nuoriin kirjoittajiin avoimin mielin suhtautuva Heikki A. Reenpää (Anhava 2006, 136–137). Kyseinen viisivuotinen periodi on suomalaisen modernismin kannalta erittäin merkittävä. Kustannuspolitiikka liittyi olennaisesti modernismin kehittymiseen, ja rintamalinja kulki Otavan modernistien ja WSOY:n realistien välillä. Pertti Lassilan (1990, 161) mukaan Otavan kehittyminen modernismin johtavaksi kustantajaksi oli Anhavan ansiota. Vuodesta 1959 vuoteen 1961 Anhava toimi vielä kolmannen suuren kustantamon eli Tammen kustannusvirkailijana. Vuosien myötä hänestä kasvoi merkittävä ateljeekriitikko. (Laitinen 2007, 497.)

Samanaikaisesti kustannusvirkailijan töitä tehdessään Anhava sai kokemusta myös toimittajan työstä. Hän toimi aikakauslehti *Näköalan* toimitussihteerinä 1949–1950 (Laitinen 2007, 497). *Näköala* oli WSOY:n oma kirjallinen äänenkannattaja, jossa Anhavan kaltaiset nuoret kustannusvirkailijat pääsivät esittelemään tärkeää kirjallisuutta (Häggman 2003, 90). *Uudessa Kuvalehdessä* hän työskenteli vuonna 1952. Vuosina 1953–1956 Anhava vaikutti *Suomalaisen Suomen* toimitussihteerinä. *Parnasson* päätoimittaja hänestä tuli vuonna 1966. Kausi kesti vuoteen 1979 saakka. Kai Laitisen (2007, 497) mukaan kokemus toimittajantyöstä edesauttoi Anhavaa myös hänen ateljeekriitikon urallaan – käsikirjoitusten lukeminen ja aineiston muokkaaminen kävivät lehtityön kautta jo varhain tutuiksi.

<sup>4</sup> Väitöskirjan aihe on Anhavan kohdalla mielenkiintoinen: esseessään *Romaanitaiteesta* (1948) hän haukkuu teosta mm. epämääräiseksi möhkäleeksi; ks. luku 4.3.

<sup>5</sup> Kustannuspoliittisia erimielisyyksiä oli ollut jo aiemmin: Pentti Holappa tarjosi esikoisrunokokoelmaansa *Narri peilissä* (1950) WSOY:lle, mutta Martti Haavio ei pitänyt kokoelmaa riittävän kypsänä. Anhava sen sijaan olisi ottanut Holapan kokoelman kustannettavaksi. Otavassa kokoelma hyväksyttiin. (Väyrynen 2001, 68.)

Laitinen lienee oikeassa arviossaan toimittajantyön merkityksestä Anhavan ateljeekriitikontyöhön. Lehden toimittamisessa on otettava erityisen tarkasti huomioon palstatila, jolloin olennaista on sanomisen tiiviys ja tehokkuus. Tällaisista vaatimuksista muodostui tärkeä osa modernismiin kytkeytyvää anhavalaista ateljeekritiikkiä, kuten myöhemmin osoitan. Anhavan aikalainen Pekka Lounela – kriitikko ja kirjailija – on luonnehtinut Anhavan toimittajantöitä seuraavasti:

Anhava antoi teho-opetusta kritiikin taidossa ja iski aloittelijoiden tajuun kieli- ja tyyli-ihanteitaan, mutta ilmoitti jättävänsä sisällön kunkin itsensä vastuulle. Silti hän ei mielellään nähnyt, että hänen kanssaan oltiin eri mieltä jostakin asiasta tai arvosteltavasta. Hän pani kynän sivuun ja alkoi perustella: keskustelu perimmäisestä totuudesta saattoi kestää tunnin, kaksi tai viisi. [...] Anhavan ansiosta runojen korjaajana voidaan olla montaa mieltä. Kriitikkojen koulujana hän oli kiistatta etevä. (Lounela 1976, 82.)

Päätoimittajakausi *Parnassossa* oli Anhavan uran kannalta merkittävä. Juhani Niemen mukaan Anhava vetäytyi *Parnasson* päätoimittajana ajan kirjallisuuspoliittisesta keskustelusta: pääkirjoitusten tilalla julkaistiin runoja tai käännöksiä maailmankirjallisuudesta. Niemen mukaan Anhava julkaisi tekstejä puhtaasti kirjallisin kriteerein, mikä oli tärkeä osa anhavalaista estetiikkaa. Hitaan liikkeellelähdön jälkeen Anhava otti tarvittaessa kantaakin ja ruoti lehdessä muun muassa kustannustoimintaa ja kirjallisuuden suhdetta politiikkaan. (Niemi 1983, 59–60.) Niemen mainitsemaa anhavalaista estetiikkaa – joka kytkeytyy voimakkaasti Anhavan ateljeekritiikkiin – käsittelen tarkemmin tutkielmani neljännessä luvussa. Huomionarvoista on se, että Anhava julkaisi pääkirjoitusten tilalla kaunokirjallista tekstiä. Asian voi tulkita niin, että Anhava näki itse tekstit olennaisempina kuin niiden ympärillä pyörivän kirjallisuuspoliittisen keskustelun. Kuten Liukkonen (1993, 9) huomauttaa, Anhava arvioi teoksia muilla teoksilla.

Anhava profiloitui myös kääntäjänä<sup>6</sup>. Hän suomensi monia tärkeitä teoksia, muiden muassa William Blaken *Taivaan ja helvetin avioliiton* (suom. 1959) ja Ezra Poundin runovalikoiman *Personae* (suom. 1976). Lisäksi Anhava käänsi suomenruotsalaista runoutta – muun muassa Gunnar Björlingiä ja Rabbe Enckelliä. Hänen tunnetuimpia käännöstitään ovat kuitenkin tankalyriikkasuomennokset *Kuuntelen, vieras* (suom. 1960), *Oikukas tuuli* (suom. 1970) ja *Täällä kaukana* (suom. 1975). Kuuluisa on myös hänen Rimbaud-käännöksensä ”Juopunut pursi” vuodelta 1958. Käännös poikkeaa huomattavasti Kaarlo Sarkian aiemmasta käännöksestä ja se herätti aikoinaan kohua kirjallisissa piireissä (Laitinen 2007, 500).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Anhavan käännöksistä lisää ks. Kai Laitisen (2007, 497–502) kirjoittama Anhavan kääntäjäprofiili teoksessa *Suomennokirjallisuuden historia 2*.

<sup>7</sup> Vuonna 1952 julkaistussa esseessä ”Mitä lukijan tulee tietää” Anhava piti Sarkian ”Humaltunutta venettä” esimerkkinä loistavasta suomennoksesta. Anhavan mukaan se on ”näyte Sarkian sanamelodiikasta soivimmillaan, kohokohta Sarkian tuotannossa”. (Anhava 2002, 482.) Vuonna 1958, oman käännöksensä yhteydessä, Anhava

Anhavan suomennokset ovat mielenkiintoisia myös suhteessa hänen muuhun kirjalliseen toimintaansa. Esimerkiksi kaukoidän kirjallisuuden vaikutus koko suomalaiseen modernistipolveen olisi kokonaan oman tutkimuksen arvoinen aihe.<sup>8</sup> Anhavan perfektionismiin taipuvainen luonteenlaatu tuli esille myös hänen käännöstöissään, joita hän viilasi loputtomiin:

Anhavan korrehtuurit olivat tavallisesti niin täynnä muutosmerkintöjä ja korjauksia, että pitkiäkin pätkiä jouduttiin latomaan tyystin uudelleen – eivätkä ne vielä silloinkaan saattaneet selvitä parantamattomina kääntäjän valvovasta silmästä (Laitinen 2007, 502).

Anhava oli ankara kriitikko paitsi muille, myös itselleen. Tästä kielii oman kaunokirjallisen tuotannon niukkuus. Anhava julkaisi elämänsä aikana vain viisi runokokoelmaa: *Runoja* (1953), *Runoja 1955* (1955), *36 runoa* (1958), *Runoja 1961* (1961) ja *Kuudes kirja* (1966). Kokoelmat julkaistiin vuonna 1967 yksissä kansissa teoksessa *Runot 1951–1966*. Viiden kokoelman lisäksi teokseen sisältyy osasto ”Runoja vuosilta 1961–1965”. Anhavan kirjoittamat esseet – joita muiden muassa Niemi (1983, 60) oli jo pari vuosikymmentä aiemmin kaivannut yksiin kansiin – ilmestyivät koottuna laitoksena hänen kuolemansa jälkeen vuonna 2002. Anhava suhtautui elinaikanaan penseästi tekstiensä julkaisuun. Luonteenlaadultaan Anhava olikin perfektionismiin taipuvainen. Matti Suurpään (2008, 67) mukaan Anhava ei hyväksynyt väitettä, että paras olisi hyvän vastakohta – Anhavan mukaan vain paras oli hyvää. Samaa täydellisyyttä Anhava vaati myös ateljeekritikoitaviltaan. Harva uskalsi kyseenalaistaa Anhavan korjausehdotuksia, mikä johtui varmasti paljolti Anhavan kirjallisesta kompetenssista. Suurpään (ibid., 62) mukaan Anhavan modernismi kumpusi maailmankirjallisuuden vuosituhantisesta perinteestä. Esimerkiksi Anhavan kirjoittamista esseistä välittyy todellakin kuva laajasta lukeneisuudesta.

Perin ristiriitaisen kuvan Anhavan persoonallisuudesta saa lukemalla aikalaiskuvauksia, niin kaunokirjallisia kuin muitakin. Hannu Salaman avainromaanissa *Tapausten kulku* (1969) seikkailee Paavi Himanen -niminen henkilöahho, ”kirjallisuuden Arthur Lydiard”<sup>9</sup>, jonka esikuvana on ilmiselvästi ollut Tuomas Anhava. Salaman antama kuva Anhavasta ei ole perin imarteleva. Toinen Anhavaan kriittisesti suhtautuva kirjoitus on Jouko Tyyrin henkilökuva ”Tuomas Anhava Esq.”:

---

kuitenkin syytti Sarkiaa ”Bateau ivren” siistimisestä, romantisoimisesta ja ääri viivojen pehmentämisestä (ks. Laitinen 2007, 500).

<sup>8</sup> Japanilaisen kirjallisuuden ja Suomalaisen modernismin yhteyksistä ks. Kuusikko 2007, 283. Tuulia Toivanen kirjoittaa runsaasti kiinalaisen kirjallisuuden ja suomalaisen modernismin kytköksistä teoksessaan ”*Se on se kiinalainen Nieminen*”. *Modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa* (2009).

<sup>9</sup> Arthur Lydiard (1917–2004) oli uusiseelantilainen kestävyysjuoksija ja menestykseäs valmentaja, joka toimi Suomessa kestävyysjuoksijoiden päävalmentajana vuosina 1967–1969.

Tuomas Anhava [...] postuloi arvovaltansa kuin tyranni, uskoo estetiikkaansa kuin inkvisiittori teologiaan ja on tunteeton, jopa brutaali kuin kirurgi. Hän on pika-, pitkä- ja julkivihainen. Ja kun älyäkään ei mieheltä puutu, niin Suomen kirjallisuutta voimme vain onnitella: se on saanut oivan painajaisen, kauan kaivatun ruokkoajansa. (Tyyri 1978, 175.)

Tyyrin teksti julkaistiin alun perin Parnassossa vuonna 1954. Suurpään (2011, 72) mukaan sen taustalla lienee ollut halu ”kyseenalaistaa Anhavan oikeassaolevaisuus, vaateliaisuus ja ehdottomuus”. Tuoreempia luonnehdintoja on esittänyt esimerkiksi Tuomas Anhavan aviopuoliso Helena Anhava, johon Tuomaan suorasukaisuus teki vaikutuksen – ”myöhempinä vuosina tajusin, että siinäkin voi mennä liiallisuuksiin” (Anhava 2006, 114). Toisaalta Helena Anhava tuo esille myös miehensä positiivisemmat puolet: hänen mukaansa Tuomas oli ”siviilissä suuri liioittelija ja huulenheittäjä” (ibid., 136). Useimmille tämä siviilipuoli jäi kuitenkin vieraaksi: ”Ihmiset olivat jotenkin mystifioineet Tuomaan, tehneet hänestä eräänlaisen kirjallisen ylipapin” (ibid., 142). Tässä tutkielmassa Helena Anhavan mainitsema huulenheitto pilkistää esiin esimekiksi joistakin Tuomas Anhavan kirjeistä, joissa hän kenties yritti pehmentää ankaria korjausvaatimuksiaan huumorin keinoin. Anhavan kirjeet nousevat esiin Eeva-Liisa Manneria käsittelevässä luvussa.

### 1.3 Lähdeaineisto ja tutkimuksen kulku

Tutkielmani luonteesta johtuen käyttämäni lähdeaineisto on erityisen tärkeässä roolissa tutkimuksessani. Lähdeluettelo on olen jakanut lähteet painettuihin ja painamattomiin lähteisiin sekä haastatteluihin ja kirjeisiin. Esittelen seuraavaksi tarkemmin tässä tutkielmassa käyttämäni lähdeaineistoa. Sen jälkeen hahmottelen tutkimukseni kulkua.

Koska Anhavan kirjallisuuskäsitys kytkeytyy olennaisesti hänen ateljeekritiikkiinsä, on sen hahmottaminen oleellista tutkimuksessani. Anhavan kirjallisuuskäsitystä selvittäessäni tukeudun hänen esseisiinsä, joita on koottu vuonna 2002 julkaistuun teokseen *Todenkaltaisuudesta*. Teos on valikoima vuosien 1948 ja 1979 välisenä aikana kirjoitettuja tekstejä. Kaikki teksteistä eivät ole varsinaisesti esseitä: teos sisältää myös muun muassa arvosteluja, radioesitelmiä ja luentoja. Nämäkin ovat kuitenkin esseistisiä tekstejä, jotka tarjoavat tietoa Anhavan kirjallisuuskäsityksestä. Kirjoitusvalikoiman ovat toimittaneet Tuomas Anhavan vaimo Helena Anhava ja poika Martti Anhava. Helena Anhavan kirjoittaman esipuheen mukaan teokseen on pyritty valikoimaan – ”paitsi ominaispainoltaan itsestään selvästi tärkeitä tekstejä” – myös tekstejä, jotka valottavat Tuomas Anhavan näkemysten kehittymistä (ks. Anhava 2002, 6). Tässä tutkielmassa Anhavan näkemysten

muuttuminen tulee esille muun muassa luvussa, jossa käsittelen Anhavan kritiikkiä Alex Matsonin *Romaanitaitesta*.

Painetun lähdekirjallisuuden lisäksi käytän lähteinäni kirjeitä, kirjailijahaastatteluja ja päiväkirjamerkintöjä. Eeva-Liisa Mannerin ja Tuomas Anhavan yhteistyötä seurattessani hyödynnän Tampereen yliopiston käsikirjoitusarkistossa sijaitsevaa Eeva-Liisa Mannerin kokoelman aineistoa. Aineisto siirrettiin Tampereen yliopiston käsikirjoitusarkistoon Mannerin testamenttaamana vuonna 1995 Kirsi Kunnaksen ja Jaakko Syrjän välityksellä. Mannerin kokoelma käsittää käsikirjoituksia, kirjeitä, valokuvia, grafiikkaa, painotuotteita, kirjoja ja tutkimusta. Yhteensä aineistoa on kolme hyllymetriä. Kokoelman järjesti Maija Jantunen vuonna 1997. Tämän jälkeenkin kokoelmaa on täydennetty ja muutettu, koska aineistoa on löytynyt lisää. (Jantunen 2007.) Tutkimuksessani hyödynnän kymmentä Anhavan Mannerille vuosina 1957–1964 lähettämää kirjettä sekä yhtä Anna-Liisa Mäenpään Mannerille 11.6.1972 osoittamaa kirjettä. Juuri nämä kirjeet ovat valikoituneet käytettäväksi siitä yksinkertaisesta syystä, että ne ovat tutkimukseni kannalta hedelmällisiä eli antavat tietoa ateljeekritiikkiprosessien kulusta. Kaikki Mannerin kirjeenvaihto ei löydy Tampereen yliopiston käsikirjoitusarkiston Manner-kokoelmasta, joten lisäksi käytän neljää Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistosta löytyvää kirjettä: Mannerin Jarl Hellemanille 6.7.1972, 21.9.1978 ja 6.4.1979 osoittamia kirjeitä sekä Anna-Liisa Mäenpään 30.3.1965 Mannerille osoittamaa kirjettä. Kirjeitä löytyy myös arkistojen ulkopuolelta: hyödynnän tutkielmassani myös neljää kirjettä, jotka löytyvät Tuula Hökän toimittamasta teoksesta *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963–1969* (2006). Johdonmukaisuuden ja selvyuden vuoksi olen sijoittanut nämäkin kirjeet lähdeluetteloon ”Kirjeet”-otsikon alle arkistokirjeiden joukkoon kirjoittajan ja päivämäärän mukaan.

Kirjeiden ohella käytän tutkimuksessani runsaasti haastattelumateriaalia, tärkeimpänä Mirjam Polkusen vuosina 1977–1979 tehtyä haastattelusarjaa ”Tuomas Anhava ateljeekritikkona”. Erityisesti Veijo Meren ja Tuomas Anhavan yhteistyöhön perehdyttäessä Polkusen tekemä haastattelu on keskeinen. Lisäksi käytän lähteinäni myös haastattelusarjan muita haastatteluja, joissa haastateltavana ovat Eeva-Liisa Manner, Pekka Lounela, Erno Paasilinna, Tytti Parras, Paavo Rintala, Hannu Salama ja Caj Westerberg. Haastattelut on litteroitu ja ne löytyvät Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistosta. Käytän tutkimuksessani nimenomaan haastattelujen litteraatioita. Hyödynnän työssäni myös muuta täydentävää haastattelumateriaalia, kuten Ylen Elävästä arkistosta löytyvää ohjelmaa *Kirjojen jatulintarha: Tuomas Anhavan opissa 1*, joka perustuu Mirjam Polkusen 1970-luvulla tekemiin haastatteluihin, sekä myös Ylen Elävästä



arkistosta löytyvää Hannu Taanilan tekemää Paavo Haavikon haastattelua vuodelta 1975. Lisäksi käytän lähteenäni Eeva-Liisa Mannerin tausta- ja teoslähteistä kirjailijahaastattelua vuodelta 1972. Haastattelu löytyy litteroituna Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistosta. Vielä yhtenä haastattelulähteenä tutkimuksessani on Kannan kirjallisuuseron ”Rajaamattoman keskustelun” litterointi. Keskustelu käytiin 9.4.1967 ja keskustelunauhaa säilytetään Turun yliopiston Kotimaisen kirjallisuuden kokoelmissa Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitoksella, josta sain keskustelun litteraation. Keskustelussa on tentittävänä kirjailija Veijo Meri.

Katri Kivilaakson ja Suvi Ratisen mukaan suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa tehtiin paljon kirjailijahaastatteluja vielä 1960-luvulta 1980-luvulle, mutta sen jälkeen haastattelujen tekeminen väheni. Viime vuosikymmeninä haastatteluja on myös käytetty kirjallisuudentutkimuksessa niukasti. Haastattelujen heikkoutena on pidetty muun muassa niiden subjektiivisuutta ja epäluotettavuutta tutkimusmateriaalina. (Kivilaakso & Ratinen 2010, 161.) Lisäksi haastatteluinnon hiipumiseen ja niiden tutkimuksellisen käytön vähyyteen on vaikuttanut erityisesti 80-luvulta eteenpäin tutkimuksen suuntautuminen itse teoksiin kirjailijan sijasta (ibid., 166). Tässä tutkimuksessa, jossa kysymys tekijyydestä nousee vahvasti esiin, haastatteluaineisto antaa merkittävää tietoa monitekijyydestä. Aineiston subjektiivisuus on toki syytä tiedostaa, mutta sekään ei välttämättä ole ongelma selviteltäessä vaikkapa kirjailijan omia kokemuksia ateljeekritiikin vaikutuksesta – tällöin arkistohaastattelut tarjoavat mielenkiintoista ja arvokasta materiaalia tutkimukseen.

Haastattelujen ohessa käytän lähteenäni myös Veijo Meren päiväkirjoja vuosilta 1962–1972. Päiväkirjoihin pätee osittain sama problematiikka kuin haastatteluihinkin – subjektiivisuus ja mahdollinen epäluotettavuus on syytä pitää mielessä. Tässä tutkimuksessa Meren päiväkirjamerkinnot antavat kuitenkin tärkeää tietoa *Peiliin piirretyn naisen* valmistumisprosessista ja Anhavan vaikutuksesta siihen. Meren päiväkirjat löytyvät Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkistossa, mutta niiden käyttö on luvanvaraista. Muu käyttämäni arkistomateriaali on vapaasti kaikkien käytettävissä.

Haastattelujen, kirjeiden ja päiväkirjojen tarkemmat tiedot ja sijainnit löytyvät tutkielmani lähdeluettelosta. Tekstissä viitataan arkistolähteisiin vuosiluvun (kirjeissä ja päiväkirjamerkinnoissa myös päivämäärän) mukaan sikäli kuin se on tiedossa. Jos vuosiluku ei ole tiedossa, käytän merkintää s.d. (sine datum). Saman tekijän kahden päiväämättömän lähteen kohdalla erottelen lähteet toisistaan aakkosilla (esim. Salama s.d.a ja Salama s.d.b).

Siirryn nyt lähdeaineistosta tutkielmani kulkuun. Seuraavassa luvussa määrittelen ateljeekritiikkiä ja kustannustoimittamista ensin yleisesti ja sitten tiettyjen esimerkkien kautta. Käytän aineistona kirjailijoiden omia luonnehdintoja, joista käy ilmi kirjailijoiden erilainen suhtautuminen ateljeekritiikkiin ja kustannustoimittamiseen. Esimerkit osoittavat, että ateljeekritiikki voi olla luonteeltaan hyvinkin monenlaista, eikä sitä ole aivan helppoa tarkasti määritellä. Tuon esille myös ateljeekritiikin ja kustannustoimittamisen välistä problematiikkaa. Taustoitan aihetta käsittelemällä tekijyyden kysymyksiä ja tuomalla esiin ajatuksen monitekijyydestä. Tämä on tutkielmani kannalta olennaista, sillä kirjailijan ja ateljeekritikon yhteistyötä voi pitää yhtenä monitekijyyden muotona.

Koska tutkin Anhavaa nimenomaan modernismin kontekstissa, käsittelen kolmannessa luvussa modernismia. Suomalaiselle modernismille löytyy juuria omasta kirjallisuudestamme, mutta lisäksi se kytkeytyy voimakkaasti kansainvälisen modernismin traditioon. Modernismin teoriat – erityisesti uuskritiikki ja imagismi – vaikuttivat huomattavasti myös Anhavan kirjallisuuskäsitykseen ja sitä kautta hänen ateljeekritiikkiinsä, joten niiden käsittely on tutkielmani kannalta olennaista. Esitän myös ajatuksen siitä, ettei suomalainen modernismi ollut yhtenäinen liike tai koulukunta, vaan siihen sisältyi erilaisia poetiikkoja ja ryhmittymiä, joista yksi keskeisin oli nimenomaan anhalalaisuus.

Neljännessä luvussa keskityn Tuomas Anhavan kirjallisuuskäsitykseen. Anhava toi käsityksiään julki esseissään, joten aluksi esittelen lyhyesti Anhavaa esseistinä. Tämän jälkeen nostan esille anhalalaiseen estetiikkaan kuuluvan katsomuksettomuuden ajatuksen, joka kohtasi voimakasta vastustusta etenkin 60- ja 70-luvuilla. Käsittelen myös selittelemättömyyden vaatimusta, joka ankkuroituu uskriittiseen käsitykseen siitä, että tulkinnan kannalta kaikki tarpeellinen olisi itse tekstissä. Anhalalaisesta estetiikasta tuon esille myös todenkaltaisuuden, minämaailman ja itsenäistyneen kuvan käsitteet, jotka ovat olennaista käsitteistöä anhalalaisuuden ja koko suomalaisen modernismin kannalta.

Viidennessä luvussa tarkastelen Anhavan työtä ateljeekritikkona ja kustannustoimittajana. Ensiksi kiinnitän huomiota Anhavaan uusien kirjallisten kykyjen löytäjänä. Lisäksi tarkastelen Anhavan käsityksiä kirjoittamisen opettamisesta ja kirjailijoiden kouluttamisesta. Anhava itse suhtautui epäluuloisesti kirjailijoiden kouluttamismahdollisuuksiin, mikä on jossakin määrin ristiriidassa Anhavan ateljeekritikon roolin kanssa. Esimerkkitapauksien avulla havainnollistan Anhavan ja kirjailijoiden yhteistyön kulkua.

Kuudennessa ja seitsemännessä luvussa paneudun tarkemmin kahden keskeisen modernistin, Veijo Meren sekä Eeva-Liisa Mannerin, yhteistyöhön Anhavan kanssa. Meren ja Anhavan yhteistyötä seuraan erityisesti Meren kirjailijahaastattelun avulla, Mannerin ja Anhavan yhteistyötä puolestaan kirjeenvaihtoon tukeutuen.

Tutkielmani kahdeksannessa luvussa otan käsittelyyn muutamia anhalalaisuuteen pesäeroa tehneitä kirjailijoita. Tarkemmin nostan esille Pentti Saarikosken tapauksen ja erityisesti Anhavan ja Saarikosken välirikon *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman (1962) kohdalla. Tapausta voi pitää allegoriana anhalalaisen modernismin valtakauden päättymisestä ja siirtymisenä 60-luvulle. Lopuksi sidon vielä lankoja yhteen pohtimalla sitä, miten anhalalaisuus vaikutti kirjailijoihin ja miten se mahdollisesti näkyy kirjailijoiden teksteissä. Tuon esille sen, kuinka paljon kirjailijoiden näkemykset anhalalaisuuden vaikutuksesta poikkeavat toisistaan.

## 2 TEKIJYYS, ATELJEEKRITIIKKI JA KUSTANNUSTOIMITTAMINEN

### 2.1 Taustaa: Tekijän elämä ja kuolema

Tekijästä sen nykymerkityksessä voimme puhua oikeastaan vasta Gutenbergin painokoneen keksimisen eli vuoden 1488 jälkeisessä ajassa. Painokoneen käyttöönotosta lähtien tekijä oli nimettävissä oleva henkilö. Kirjapainokulttuurin myötä kirjallisista tuotteista tuli konkreettisia esineitä, artefakteja, joilla oli tekijänsä. (Kurikka 2006, 18.) 1700- ja 1800-luvuilla alettiin puhua tekijänoikeuksista. Niiden syntyminen liittyy muutokseen, joka tapahtui kirjailijakuvassa 1700-luvun puolivälin tienoilla. Tuolloin syntyi romanttinen kirjailijäkäsitys, jonka mukaan kirjailija itse on yksin vastuussa tekstistään. Aiemmin kirjan teossa painotettiin muita rooleja: paperinvalmistaja, painaja, koelukija, julkaisija ja kirjansitoja osallistuivat kirjantekoon kirjoittajan kanssa tasavertaisina työntekijöinä. 1900-luvulla romanttinen tekijäkäsitys kohtasi vihdoinkin vastustusta esimerkiksi venäläisen formalismin ja uuskritiikin suunnilta. Bahtinin piirissä korostettiin tekstin moniäänisyyttä: teksti ei ole vain lukijan monologia. (Kaarto 2001, 163–165.)

Andrew Bennett jakaa tekijyyttä koskevan keskustelun kahtaalle. Toisaalta keskustelussa on kiinnitetty huomiota tekijyyteen tulkinnan kannalta: mitä tekijä tarkoittaa sanoessaan jotakin? Voimmeko saada lisävaimia tulkintaan tietäessämme, mitä tekijä todella tarkoittaa? Onko tekijä ylipäänsä vastuussa niistä merkityksistä, joita teksti kantaa? Näihin kysymyksiin Roland Barthes pureutui esseessään ”The Death of the Author”<sup>10</sup> (englanniksi 1967, ranskaksi 1968). Toinen, tämän tutkielman kannalta merkittävämpi haara tekijyytutkimuksessa on se, joka lähti liikkeelle Michel Foucaultin esseestä ”What is an Author?”<sup>11</sup> (1969). Kysymykset ovat käytännönläheisempiä, eli keskittyvät muun muassa kustannustoiminnan vaikutuksiin, tekijänoikeuksiin, monitekijyyteen, yleisemmin kirjallisuusinstituutioon. Foucaultin essee myös jatkaa siitä mihin Barthes jäi ja haastaa Barthesin käsityksiä. (Bennett 2005, 4–5.)

Barthes halusi kuuluisalla kirjoituksellaan ”Tekijän kuolema” murhata eritoten romanttisen tekijäkäsityksen tekijän. Barthesin murhaama tekijä pysyikin pitkään kuolleena ja tekijyys ja siihen liittyvät ongelmat olivat kauan poissa muodista kirjallisuudentutkimuksessa. Esimerkiksi Suomessa

---

<sup>10</sup> Teksti ilmestyi englanniksi nimellä ”The Dead of the Author” (1967) ja ranskaksi nimellä ”La mort de l'auteur” (1968). Suomeksi teksti julkaistiin nimellä ”Tekijän kuolema” teoksessa *Tekijän kuolema, tekstin syntymä* (1993).

<sup>11</sup> Ilmestyi ranskaksi nimellä ”Qu'est-ce qu'un auteur?” (1969).

Barthesilaiseen tekijävastaisuuteen vaikutti erityisesti uuskritiikin<sup>12</sup> vaikutus 1950-luvulta eteenpäin (Kurikka 2006, 15). Jo ennen Barthesia biografistinen kirjallisuudentutkimus kyseenalaistettiin muun muassa venäläisessä formalismissa 1910-luvulta eteenpäin, niin sanotussa kulttuurihistoriallisessa koulukunnassa Neuvostoliitossa 1920- ja 1930-luvuilla, Bahtinin piirissä 1920-luvulta eteenpäin sekä uuskritiikissä angloamerikkalaisissa maissa. Uuskritiikissä erityisesti W.K. Wimsattin ja Monroe C. Beardsleyn artikkeli ”The Intentional Fallacy” (1946, suom. ”Intentioniharha”) kyseenalaistaa biografistisen tutkimuksen. (Kurikka 2006, 28–29.) Uuskritiikin vaikutuksesta tekstejä tutkittiin teksteinä, eivätkä biografiset seikat saaneet millään tapaa vaikuttaa niiden tulkintaan. Tuomo Lahdelma (2008, 190) huomauttaa:

Vielä 1970- ja 1980-lukujen ilmapiirissä tekijyyden selvittely tuntui jälkijättöiseltä kirjallisuudentutkimukselta, eikä tuntunut lainkaan mahdolliselta, että tekijyys palaisi kirjallisuudentutkimuksen keskiöön.

Toisaalta Bennettin mukaan kiistat tekijyydestä ovat olleet erityisen vireitä viimeisen parin vuosisadan ja – toisin kuin Lahdelma esittää – erityisesti viimeisen viidenkymmenen vuoden aikana. (Bennett 2005, 4.) Vireydellä Bennett viitanneekin muun muassa Barthesin ja Foucaultin teksteihin sekä tekijyyksäilyksen kiistanalaisuuteen. Bennett kärjistää väitteensä pitkälle: ”Literary theory, we might say, is largely question of author theory” (ibid., 4). Barthesin harkittu tekijämurha ei siis johtanut tekijän täydelliseen kuolemaan, vaan tekijyyden uudelleenmäärittelyihin.

## 2.2 Tekijän paluu ja monitekijyys

Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari (2006, 7) kirjoittavat, että tekijä on viime aikoina palannut taiteen- ja kulttuurintutkimukseen sekä ulkomailla että Suomessa. Barthesin 60-luvun tekijämurhasta on siis pikku hiljaa toivuttu. Varsinaisesti tekijyys ei olekaan ollut kadoksissa kuin kirjallisuustieteestä – lukevaa yleisöä tekijä on kiinnostanut:

Huolimatta tutkijoiden innostuksesta pitää tekijyyden kaappi suljettuna, tunnemme nykyisin jopa kirjailijoiden vaatekaappien sisällön – niin painettu media kuin televisio ovat kaupallistaneet tekijyyteen liitetyn hohteen sen arkipäiväistämisen kautta (ibid., 12).

---

<sup>12</sup> Uuskritiikistä tarkemmin ks. luku 3.3.1.

Nykyään kirjallisuudentutkimuksessa onkin kiinnitetty huomiota esimerkiksi kirjailijoiden julkisuuskuvaan. Myös vaikkapa feministinen kirjallisuudentutkimus, queer-teoria ja jälkikolonialiset näkemykset kytkeytyvät vahvasti tekijyyteen ja sen uudelleenmäärittelyyn (Kurikka 2006, 15). Tekijyys on tehnyt paluun monilla kirjallisuudentutkimuksen osa-alueilla, mikä ei kuitenkaan välttämättä merkitse paluuta biografistiseen tutkimukseen, vaan uudenlaisiin näkemyksiin ja tulkintoihin tekijyydestä (Kurikka & Pynttari 2006, 7–8). Tekijyyden paluun kannalta merkittävä teksti on Sean Burken *The Death and Return of the Author* (1998), jolla Burke halusi István Dobosin mukaan puhdistaa teoriakenttää tekijän paluuta varten. Dobosin tulkinnan mukaan Burke on oikeassa siinä, että olisi arvokkaampaa keskustella esimerkiksi tekijyyden muutoksista, uudelleenmäärittelyistä ja monitekijyydestä kuin hätäisesti haudata tekijä. (Dobos 2008, 18.) Tässä tutkimuksessa uudenlaisista tekijäkäsityksistä keskeiseksi nousee ateljeekriitikon ja kirjailijan välinen monitekijyys.

Jack Stillinger tutkii teoksessaan *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius* (1991) laajasti monitekijyyttä. Kuten Stillinger osoittaa, monitekijyyttä esiintyy myös teoksissa, joiden tekijöiksi on nimetty vain yksi henkilö. Runoilija John Keatsin ”Isabella”-runon kohdalla Stillinger (1991, 27) puhuu Keatsin auttajista. J.S. Millin omaelämäkerran kohdalla Stillinger erottaa kaikkiaan seitsemän tekijää: Mill itse, vaimo Harriet Mill, tytärpuoli Helen Taylor, sisko Mary (Elizabeth) Colman, tuntematon ranskalainen kopioija, ensimmäisen version painaja sekä Millin ystävä Alexander Bain (ibid., 50–52). Stillingerin esimerkit osoittavat, kuinka tekijyys jakaantuu moniaalle ja ajatus yksinäisestä nerosta haalistuu. Stillingerin mukaan monitekijyys on tiheästi toistuva ilmiö, ei luonnonoikku tai poikkeus säännöstä. Huolimatta romanttisen tekijän itsepintaisesta myytistä monitekijyys on Stillingerin mukaan aina ollut yksi kirjallisuudentuottamisen yleisistä tavoista. (Ibid., 201.)

Stillinger myös laajentaa monitekijyyden käsitettä ja luettelee joukon tapauksia, jotka ovat vähemmän tunnettuja tai joita ei perinteisesti ole pidetty monitekijäisinä. Stillinger mainitsee muun muassa Percy Bysshe Shelleyn avun Mary Shelleyn *Frankensteiniin* (1818), kustantajan sensuurin James Joycen teoksessa *Dubliners* (1914), Herman Melvillen plagioinnin *Moby Dickissä* (1851), F. Scott Fitzgeraldin vaikutuksen Ernest Hemingwayn romaaniin *The Sun Also Rises* (1926) sekä Ted Hughesin muutokset Sylvia Plathin *Arieliin* (1965) tämän kuoleman jälkeen. (Stillinger 1991, 204–213) Kuten Bennett (2005, 97) huomauttaa, Stillingerin lista osoittaa paitsi monitekijyyden yleisyyden kirjallisuushistoriassa, myös sen muotojen moninaisuuden.

Stillingerin tapaan myös Bennett luettelee esimerkkejä monitekijyydestä. Bennett mainitsee joukon Shakespearen näytelmiä, viisitoista Francis Beaumontin ja John Fletcherin yhdessä kirjoittamaa näytelmää, Joseph Addisonin ja Richard Steelen teoksen *The Spectator* (1711–1712), William Wordsworthin ja Samuel Taylor Coleridgen teoksen *Lyrical ballads* (1798), Joseph Conradin ja Ford Madox Fordin romaanit *The Inheritors* (1900) ja *Romance* (1903), Ezra Poundin editoiman T.S. Eliotin *The Waste Landin* (1922) sekä Octavio Pazin, Charles Tomlinsonin, Jacques Berhoudin ja Edoardo Sanguinetin monikielisen *Rengan* (1969). Bennett kuitenkin huomauttaa, että kyseisten kaltaiset esimerkit nähdään usein vain poikkeuksina, jotka vahvistavat yhden tekijän sääntöä. Yhteistyö sen sijaan nähdään jonkinlaisena kirjallisuuden varjeltuna ja häpeällisenä salaisuutena. Niinpä yhteistyön vaikutus on usein jätetty omaan arvoonsa tai jopa kiistetty kokonaan joko vähättelemällä sen merkitystä tai väittämällä, että sen myötä teoksen esteettinen arvo on vähentynyt. Esimerkiksi Shakespearen näytelmät on käyty tarkasti läpi, jotta mestarin ääni erottuisi muiden äänien joukosta. Beaumontin ja Fletcherin, Addisonin ja Steelen sekä Conradin ja Fordin yhteistyön tuloksena syntyneiden teosten kirjallista arvoa on vähätelty, samoin monitekijäistä *Rengaa*. Poundin vaikutusta Eliotin *The Waste Landin* kohdalla on pidetty vain toimituksellisena häiriötekijänä ja korostettu sitä seikkaa, että kyseessä on nimenomaan Eliotin teos – ei Eliotin ja Poundin. (Bennett 2005, 95–96.) Bennettin mainitsevat peittely-yritykset osoittavat sen, kuinka kiivaasti yksintekijän myytistä halutaan pitää kiinni. Kirjailija halutaan nähdä nerona, jolla ei voi olla auttajia. Monesti on tosin niinkin, että nämä auttajat haluavatkin pysyä piilossa.

Huolimatta yksinäisen tekijän elinvoimaisuudesta, viime aikoina tutkijat ovat Bennetin (2005, 96) mukaan kuitenkin alkaneet nähdä yhteistyön jopa kirjoittamisen ensisijaisena muotona, ei enää pelkästään epänormaalina ja marginaalisena menettelytapana. Myös tämän tutkimuksen lähtökohtana on monitekijyys ja pyrkimys osoittaa sen olemassaolo. Silti, kuten Bennett aivan oikein huomauttaa, edes edellistenkaltaiset esimerkit monitekijyydestä eivät välttämättä haasta perinteistä käsitystä yksilöllisestä ja yksinäisestä tekijästä. Bennettin mukaan monet esimerkeistä voidaan vaivatta mukauttaa perinteisemmän kirjallisuudentuottamiskäsityksen mukaisiksi esimerkiksi niin, että kirjailijan yhteistyökumppanin nähdään vain auttaneen kirjailijaa tämän omissa pyrkimyksissään. (Ibid., 97.) Saman ajatuksen esitti myös Tuomas Anhava, jonka mukaan kustantaja ja ateljeekriitikko eivät suinkaan osallistu kirjojen kirjoittamiseen, vaan auttavat varsinaista kirjoittajaa näkemään sen, mihin tämä todella pyrkii (Liukkonen 1992, 193). Kaikki kirjailijat eivät ole jakaneet Anhavan käsitystä. Muiden muassa runoilija Pekka Lounela on todennut, että Anhavan vaikutuksesta hänen runoihinsa on lipsahtanut ”ehtaa Anhavaa” (ks. ibid.).

Eräänlaisesta monitekijyydestä puhuu myös Leevi Lehto (2008, 53) ottaessaan esille 50-luvun runoilijoiden – etenkin Mannerin, Haavikon ja Anhavan – keskinäisen samankaltaisuuden. Lehto puhuu heidän kohdallaan jopa ryhmätyöstä. Lehto viitanee paitsi siihen, että runoilijat lukivat toisiaan ja imivät toisiltaan vaikutteita, myös aivan konkreettiseen yhteistyöhön esimerkiksi ateljeekritiikin muodossa.

## **2.3 Ateljeekritiikin ja kustannustoimittamisen määrittelyä**

Koska ateljeekritiikistä ja kustannustoimittamisesta ei löydy juurikaan valmista tutkimusta, on aloitettava termien määrittelemisestä. Ateljeekritiikillä tarkoitan epämuodollista, opastavaa ja luonteeltaan keskustelevaa työtä, jota tekstin eteen tehdään. Ateljeekritiikin pyrkimyksenä on saattaa käsillä oleva teksti parempaan, mahdollisesti julkaistavaan kuntoon.

Mikä on sitten ateljeekritiikin ero verrattuna kustannustoimittajaan? Määritellesään kirjan tekijöitä Lahdelma (2008, 192) erottaa nämä kaksi tekijää toisistaan. Lahdelma pitää ateljeekritiikkoina henkilöitä, jotka kommentoivat tekstiä aikaisemmassa vaiheessa kuin kustannustoimittajat, jotka taas ottavat osaa nimenomaan tekstin viimeistelyyn. Tämänkaltainen erottelu on toki mahdollinen, muttei ongelmaton eikä kattava.

Toinen, kenties Lahdelman erottelua selkeämpi ero on se, että ateljeekritiikko toimii usein kustantamon ulkopuolella. Kustannustoimittaja taas on kustantamossa töissä, ja yhteistyön ensisijainen päämäärä on saattaa teos kustannettavaan eli julkaistavaan muotoon, vieläpä kustantamon ehdoilla. Ateljeekritiikolla ei useimmiten ole tässä mielessä työnantajaa, jolle hän työtään tekisi.

Vielä yksi mahdollinen ero voisi olla kirjailijan ja tekstin editoijan suhteessa: ateljeekritiikin ja kirjailijan välit ovat mahdollisesti läheisemmät kuin kustannustoimittajan ja kirjailijan. Ateljeekritiikko on usein kirjailijan ystävä tai kollega. Kustannustoimittaja Harri Haanpää onkin alleviivannut sitä, ettei kustannustoimittajan ja kirjailijan välille saa syntyä ystävyyssuhdetta (Kuusela 14.2.2012). Ymmärtääkseni Haanpää viittaa siihen vaaraan, ettei kustannustoimittaja tällöin voisikaan rehellisesti kertoa mielipidettään kirjailijalle, vaan voisi ystävyyssuhteen takia sortua mielistelyyn. Mutta sama vaara koskee myös ateljeekritiikkiä – onhan ateljeekritiikin



tarkoitus kertoa rehellinen mielipiteensä tekstistä. Sitä paitsi esimerkit osoittavat, että monissa tapauksissa kirjailija ja ateljeekriitikko tai kustannustoimittaja ovat onnistuneesti myös ystäviä, joskin ystävyysuhde saattaa olla koetuksella. Joka tapauksessa luottamuksellinen ja ymmärtävä suhde on olennaista, sillä käsikirjoituksen lukija pääsee näkemään kirjailijan keskeneräistä tekstiä, josta hänen on tarkoitus antaa rehellinen mielipiteensä. Silloin liikutaan kirjailijan kannalta herkällä alueella. Joissakin tapauksissa ateljeekriitikko löytyy hyvinkin läheltä, vaikkapa omasta perheestä, kuten jäljempänä Pirjo Hassisen kohdalla osoitan. Kirjailija Markku Ropposelle tämänkaltainen käytäntö ei ole sopinut:

En vaivaa perheenjäseniäni enkä ystäviäni keskeneräisillä töilläni. Saatuani tarinan valmiiksi, lähetän sen eteenpäin ja ensimmäinen joka siihen tutustuu, on kustannustoimittaja. Heillä näyttäisi olevan ammattitaitoa puuttua juuri niihin tekstin kohtiin, jotka ovat jääneet kaihertamaan, mutta joita en ole osannut tai jaksanut parantaa. (Ropponen 2007, 155.)

Ropposen kommentissa korostuu kustannustoimittajan ammattilaisuus, mikä voisi jälleen olla yksi erottava tekijä suhteessa ateljeekritiikkiin. Mutta esimerkiksi Anhavan tapauksessa tätäkään erottelua ei voi tehdä – monet kirjailijat, kuten Eeva-Liisa Manner (s.d.b) ja Veijo Meri (s.d) ovat korostaneet Anhavan ateljeekritiikin asiantuntevuutta.

Nora Ekströmin (2011, 232) mukaan ateljeekritiikki on ”kahdenkeskistä tekstin hiomista, pyrkimyksenä tehdä tekstistä julkaisukelpoinen”. Julkaisukelpoisuusvaatimuksen vuoksi Ekströmin määritelmä sopisi yhtä hyvin ellei paremmin kustannustoimittamiseen kuin ateljeekritiikkiin. Ekström (ibid., 233) erottelee toisistaan palautteen ja ateljeekritiikin. Hänen mukaansa palaute viittaa ”kirjoittamisen oppimiseen ja kirjoittajana kehittymiseen hieman yleisemmällä tasolla kuin yksittäiseen tekstiin keskittyvä ateljeekritiikki” (ibid.). Palautteella Ekström tarkoittaa tässä yhteydessä esimerkiksi kirjoittajakoulutuksessa, kirjoittajapiireissä tai -ryhmissä annettavaa yleisluontoisempaa asiaa, kun taas ateljeekritiikissä ”toinen osapuoli on selkeästi palautteen antajan roolissa ja toinen vastaanottajan” (ibid.). Keskeinen ero on Ekströmin näkemyksen mukaan vastavuoroisuuden asteessa: ateljeekritiikissä tekstin lukeminen ja kommentoiminen on vähemmän vastavuoroista kuin palautteessa (ibid., 233–234).

Nähdäkseni Ekströmin erottelu on osittain virheellinen tai se ei ainakaan sovi Anhavan tapaan toimia ateljeekritiikkona. Ateljeekritiikki voi olla hyvinkin keskustelevaa, kuten esimerkit jäljempänä osoittavat. Nähdäkseni ateljeekritiikki on palautetta, eivätkä palautteen antajan ja vastaanottajan roolit välttämättä ole niin selvärajaiset kuin Ekström kirjoittaa.

Esimerkit osoittavat, ettei ateljeekritiikkiä ja kustannustoimittamista voi kattavasti erotella toisistaan. Ero niiden välillä ei välttämättä ole suuri. Usein nämä kaksi toiminnan muotoa ovatkin päällekkäisiä ja sanoja käytetäänkin synonyymisesti. Myös tässä tutkielmassa termit ovat osin päällekkäisiä. Tämä on perusteltua sikäläkin, että erityisesti Anhavan kohdalla rajausten kustannustoimittamisen ja ateljeekritiikin välillä on hankalaa tehdä: Anhava toimi kustantamojen sisä- ja ulkopuolella, sekä kustannusvirkailijana että vapaana ateljeekritiikkona. Ateljeekritiikin ja kustannustoimittamisen mahdollisiin eroihin palaan vielä viidennessä luvussa, jossa käsitellään Anhavaa ateljeekritiikkona ja kustannustoimittajana.

Seuraavissa alaluvuissa osoitan esimerkkien kautta, millaista ateljeekritiikki ja kustannustoimittaminen käytännössä on. Määrittelen ateljeekritiikkiä ja kustannustoimittamista kirjailijoiden omien kokemusten ja kommenttien valossa. Erilaiset ateljeekritiikitapaukset osoittavat sen, kuinka erilaisia ateljeekritiikki prosessit voivat olla.

### 2.3.1 Keskusteleva ateljeekritiikki

Hyvä esimerkki keskustelevalta ateljeekritiikistä on runoilija Jouni Tossavaisen runokokoelman *Liiketoimintasuunnitelma* (2004) valmistumisprosessi, jota Tossavaisen kuvaa pro gradu -työssään ”’Liiketoimintasuunnitelman’ tausta: johdatus Jouni Tossavaisen runouteen”. Tossavainen viittaa työssään Maurice Blanchot'n ajatukseen ulkopuolisen lukijan välttämättömyydestä. Blanchot'n mukaan "kirjailijalla on harhakuva, että hän voisi lukea teoksensa" (Blanchot 2003, 172). Gradun johdannossa Tossavainen (2004, 2) viittaa monitekijyyteen:

Ateljeekritiikin kuvaukset ja niiden vaikutukset *Liiketoimintasuunnitelmaan* purkavat toivottavasti myyttiä yksinäisestä nerosta romanttisessa kammiossaan ja näyttävät, miten monitekijäisyys toimii siinä mielessä kuin esimerkiksi Jack Stillinger yrittää nostaa sitä kriitikoiden, tuottajien ja tutkijoiden näkyviin teoksessaan *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*, 1991.

Tossavaisen *Liiketoimintasuunnitelman* ensimmäisenä lukijana toimi runoilija ja toimittaja Karri Kokko. Gradussaan Tossavainen kuvaa yksityiskohtaisesti käsikirjoituksen työvaiheita, joista käy ilmi ateljeekritiikin luonne ja merkitys tekstin valmistumisen kannalta. Ateljeekritiikki on keskustelevaa ja vuorovaikutuksellista. Ateljeekritiikko on kyseenalaistaja, joka ei kuitenkaan välttämättä anna suoria vastauksia:

Runosarjan nimen Villa Villakulla Karri korjasi Villa Villekullaksi ja luonnehti runosarjan kokonaisuutta lyijykynämerkinnällä: ”hieno!” Viimeisen osaston viimeisen Pushkin-runon nimeltään Pushkin hyvä, vastaa Maria perään Karri kirjoitti: ”Voiko kirja päättyä tähän?” (Tossavainen 2004, 43.)

Myöhemmässä vaiheessa Tossavaisen tekstiä työsti useampikin ateljeekriitikko. Kokon ehdotusten pohjalta Tossavainen kirjoitti käsikirjoituksen seuraavan version, jonka lähetti kustannustoimittaja Arto Leivolle sekä kirjailija Leevi Lehdolle, jotka Kokon lisäksi osallistuivat seuraavaan palautekeskusteluun. Tapaamisissa ateljeekriitikot esittivät ideoita, kysymyksiä ja korjausehdotuksia, joita kirjailijan ei tarvinnut kuitenkaan suoralta kädeltä hyväksyä. Keskusteleavuus korostuu entisestään:

Kokoelman alkua Leevi miettii monilta eri ajoilta kootuista runoista rakennetuksi. Myönnän ja kysyn, haetaanko nyt täysin koherenttia kokonaisuutta, vai voiko kirjan alku olla eräänlaista teemaan hakeutumista? Leevin mielestä näin voi olla ja kokoelman ”huippukohdan ympärille mahtuu monenlaista”. (Tossavainen 2004, 45.)

Tossavaisen (2004, 49–53) neljännen version korjausmerkinnöistä näkee, että suurin osa niistä on ateljeekritiikin vaikutuksesta syntyneitä, eli ateljeekritiikki on tässä mielessä ollut hedelmällistä. Käsikirjoituksen neljännen korjatun version Tossavainen lähettää runoilija Risto Ahdille. Tässä vaiheessa käsikirjoitus on jo niin hiottu, että Ahti kertoo Tossavaisen tavatessaan ja käsikirjoituksen luettuaan, ettei siitä ole paljon sanottavaa – vain ”pari pehmeää kohtaa” (ibid., 54).

Viimeisessä ateljeekritikointivaiheessa Ahti käy käsikirjoituksen läpi lyijykynän kanssa. Korjausehdotukset ovat suurimmaksi osaksi pieniä ja oikolukumaisia, mutta joitakin isompia poistoja ja muutoksia Ahti vielä ehdottaa. (Tossavainen 2004, 56–57.) Tapaamisella on vielä vaikutuksensa runoilijaan: ”Ahdin ateljeekritiikin kuultuani ymmärrän, että on oltava vielä tarkempi, vielä julmempi runojaan kohtaan” (ibid., 57).

Tossavaisen tapauksessa on erityistä se, että teoksella on peräti neljä asiantuntevaa ja paneutuvaa toimittajaa, jolloin keskusteleavuus ja yhteistyön merkitys entisestään korostuu. Silti Tossavainen (2004, 57) kirjoittaa:

Teos ei kuitenkaan synny äänestämällä demokraattisesti kunkin runon kohdalla ateljeekritiikeistä parasta, vaan oman kokemuksen varassa. Ahdin, Kokon, Lehdon ja Leivon neuvot tuovat järkeä kirjoittamiseen, mutta yksittäisen runon ja kokoelman lopputuloksen päätän enemmän järjen (teorian) ja tunteen välistä löytyvän oman 'tuntumani' pohjalta.

Ateljeekritiikin tehtävä on usein paitsi jouduttaa luovaa prosessia, myös keskeyttää se silloin kun on sen aika, eli auttaa kirjailijaa havaitsemaan, milloin työ on valmis toimitettavaksi eteenpäin. Näin on esimerkiksi *Liiketoimintasuunnitelman* tapauksessa – runoilija kertoo ateljeekritiikin helpottaneen teoksesta irtautumista (ibid., 48).

### 2.3.2 Yliminä, poliisi vai guru?

Myös kirjailija Pirjo Hassinen painottaa ateljeekritikon tärkeyttä etäännyttäjänä tekstin ja kirjailijan välillä. Hassinen kertoo ateljeekritiikin olevan keskeinen osa hänen kirjoitusprosessiaan. Hassinen painottaa sitä, kuinka ateljeekritikko eli ulkopuolinen lukija – Hassisen tapauksessa aviomies – helpottaa luomaan emotionaalista etäisyyttä tekstiin. Hassinen vertaa ateljeekritikkoa yliminään, jonka tehtävänä on suitsia ja toimia tekstiin viileästi suhtautuvana järkenä. Hassisen mukaan etäisyyttä tekstiin tuo ”joko aika tai ateljeekritikko, joka suostuu lukemaan tekstin heti sen synnyttyä, siinä vaiheessa kun kirjailija vielä itse on kyvytön arvioimaan päivän työtä”. (Sit. Ekström 2011, 232.)

Hassiselle ateljeekritikko on siis prosessin nopeuttaja, joka ohjaa kirjailijaa eteenpäin ja auttaa luomaan etäisyyttä käsillä olevaan tekstiin. Hassinen itse ei kuitenkaan toivo ateljeekritikoltaan muutosehdotuksia tekstiin, vaan toisenlaista ohjausta: ”vasta ateljeekritikon myönteinen palaute antaa minulle luvan irrottautua päivän työstä” (sit. Ekström 2011, 233). Hassisen kohdalla on siis kyse epämuodollisesta, ehkä jopa epäammattimaisesta ateljeekritiikistä, jonka ei ole tarkoituskaan olla kriittistä tai tekstin ongelmakohtiin pureutuvaa palautetta. Päin vastoin Hassinen odottaa mieheltään positiivista palautetta.

Anhavan ateljeekritikon rooli oli hyvin toisenlainen. Hän antoi yksityiskohtaisia neuvoja ja muutosehdotuksia, eikä kaihtanut ateljeekritiikissään punakynän käyttöä, kuten myöhemmistä esimerkeistä näkyy. Hassiselle Anhavan kaltainen editori tuskin olisi sopinutkaan, sillä hänen mukaansa ”[s]uoranainen kauhukuva on ajatus kustannustoimittajasta, joka tietää kirjailijaa paremmin, miten kirja kirjoitetaan” (sit. Ekström 2011, 233).

Kirjailija Riikka Ala-Harja käsittelee erilaisia kustannustoimittajia kolumnissaan ”Kättilö, koira, poliisi” seuraavasti:

Kaksi romaania kirjoittanut tuttu kirjailija kertoo kustannustoimittajan ehdottaneen niin suuria rakenteellisia muutoksia, että romaanin ilmestyminen siirtyy vuodella. Toinen tuttu kirjailija väittää, ettei tarvitse kustannustoimittajaa kuin valmiin käsikirjoituksen liikuttamiseen kustantamon sisällä. Kuulen jutun, miten kustannustoimittaja ilmestyy kirjailijan kesämökille ja viipyy niin monta yötä kuin korjaustarve vaatii. Sitten päälle ne vanhat juorut, joissa kustannustoimittaja kirjoittaa kirjailijan koko teoksen alusta loppuun. (Ala-Harja 2007.)

Ala-Harja (2007) itse määrittelee kustannustoimittajan ammattilaiseksi, joka ruotii käsikirjoitusta, vastaa kirjaa koskeviin kysymyksiin, pitää aikataulun ja saa näistä töistä palkan. Tässä tapauksessa ainakin aikataulu ja palkka erottavat kustannustoimittajan ateljeekriitikosta. Lisäksi Ala-Harja korostaa ammattitaitoa ja paneutumista niin, että kustannustoimittaja tuntee tekstin niin hyvin, että osaa vastata sitä koskeviin kysymyksiin.

Kirjailijan ja tekstin toimittajan suhde on tietysti aina erityinen, eikä kahta samanlaista tapausta löydy. Kuten on jo käynyt ilmi, kirjailijat suhtautuvat ateljeekritikoihin ja kustannustoimittajiin kovin eri tavoin. Hyvän esimerkin erilaisista suhtautumistavoista tarjoaa Maria Peura (2012, 34–35) teoksessaan *Antaumuksella keskeneräinen*:

Eilen Ala-Harjan Riikan kirjajulkareissa kerroin Riina Katajavuorelle ja Peter Mickwitzille, että kustannustoimittaja on minulle kuin guru. Haluan antautua hänelle. Hän on aina oikeassa, ja minä olen sokea oman tekstini suhteen. Pohdin, mitähän tapahtuisi, jos menettäisin kustannustoimittajani. [...] [Katajavuorella] ei tällä hetkellä ole vakituista kustannustoimittajaa. Peter sanoi, ettei hän haluakaan kustannustoimittajaa. Hän haluaa vain kustantajan. [...] [R]omaaniprosessissa [luotan] kustannustoimittajaan. [...] Se tarkoittaa, että uskon kaiken, mitä [hän] sanoo. Se on metodi, jonka avulla pääsen eroon kontrollista, itsesensuurista. Ainakin hetkeksi. Voin luoda minkä tahansa maailman ja olla turvassa, koska kustannustoimittaja [...] pitää[ä] minusta huolta, kirkasta[a] luomieni maailmojen pimeät alueet ja näyttä[ä] sokeat pisteen.

Peuran täydellinen luottamus kustannustoimittajaan on eräänlainen ääriesimerkki. Hieman lievemmästä luottamussuhteesta ateljeekriitikon ja kirjailijan välillä on puhunut Paavo Haavikko (1994, 174), jonka mukaan ”[a]nkara ateljeekriitikko lisää kirjailijan turvallisuutta sillä se minkä hän on hyväksynyt on todennäköisesti myös julkisuudessa ja tulevaisuudessa kestävä teksti”. Toinen ääripää on Mickwitz, joka ei koe kustannustoimittamista lainkaan tärkeäksi, vaan kokee, että hänelle riittäisi pelkkä tekstin kustantaja.

Ateljeekritiikin ja kustannustoiminnan luonnetta hahmotellakseni olen kahdessa edellisessä aluvussa kuvannut erilaisia ateljeekritiikki- ja kustannustoimittamistapauksia ja myös

suhtautumistapoja niihin. Valitsemani esimerkit löytyvät kotimaisesta kirjallisuudesta. Seuraavaksi nostan esille tärkeän esimerkin ulkomaisesta kirjallisuudesta. T.S. Eliot ja Ezra Pound ovat keskeisiä nimiä myös Anhavan sekä yleensäkin kolmannessa luvussa käsittelemäni modernismin kannalta.

### 2.3.3 Eliot ja Pound

Eräänlaisesta Maria Peuran mainitsemasta guru-asetelmasta on kyse myös T.S. Eliotin ja Ezra Poundin yhteistyössä *The Waste Landin* (1922, suom. *Autio maa*, 1949) kohdalla. Eliotin runokokoelma on modernistisen runouden kannalta hyvin merkittävä, ja sen käännöksellä oli suuri vaikutus myös suomalaiseen modernismiin. Eliotin ja Poundin yhteistyötä voi seurata vuonna 1971 julkaistusta *The Waste Landin* versiosta, joka on faksimile ja jäljennös kirjan luonnoksista. Luonnoksiin sisältyy ateljeekriitikko Ezra Poundin huomautukset ja korjaukset.

Eliotin ja Poundin yhteistyö on tämän tutkimuksen kannalta sikälikin kiinnostava, että Anhava oli hyvin perillä molempien esseistiikasta ja esitteli heidän ajatuksiaan suomalaiselle yleisölle, millä oli voimakas vaikutus sodanjälkeiseen kirjallisuuteen Suomessa (Turunen 1994, 120). Anhalaisen ateljeekritiikin tarkkuuden voi ainakin osittain katsoa periytyvän Poundilta, kuten myöhemmin esitän – muun muassa Eeva-Liisa Manner vertasi Anhavaa ateljeekriitikkona Poundiin (Manner s.d.b). Anhava oli myös vaikuttunut molempien kirjailijoiden runoudesta. Hän käänsi joukon Poundin runoja vuosilta 1908–1919 suomen kielelle kokoelmaan *Personae – valitut runot* (1976). Teoksen jälkilauseessa Anhava luotaa Poundin persoonaa, elämänvaiheita, runouskäsitystä ja pääteoksia. Eliotia Anhava esittelee esseessään ”T.S. Eliot” (1950).

Eliotin ja Poundin tiivis yhteistyö oli jatkunut Eliotin ensimmäisestä kokoelmasta (*Prufrock and Other Observations*, 1917) saakka. Pound myötävaikutti suuresti Eliotin esikoiskokoelman julkaisuun. Peter Ackroydin (1989, 86) mukaan Pound ”otti puheeksi runojen julkaisemisen, ja [...] järjesti ja keräsi kokoon kirjaan sisältyvän materiaalin”.

*The Waste Landin* kohdalla Pound käsitti Ackroydin mukaan väärin Elioton alkuperäisen runokaavan tai ei halunnut käsittää sitä ja pelasti näin Eliotin runot. Pound sijoitti Eliotin runoon rytmin ja musiikin, jota Eliot itse epäili, ja poisti siitä epäolennaisen aineksen. Ackroydin mukaan

Ezra Pound ”määräsi sille [*The Waste Landille*] järjestyksen, jota siinä ei alun perin ollut”. (Ackroyd 1989, 135.)

Lähteistä käy ilmi, että Poundin vaikutus kokoelmaan oli todellakin huomattava. Tämän edellytyksenä oli tietysti Eliotin myötämielisyys Poundin ateljeekritiikkiä kohtaan. Ackroyd (1989, 136–137) huomauttaa, että Eliot antoi Poundin tehdä käsikirjoitukseen radikaaleja muutoksia ja ymmärsi korjauksien ytimen. Prosessin alkuvaiheessa Eliot suhtautui epäillen runoihinsa, mutta Poundin mielestä niiden voima oli tulkinnallisessa niukkuudessa – kylmissä, kovissa kuvissa ja rytmikkäissä jaksoissa, jotka toteuttivat imagismin<sup>13</sup> periaatteita (ibid., 132–133).

Jotkut Poundin korjauksista ovat yksityiskohtaisia ja tarkkoja, toiset suurpiirteisiä, kuten runon ”The Fire Sermon” marginaalimerkinnät runon tiettyihin kohtiin: ”Too loose”, ”rhyme drags it out to diffuseness” tai ”too easy” (Eliot 1971, 38–39, 45). Välillä Pound heittäytyy määräileväksi opettajaksi: samaisen runon lopusta on pyyhitty pois epävarmuutta ilmaiseva ”may”-sana ja lisätty marginaaliin ”make up yr. mind [...] if you know you know damn well or else you dont” (ibid., 47). Tämänkaltainen ankara ote ateljeekritiikissä on tuttua myös Tuomas Anhavan kohdalla.

Bennettin (2005, 95) mukaan Eliotin *The Waste Land* on Ezra Poundin drastisesti tyypistävä, editoima, muotoilema ja tarkastama teos. Myös Eliot itse piti Poundin vaikutusta hyvin merkittävänä (ks. Stillinger 1991, 131–132). Silti Poundin vaikutusta vähäteltiin vielä faksimilen julkaisun eli vuoden 1971 jälkeenkin. Stillingerin luonnehdinta tyypillisestä kritiikistä on kuvaava:

[...] [C]ritics [...] concur in the opinion that the poem represented in Eliot's manuscripts was essentially unchanged by Pound's deletion of several hundred of its lines and significant alteration of many others. Phrases like ”surface craftsmanship”, ”did nothing to change the original nature”, ”always left the final decision to Eliot”, ”concentrated on local infelicities” – demonstrably wrong according to biographical and textual evidence – are typical of their rhetoric. (Stillinger 1991, 134.)

Esimerkki osoittaa, kuinka lujaan juurtunut on käsitys yksinäisestä tekijästä – selvät todisteetkaan eivät välttämättä sitä horjuta. Esimerkki osoittaa oikeaksi Loven (2002, 37) väittämän siitä, että monitekijyys on myös usein tavalla tai toisella peiteltyä. Monitekijyyden väheksymistä esiintyy niin kirjallisuudentutkimuksessa kuin kirjallisuuskritiikissäkin.

Tässä pääluvussa olen määritellyt monitekijyyden eräitä keskeisiä muotoja eli ateljeekritiikkiä ja kustannustoimittamista sekä niiden eroja ja samankaltaisuuksia sekä suhdetta tekijyyteen. Samalla

<sup>13</sup> Imagismista lisää luvussa 3.3

olen osoittanut, ettei niiden erottaminen toisistaan ole ongelmaton eikä välttämättä järkevääkään. Lisäksi olen hahmotellut erilaisia tekstin toimittamisen malleja ja tapoja, jotka vaihtelevat hyvin paljon riippuen tekstin toimittajan ja kirjailijan persoonista. Seuraavassa luvussa tarkastelen suomalaista modernismia kirjallisuushistoriallisena ilmiönä. Modernismi oli se kasvualusta, josta Anhavan kirjallisuuskäsitys ja sitä kautta myös tekstin toimittamisen tavat kumpusivat. Pyrin myös selvittämään suomalaisen modernismin yhteyksiä kansainväliseen modernismiin ja erityisesti kansainvälisen modernismin niitä ilmiöitä, joita Anhava omaksui.



## 3 MODERNISMI

### 3.1 Viisikymmentälukulaiset

Kirjallisuudentutkimuksessa ollaan yksimielisiä siitä, että Tuomas Anhava oli 50-luvun modernismin tärkeimpiä hahmoja. Anhavan ympärille kehittyneen ryhmittymän keskeisiä nimiä olivat Anhavan itsensä lisäksi muun muassa Osmo Hormia ja Kai Laitinen (Toivanen 2009, 44–45). Sama yksimielisyys Anhavan asemasta näyttäisi vallitsevan myös kirjailijoiden kesken. Paavo Haavikko (1994, 179) kirjoittaa omaelämäkerrassaan *Vuosien aurinkoiset varjot*, että Anhava oli niin itsestään selvä modernistien johtohahmo, ettei sitä tarvinnut edes todeta. Pentti Holappa on puolestaan todennut 50-luvun kirjallisesta ilmapiiristä, että ”minne menikään siellä tuli vastaan Tuomas Anhava” (sit. Väyrynen 2001, 88). Anhava itse suhtautui kuppikuntaisuuteen penseästi. Erkki Kiviniemen (2002a) mukaan hänen luonteenlaadulleen oli ominaista vallitsevien käsitysten kritisoiminen, eikä mikään saanut olla kanonisoitua. Kiviniemen luonnehdinta pitää varmasti osittain paikkansa, mutta Anhavassa oli myös paljon eliot-poundilaista konservatiivista, joka luotti esimerkiksi kirjallisuuden kaanoneihin: Liukkosen (1993, 9) mukaan Anhava arvioi Poundin tapaan teoksia muilla teoksilla. Vallitsevia kirjallisuuskäsityksiä Anhava toki kritisoi 40-luvun lopulla ja 50-luvun alkupuolella – ennen kuin modernismista tuli vallitseva kirjallisuuskäsitys.

Anhavan keskeisyyttä 50-luvun modernismin taustavaikuttajana voidaan tarkastella esimerkiksi tärkeiden modernististen teosten kautta. Proosan puolella modernismin kannalta merkittävimpinä yksittäisinä teoksina voidaan pitää Veijo Meren *Manillaköyttä* ja Marja-Liisa Vartion teosta *Se on sitten kevät*, jotka molemmat ilmestyivät vuonna 1957. Molemmat teokset editoi ja nimesi Tuomas Anhava (Haavikko 1994, 168; Sihvo 1998, 103).<sup>14</sup> Seuraavana vuonna ilmestyi kolmannen keskeisen modernistin, Antti Hyryn, novellikokoelma *Maantieltä hän lähti* ja romaani *Kevättä ja syksyä*. Anhava toimi myös Hyryn ateljeekriitikkona (ks. esim. Laitinen 24.1.2001). Runouden puolella modernismin kannalta erityisen merkittävänä teoksena voidaan pitää Eeva-Liisa Mannerin kokoelmaa *Tämä matka* (1956), jonka ateljeekriitikkona Anhava toimi (Manner s.d.b). Seikat todistavat ainakin sen, että Anhava oli vahvasti läsnä silloin, kun suomalaisessa modernismissa

---

<sup>14</sup> Vartion tapaus tulee tarkemmin esille tutkielmani viidennen luvun lopussa ja *Manillaköyden* valmistumisprosessia kuvaan luvussa 6.2.

tapahtui. Haavikon lausumaa Anhavasta 50-luvun modernistien johtohahmona ei voitane pitää liioitteluna.

Jo tuoreeltaan 50-luvulla modernisteja syytettiin elitismistä. Pertti Lassilan (1999, 32) mukaan elitismia selittää osaltaan 40-luvulta lähtien heikentynyt kirjanmyynti: modernistit astuivat kirjallisuuden näyttämölle ”hetkellä, jolloin suuri yleisö käänsi kirjallisuudelle selkänsä”. Koska taloudellisen menestyksen mahdollisuus ja suuri myynti näyttivät joka tapauksessa mahdottomilta, oli tavoitteita haettava muualta ja päämäärät asetettava uudella tavalla. Modernistipolven epäluulo kaupallisuutta ja viihteellisyyttä kohtaan näkyy esimerkiksi Matti Kuusen ja Tuomas Anhavan debatisissa keskustelukirjassa *Toiset pidot tornissa* (1954) sekä nuivana suhtautumisena Mika Waltarin ja Väinö Linnan kaltaisia menestyviä kirjailijoita kohtaan. (Ibid.) Voisikin kysyä, kuinka paljon asenteet muokkasivat tulkintaa: olivatko Waltarin tai Linnan teokset modernistien silmissä huonoja siksi, että ne menestyivät kaupallisesti? Tai kääntäen: saattoiko teos olla arvokas vain, jos sen myynti oli pientä? Kuinka paljon kritiikissä oli kyse katkeruudesta hyvin myyviä kirjailijoita kohtaan? Jotain tämänkaltaista oletti ainakin Matti Kuusi, jonka mukaan Anhavan modernisteja puolustavasta puheesta ”henkii jonkinlainen massaihmiselle ominainen kateus” (sit. Turunen 1999b, 197). Toki modernistit pyrkivät perustelemaan näkökantojaan kirjallisista lähtökohdista, mutta mukana oli varmasti myös asenteellista vastustusta kaupallisuutta kohtaan, jolloin menestyviä kirjailijoita luettiin jo lähtökohtaisesti eri tavalla. Joka tapauksessa hyökkäykset myyvää kirjallisuutta vastaan epäilemättä sulki modernistit tiukemmin marginaaliin ja vahvistivat elitismin leimaa.

Keitä sitten olivat 50-luvun modernistit? Paavo Haavikko (1994, 171–172) on kirjoittanut, ettei modernistien joukkoa pystytä ehkä tarkasti määrittelemään. Tämä johtuu paljolti siitä, ettei kyseessä ollut leimallisesti yhtenäinen koulukunta. Viisikymmentälukulaisilla ei ollut yhtenäistä ohjelmaa eivätkä he muodostaneet tiivistä ryhmää. Se, ketkä lasketaan heihin kuuluviksi, vaihtelee laskijan mukaan. Haavikko (ibid., 181) mainitsee keskeisinä modernisteina itsensä lisäksi Tuomas Anhavan, Antti Hyryn, Veijo Meren, Paavo Rintalan ja Marja-Liisa Vartion. Modernistien listaan voisi perustellusti lisätä ainakin Eeva-Liisa Mannerin, mutta toki monia muitakin. *Suomalaisen kirjallisuuden historian* vuoden 1961 painoksessa 50-luvun lyyrikoista mainitaan Marja-Liisa Vartio, Paavo Haavikko, Pentti Holappa, Maila Pylkkönen, Tuomas Anhava ja Pentti Saarikoski, joiden ansiot runon kehittämisessä myönnetään, mutta lisätään, että ”[h]eidän arvioimisensa taiteilijoina ei ole vielä mahdollista” (Tarkiainen & Kauppinen 1934/1961, 378). Jälkeenpäin arvioiden kyseiset kirjailijat ovat todellakin mainitsemisen arvoisia ja tärkeitä nimiä puhuttaessa 50-

luvun keskeisistä runoilijoista – joskin Saarikoski irtaantui nopeasti 50-lukulaisesta modernismista<sup>15</sup>, eikä Holappaa voida pitää ainakaan anhavalaisena modernistina, kuten jäljempänä käy ilmi.

Entä mikä sitten oli uutta viisikymmentälukulaisten kirjoittamisessa? Viikarin mukaan keskeinen osa 50-luvun modernismia oli kuvata tapahtumia ”niin pelkkänä kuin suinkin”, kuten Veijo Meri on kirjoittanut (ks. Viikari 1992, 45). Löysistä ilmaisuista ja harhaanjohtavasta, korulauseiden täyttämästä kielestä haluttiin päästä eroon. Viikari huomauttaa myös modernismin tavoitteiden ja Ludwig Wittgensteinin filosofian yhteyksistä: aivan kuten filosofian, tuli kirjallisuudenkin taistella ”kielen lumousta” vastaan. Kielen tuli runoudessakin – tai eritoten runoudessa – olla täsmällistä ja tarkkaa. Toisaalta korostettiin kirjailijan ”omaa ääntä” ja kyseenalaistettiin objektiivisen totuuden mahdollisuus. (Ibid., 46–48.) Tuula Hökän (1999, 73) mukaan modernistit lukivat Wittgensteinin *Tractatusta* (1921) ”uuden asennoitumisen ja loogisen empirismin perusteoksena”. Pertti Lassilan mukaan Wittgensteinin sanat ”kieleni rajat ovat maailmani rajat” soveltuivat sellaisenaan kirjallisuuden autonomian perusteluksi. Lassila tulkitsee modernistien ajattelua niin, että kirjailija oli nimenomaan sanataiteelle vastuussa siitä, että ilmaisi omia kokemuksiaan fraaseista ja kuluneista käsitteistä riisutulla henkilökohtaisella kielellään. Kirjailijan vastuu ei ulottunut koskemaan yhteiskuntaa tai kansakuntaa. (Lassila 1999, 38.) Wittgensteinilta napatut ideat, kuten taistelu kielen lumousta vastaan, kielen täsmällisyyden ja tarkkuuden vaatimus sekä kirjallisuuden autonomisuus ovat tuttuja myös anhavalaisesta estetiikasta, kuten käy ilmi tutkielmani seuraavasta luvusta. Myös tulkinta yhteiskunnallisuuden välttelystä ja sitoutumisesta itse sanataiteeseen pitää paikkansa modernistipolven ja Anhavan kohdalla; käsittelen asiaa lähemmin luvussa 4.2, jossa tarkastelen katsomuksettomuuden ideaa osana anhavalaista kirjallisuuskäsitystä.

50-lukulaisen modernismin tunnuslauseena voisi pitää Paavo Haavikon esikoiskokoelman säkeitä: ”Kartoittamattomien ulottuvuuksien merellä / maailmana maailmojen veroisena / haaksirikkoudun muita maailmoja vastaan” (Haavikko 1975, 58; Viikari 1992, 31). 50-lukulaiset olivat välisukupolvi 30- ja 40-lukujen isänmaallisuuden jälkeen ja ennen 60- ja 70-lukujen radikalismia. Tämä näkyi myös modernismin estetiikassa: runouden ei tullut olla minkään asian ajamista, vaan sen tuli kuvata todellisuutta – joskin problematisoitua ja usein korostuneen subjektiivista – niin tarkasti kuin suinkin on mahdollista. Haavikon ”maailma maailmojen veroinen” voisi viitata myös modernistien taideteoreettiseen käsitykseen siitä, että taide on oma maailmansa. Käsitys on relativistinen: maailmoja on monia ja taiteen maailma on niin kutsutun tosimaailman veroinen. Haavikon säkeissä

---

<sup>15</sup> Saarikoskesta lisää ks. luku 8.2.

korostuu myös individualismi: kirjoittaja kirjoittaa aina omista lähtökohdistaan. Tämänkaltainen subjektiivisuus korostui modernismin estetiikassa.

Modernismi oli sekä kansainvälisesti että kansallisesti hajanainen ilmiö. Maria-Liisa Kunnas (1981, 139) toteaaakin modernismin teorian olevan kuin ”palapelin rakentamista”, koska modernisteilla ei ollut yhtenäistä ohjelmaa eikä joukko muutenkaan ollut yhtenäinen. Anhavan keskeinen asema kuitenkin korostuu useissa tulkinnoissa. Esimerkiksi Mirjam Polkunen ja Pekka Tarkka ovat pitäneet Anhavaa modernismin keskeisenä teoreetikkona (ks. Liukkonen 1993, 8). Kunnaksen mukaan suomalaisen modernismin teoriaa rakensivat selkeimmin Anhavan lisäksi Osmo Hormia, Kai Laitinen, Anna-Mari Sarajas sekä Eeva-Liisa Manner runoudesta esittämillään ajatuksilla. Kaikki eivät suinkaan tunnustautuneet anhavalaisiksi: esimerkiksi Pentti Holappa vastusti Anhavan modernismikäsitystä (ks. Suurpää 2011, 69). Niinpä Holapan ympärille kerääntyi toinen ryhmittymä, joka nimitti itseään Arteriaksi (Lounela 1976, 47). Holapan ryhmään kuuluivat Holapan itsensä lisäksi Mauritz Nylund, Juhani Tuura, Hormian veljekset, Jorma Kivistö, Raili Pyysalo, Jouko Levanto, Pirkko Ritvanen, Pirkko Pesola ja Marja-Liisa Vartio (Väyrynen 2001, 89). Kyseiset kirjailijat jäivät ehkä Holappaa ja Vartiota lukuun ottamatta tuntemattommiksi ja kirjallisuushistoriallisesti katsoen merkityksettömämmiksi kuin anhavalaiset. Modernistien sukuloinnista ryhmien välillä kertoo se, että esimerkiksi Marja-Liisa Vartio ja Osmo Hormia voidaan lukea myös anhavalaisiksi, kuten Toivanen (2009, 44) ja Haavikko (1994, 181) ovat esittäneet. Etenkin Vartio kuului vahvasti Anhavan vaikutuspiiriin, sillä Helena Anhavan mukaan Tuomas Anhava editoi Vartion jokaisen teoksen (ks. Ruuska 2012, 246).

Eräiden tulkintojen mukaan ryhmittymien ero oli kuitenkin suuri. Pekka Lounela on huomauttanut, että anhavalaisten ja arterialaisten välillä ammotti syvä kuilu (ks. Väyrynen 2001, 91). Arterialaiset tukeutuivat Sarkian ja Kailaan runouteen, kun taas ”Anhavalle 30-luvun tekijät olivat myrkkyyä laidasta laitaan” (Lounela 1976, 48). Toinen kitkaa aiheuttava seikka oli arterialaisten vasemmistolaisuus, joka oli anhavalaisuudelle vierasta (Väyrynen 2001, 90). Lounelan (1976, 49) mukaan Anhava ihaili oikeistolaista Yrjö Kivimiestä ja kaverasi Kauko Kareenkin kanssa – toisaalta Pekka Tarkka (1996, 243) on huomauttanut, että oikeistolainen Kare oli Anhavan kiistakumppani siinä missä vasemmistolainen Raoul Palmgrenkin. Kirjallisessa mielessä debattia käytiin toki myös ryhmittymien sisällä – esimerkiksi Tuomas Anhava ja Kai Laitinen kiistelivät vuoden 1950 *Näköalan* toisessa numerossa esseen käsitteestä (Suurpää 2011, 26). Esimerkit kertovat kirjallisen kentän hajanaisuudesta. Ainakaan kovin vahvoja kuppikuntia ei päässyt syntymään, koska väittely oli voimakasta ryhmittymien sisälläkin. Erilaisia mielipiteitä syntyi ja

niitä sallittiin, koska varsinaista yhteistä ohjelmaa ei ollut. Yhtenäisimmillään modernistit olivat puolustaessaan oikeutta kirjoittaa uusilla tavoilla ja vastustaessaan vanhoja isänmaallisia äänenpainoja.

Auli Viikarin mukaan 50-lukulaisuus oli useiden runousoppien kilpailukenttä. Suomalaisten modernistien korostetaan saaneen vaikutteensa Eliotin ja Poundin tapaisilta kirjoittajilta, mutta Viikari luettelee joukon muita yhtä mahdollisia inspiraationlähteitä: Roman Ingardenin fenomenologian, ranskalaisen modernismin Sartrea ja Camus'ta varhaisemmat kerrostumat, Englannin metafyyssisen ja kaukoidän muinaisen runouden sekä venäläisen ja neuvostoliittolaisen kirjallisuuden. (Viikari 1992, 34, 37.) Viikarin mainitsemat esimerkit korostavat modernismin moniulotteisuutta. Vaikutteita haettiin monelta suunnalta, eikä rajoitettu esimerkiksi vain yhden kielialueen kirjallisuuteen. Tämän lisäksi modernismilla oli juurensa myös kotimaisessa kirjallisuudessa.

### **3.2 Suomalaisen kirjallisuuden kaksi linjaa**

Yksi huomattava askel proosan modernisoitumisessa Suomessa oli se, että perinteisestä kansankuvauksesta muodostui modernisteille miltei kirosana (Niemi 1995, 62). Veijo Meri on vuoden 1960 haastattelussa kuvannut kaksi kotimaisen kirjallisuuden linjaa. Ensimmäinen on Meren mukaan ”komeaa ja kumisevaa, pateettista kuin Sibelius ja Väinö Linna. Se on kansallista ja edustavaa. Se kuvaa ja ratkoo suurimpia ja näkyvimpiä yhteisiä kohtaloita.” (Sit. Turunen 1992, 104.) Toisen linjan edustajiksi Meri laskee Maiju Lassilan, Maria Jotunin, Joel Lehtosen, Volter Kilven ja Pentti Haanpään. Samaan joukkoon kuuluu Meren mukaan hän itse muutamine aikalaisineen, joita ovat Paavo Haavikko, Antti Hyry ja Marja-Liisa Vartio. Meren mukaan tämä joukko ei kuvaa suomalaista kansansielua, vaan ihmisjoukon ”nahkoineen ja karvoineen” (ibid.). He eivät myöskään Meren (ibid.) mukaan opeta eivätkä jalosta.

Huomionarvoista on, että Meren kuvaama kirjailijajoukko voidaan – kuten edellisestä alaluvusta käy ilmi – laskea anghavalaisiksi. Kommentissaan Meri artikuloi selkeästi modernistien kansankuvausvastaisuuden ja kytkee suomalaisen modernismin pitkään, 1900-luvun alusta alkaneeseen traditioon. Linjaus voidaan myös problematisoida – esimerkiksi Joel Lehtosen *Putkinotko* on leimattu nimenomaan naturalistiseksi kansankuvaukseksi (ks. Valkama 1970, 40).

Tämä ei kuitenkaan välttämättä ole koko totuus: Leevi Valkaman (ibid., 42) mukaan Lehtonen toteutti kirjoittamisessaan 1900-luvulle luonteenomaista modernisoitumistendenssiä irtautumalla kertojakeskeisyydestä ja uudelleenarvioimalla rohkeasti kertomistapahtumaa. Näin Lehtosen kirjallisuus voidaan todellakin kytkeä 50-luvun modernismiin, kuten Meri tekee. Meri osoittaa, että yhtymäkohtia modernismille löytyy myös omasta kirjallisuudestamme, ei pelkästään kansainvälisistä virtauksista, joita usein korostetaan. Risto Turunen näkee Meren jaottelun taustalla yleisemmän suomalaisen kirjallisuuskäsitysjaottelun, jossa toinen linja liittyy snellmannilaiseen kansalliskirjallisuuden projektiin, toinen esteettis-filosofiseen näkemykseen kirjallisuudesta todellisuuden hahmottajana. Edellisen ryhmän kirjailijat pyrkivät kuvauksessa koherenttiin maailmankuvaan, jonka taas modernistien tapaiset kirjailijat teoksissaan kyseenalaistavat. (Turunen 1992, 104–105.)

Selvimmän ryhmittymien ero tuli ilmi Meren ja Väinö Linnan käymässä debatissa, joka koski realismia. Modernistit kyseenalaistivat Linnan eeposten tavoitteen, joka oli pyrkimys kansalliseen realismiin ja kansankuvauksen oikeellisuuteen. (Turunen 1992, 110.) Kiistan tärkeimmät tekstit ovat Meren essee ”Onko uudessa romaanissa realismia?” (Meri 1967, 51–58) ja Väinö Linnan essee ”Näkökohtia romaaniin” (Linna 2000, 199–208).

Kustannuspoliittisesti modernistien ja realistien rintamalinja kulki Otavan ja WSOY:n välillä. Otavalaiset kuuluivat Anhavan vaikutuspiiriin. Anhava oli vaikuttanut WSOY:ssä kustannusvirkailijana vuosina 1948–1952, mutta hän jätti WSOY:n pääjohtajanvaihdoksen ja muiden yhtiössä tapahtuneiden vallanvaihdosten<sup>16</sup> myötä. WSOY:ssä ei tuntunut enää olevan tilaa modernistisille ajatuksille tai kirjailijoille. Anhavalaisten ydinjoukko hahmottui pikku hiljaa kuitenkin jo WSOY:n vuosina (Väyrynen 2001, 88). Anhavan perässä Otavaan siirtyivät myös monet kirjailijat, kuten Paavo Haavikko, jonka esikoiskokoelma *Tiet etäisyyksiin* oli julkaistu WSOY:llä Anhavan suosituksesta vuonna 1951 (Häggman 2003, 92; Haavikko 1994, 75).

Otavan näkövinkkelistä WSOY:n kirjailijoita – vaikkapa Väinö Linnaa tai Mika Waltaria – pidettiin kirjallisessa mielessä ”taantumuksellisina”. He edustivat Meren kuvaamaa komeaa, kumisevaa ja pateettista linjaa eli asemoituivat toiseen traditioon kuin modernistit. Modernistien leirin Pekka Lounela yhdisti WSOY:hyn ”kodikkuuden, uskonnollisuuden ja isänmaallisuuden” lisäksi syvähenkisen siveyden, jotka kaikki olivat arvoja, joita ei modernistien piirissä pidetty arvossa (ks. Tarkka 1996, 245). Modernistien mielestä kirjailijan tuli kuvata yksilön kokemusta. Toisaalta myös

<sup>16</sup> WSOY:n vuoden 1952 tilanteesta ja Anhavan lähdöstä ks. Häggman 2003, 158–166.

anhavalaista modernismia on syytetty liiallisesta siisteydestä ja siveydestä (ks. esim. Salama s.d.b, Stammeier 2012, Westerberg s.d.). Näihin syytöksiin palaan tutkielmani kahdeksannessa luvussa.

Myös muut kuin Veijo Meri ovat löytäneet modernismille lähtökohtia omasta kirjallisuushistoriastamme. Jyrki Nummi (1995, 47) puhuu modernistisen proosan ”toisesta aallosta”, joka aikaansai proosan modernisoitumisen vuosina 1957 ja 1958. Nummen tapaan Kaarina Sala (1970, 186–194) puhuu ”toisesta modernismista” viitatessaan Suomen kirjallisuudessa 50-luvulla tapahtuneisiin muutoksiin. ”Toinen modernismi” on jatkoa ”ensimmäiselle modernismille” eli 1900-luvun alkupuolella tapahtuneille uudistuksille, joita Sala (ibid., 177–186) kuvaa teoksessa *Suomen kirjallisuus VIII*. Runouden uudistamispyrkimykset tuntuivat voimakkaina jo Tulenkantajilla 1920-luvulla, mutta paljon aiemminkin, jo kansallisromantiikan aikoina Suomen kieltä väännettiin kieliopinvastaisiin mittoihin. Uudenlainen kirjoittaminen näkyy myös suomenruotsalaisten modernistien – esimerkiksi Edith Södergranin, Elmer Diktoniuksen, Rabbe Enckellin, Hagar Olssonin ja Gunnar Björlingin – teksteissä 1910- ja 20-luvuilla. (Hosiaisluoma 2003, 593; Tarkiainen & Kauppinen 1934/1961, 377–378.) Suomenruotsalaiset kirjailijat ovat anhavalaisen modernismin kannalta sikälikin merkittäviä, että Anhava käänsi suomenkielelle muun muassa Björlingiä ja Enckelliä.

### **3.3 Yhteys kansainväliseen modernismiin**

Tarkasteltaessa suomalaisen modernismin yhteyksiä kansainväliseen modernismiin törmää kahteen jyrkästi toisistaan poikkeavaan näkökantaan, joista toisessa korostetaan kansainvälisten vaikutteiden runsasta vaikutusta ja toisessa nähdään modernismi ennen kaikkea kansallisena ilmiönä. Ensin mainitun käsityksen mukaan modernismi käynnistyi Suomessa toden teolla vasta toisen maailmansodan jälkeen, kun läntiset vaikutteet alkoivat virrata Suomeen ja näkyä kirjallisuudessa, ja vaikutteita haettiin ulkoa päin, esimerkiksi angloamerikkalaisesta uuskritiikistä ja venäläisestä formalismista (Nummi 1995, 55). Toista käsityskantaa edustaa Paavo Haavikko, joka on haastattelussa vähätellyt ulkomailta saatujen vaikutteiden merkitystä. Hän huomauttaa, että suomalaiset modernistit, kuten Veijo Meri ja Antti Hyry, kirjoittivat ennen kaikkea omista lähtökohdistaan. Haavikon mukaan anglosaksinen suuntaus ei ollut suomalaisen modernismin kannalta tärkeä. Hän toteaa, että esimerkiksi T.S. Eliotin *Autio maa*, jonka kääntämistä suomen

kielelle vuonna 1949 pidetään usein suomalaisen modernismin kannalta tärkeänä virstanpylväänä, oli vain kirja kirjojen joukossa. (Haavikko 23.9.1975.)

Runouden osalta Haavikon kanssa samoilla linjoilla on Leevi Lehto, jonka mukaan suomalaisen runouden modernismilla oli loppujen lopuksi vain vähän tekemistä Poundin ja Eliotin korkeamodernismin tai muiden 1900-luvun alun kansainvälisten modernistisiksi laskettavien ilmiöiden kanssa. Lehdon mukaan kansallinen modernismimme hyökkäsi ensisijaisesti aiempia kansallisia runouskäsitteitä vastaan, joita Anhava erittelee esseessään ”Runon uudistumisesta” (1956). (Lehto 2008, 52.) Esseessään Anhava kirjoittaa, että uudessa runossa on ratkaisevaa ”rytmin kiinteytyminen sarkiamaisesta unnuttelusta ja Valan-Hämäläisen vapaarytmisyydestä vapaasti mitalliseksi” sekä sotienvälisen, ideologiseksi koetun runouskäsitteen hylkääminen (Anhava 2002, 394).

Anhava toki viittaa esseessään nimenomaan kotimaiseen runouteen, jonka keinot uuden runon tuli hylätä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että 50-luvun modernismi olisi ollut yksinomaan kansallinen ilmiö. Haavikon ja Lehdon kanssa voi perustellusti olla eri mieltä – suomalainen modernismi ei ollut muun maailman modernismista irrallaan, vaan vaikutteita ulkomailta saatiin runsain mitoin, eikä tärkeiden käännösten merkitystä suomalaiseen modernismiin ole syytä vähätellä. Esimerkiksi Turusen (1999a, 53) mukaan Eliotin *Autio maa* kytkettiin aikanaan voimakkaasti kotimaisen modernin runon nousuun. Kotimainen moderni runo sai siis eräänlaista taustatukea Nobel-palkitun runoilijan suomennoksesta. Myös Anhavan omaksumat Pound-vaikutteet näkyvät modernismissa selkeästi sikälikin, että Anhava ateljeekriittikona toteutti Poundin ankaria vaatimuksia. Anhalalaisen estetiikan idea ja ateljeekritiikin tarkkuus palautuu Poundin (2000, 261) ankaraan käskyyn: ”Älkää käyttäkö yhtään turhaa sanaa, yhtään turhaa adjektiivia, joka ei ilmaise jotakin.” Anhavan oma maksiimi ateljeekritiikin saralla kuului: ”Jos teksti on lyhyt, ota ensimmäinen lause pois, keskikokoisista ensimmäinen kappale ja pitkistä ensimmäinen luku sitä lukematta. Se on kuitenkin turha.” (Ks. Suurpää 2008, 71.) Ohjeessa on tietenkin tarkoituksellista liioittelua, mutta se kuvaa kuitenkin anhalalaisen modernismin tiiviysvaatimusta, jossa voi nähdä yhtäläisyyksiä Poundin estetiikkaan.

Hökän (1999, 73) mukaan sodanjälkeinen modernismi oli yleiseurooppalainen ilmiö, jonka taustalla olivat eurooppalaisille jossain määrin yhteiset raskaat kokemukset sodasta. Hökän (ibid., 74) mukaan ajalle leimallista oli ”ideologisten arvojen konkurssi ja petos, poetiikan tyhjä tila, ja tavoite oli keskinäisen tekstikritiikin ja luennan avulla luoda kestävä pohja uudelle totuudelliselle kielelle ja



kirjallisuudelle”. Olennaista oli, kuten Hökkä implikoi, kääntyminen ideologioista kieleen. Tässä tutkielmassa esille nouseva tarkka ateljeekritiikki oli yksi kielen puhdistamisen välineistä. Tekstin tiukka lähiluku ja tarkka editointi olivat osa sen vastuun toteuttamista, mikä kirjailijalla oli sanataidetta kohtaan.

Modernistien erityiselle kiinnostukselle kieltä kohtaan voidaan etsiä juuria esimerkiksi runoilija Stéphane Mallarmén (1842–1898) teksteistä. Kuisma Korhosen mukaan Charles Baudelairen, Arthur Rimbaud'n ja Paul Verlainen toteuttaman runokielen uudistumisen päätepiste on juuri Mallarmén tuotanto. Korhonen tulkitsee, että Mallarmélle kirjallisuus saavutti täydellisyyden tullessaan prosessiksi ja ollessaan jatkuvassa kriisissä. (Korhonen 2000, 155.) Mallarmén vuosien 1886–1896 aikana kirjoitetuista fragmenteista konstruoitu ”Säkeen kriisi” (”Crise de vers”) on runollinen uudistuvan kielen puolustus:

Kirjallisuus kokee tässä suurenmoisen, perustavan kriisin. [...] [O]lemme nyt, vuosisadan lopussa, todistamassa, emme myllerrystä kuten sata vuotta sitten, vaan, sivussa julkisilta paikoilta, temppelein verhon levottomuutta, sen merkitsevää aaltoilua, ja hieman sen repeytymistäkin. (Mallarmé 2000, 159.)

Maailmansodan jälkeisen modernismin voi nähdä sitä taustaa vasten, että kirjallisuus oli jälleen kriisissä, ja ulospääsyä kriisistä haettiin kääntymällä itse kielen ja sanataiteen puoleen. Suomalaisen version Mallarmén esiin nostamasta säkeen kriisistä esittää Anhava (2002, 394) puhuessaan esimerkiksi runouden ”sarkiamaisesta unnuttelusta”, josta modernismissa tuli etäännyttä.

Seuraavissa alaluvuissa käsittelen kahta modernismin tärkeää ilmiötä, uskriteiikkiä ja imagismia, joiden vaikutus ulottui voimakkaasti myös suomalaiseen modernismiin. Uskriteiikki on anhalalaisen kirjallisuuskäsityksen ymmärtämisen kannalta erittäin keskeinen suuntaus. Imagismi puolestaan vaikutti voimakkaasti Anhavan runousihanteeseen ja sitä kautta myös hänen ateljeekritiikkiinsä, kuten myöhemmin kuvan itsenäistymisen yhteydessä osoitan.

### **3.3.1 Uskriteiikki**

Modernismista tuskin voidaan puhua ottamatta esille uskriteiikkiä – niin vahvasti tämä teoreettinen suuntaus vaikutti modernistiseen kirjallisuuskäsitykseen. Suomessa Anhavan oli ensimmäisiä henkilöitä, joka esitteli uskriteiikkiä suomalaisille lukijoille – esimerkiksi *Ylioppilaslehdessä*

vuonna 1953 (ks. Suurpää 2011, 68). Uuskritiikki herätti tietysti myös vastustusta. Suurpään (ibid.) mukaan kiistoissa oli kyse rajankäynnistä uuden ja perinteisen kirjallisuuskäsityksen välillä; samalla se oli saksalaisen ja anglosaksisen tarkastelutavan kilpa ja sukupolvikiista.

Kuten modernismi ylipäättään, myös uuskritiikki on luonteeltaan hyvin epäyhtenäinen koulukunta, jos koulukunta ollenkaan. Esimerkiksi kirjallisuuden sanakirja *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* käyttää uuskritiikistä määritelmää ”kind of a 'movement'” (Cuddon 1977/1999, 544). Liikkeen alullepanijana pidetään T.S. Eliotin esseekokoelmaa *The Sacred Wood* vuodelta 1920 (Hosiaislouma 2003, 985). Eliotin ja Ransomien lisäksi merkittävinä uuskritikoina pidetään muassa I.A. Richardsia, William Empsonia, R.P. Blackmuria, Cleanth Brooksia ja Robert Penn Warrenia (Cuddon 1977/1999, 544).

Uuskritiikki syntyi vastavoimaksi positivistiselle kirjallisuudentutkimukselle (Koskela & Rojola 1997/2000, 22). Jyrki Nummen (1988, 133) mukaan positivistinen tutkimus kohdistuu niihin seikkoihin, jotka ”tarjoavat aineistoa kirjailijan persoonallisuuden, kansallisuuden ja yhteiskunnan kuvaamiseen”. Nummen mukaan tutkimuskohteena voi myös olla itse teos, mutta silloinkin huomio kiinnitetään teoksen lähteisiin, eri versioihin tai siihen, mitä teos kertoo kirjailijan ympäristöstä tai aikakaudesta. Leimallista on keskittyminen empiirisiin, aistein havaittaviin faktoihin. (Ibid., 133–134.) Uuskritiikin ajatuksena on päin vastoin tarkastella kirjallisuutta kirjallisuutena: merkitykset löytyvät itse tekstistä, eivät sen ulkopuolelta, kuten kirjailijan elämänvaiheista tai ympäröivästä yhteiskunnasta (Koskela & Rojola 1997/2000, 22).

Myös Suomessa uuskritiikin rantautuminen liittyi entisten tutkimussuuntausten – elämäkerrallisen ja kansallisuutta korostavan positivistisen tutkimuksen – vastustamiseen (Koskela & Rojola 1997/2000, 29). Uuskritiikki kytkeytyi voimakkaasti uuteen kirjallisuuteen, erityisesti runouden modernisoitumiseen, ja asiaa auttoi nuoren kriitikkopolven toiminta: uudenlaisen runouden tulkittamiseen tarvittiin uusia välineitä. Suuri vaikutus uuskritiikin läpilyöntiin Suomessa oli Anhavalla, joka tunsu hyvin uuskritiikin teorioita ja seurasi valppaasti sen kehitystä ja sen ympärillä pyörivää keskustelua. Anhavan *Ylioppilaslehteen* vuonna 1953 kirjoittama essee ”Uuden kritiikin vaiheilta”<sup>17</sup> on yksi ensimmäisistä Suomessa julkaistuista uuskritiikkiä selvittelevistä teksteistä. Anhavan mukaan uuskritiikin synnyinmaa on Englanti, jossa sen panivat alulle 20-luvulla Ezra Pound ja T.S. Eliot sekä hieman myöhemmin I.A. Richards. Myöhemmin painopiste siirtyi Yhdysvaltoihin. Perinteisistä uuskritiikkikäsitteistä poiketen Anhava painottaa kuitenkin

<sup>17</sup> Esseessään Anhava puhuu ”uudesta kritiikistä”. Termi ”uuskritiikki” on vakiintunut Suomen kieleen myöhemmin.

englantilaisen uskriittisen kirjallisuuden merkitystä amerikkalaisen teorianmuodostuksen kustannuksella. Keskeiseksi teokseksi Anhava mainitsee Welleckin ja Warrenin teoksen *Theory of Literature*, mutta vielä olennaisempaan Anhava pitää Poundin ja Eliotin esseekokoelmia ja I.A. Richardsin teosta *Principles of Literary Criticism*. (Anhava 2002, 492–494.)

Vuonna 1924 ilmestyneessä teoksessaan *Principles of Literary Criticism* Richards erottaa toisistaan kaksi kielen funktiota: tieteellinen kieli on referentiaalista ja viittaa objektiiviseen maailmaan, tosiasioihin. Runouden kieli taas on emotiivista, eli se herättää subjektiivisia tunteita ja asenteita, useimmiten assosiaatioiden avulla. Tieteellisestä kielestä poiketen runouden kielelle on tyypillistä monitulkintaisuus ja ironiset merkitykset. (Richards 1924/2001, 244–254.) Richards kiteyttää kielen käyttötapojen eron seuraavasti:

A statement may be used for the sake of the *reference*, true or false, which it causes. This is the *scientific* use of language. But it may also be used for the sake of the effects in emotion and attitude produced by the reference it occasions. This is the *emotive* use of language. (Ibid., 250.)

Richardsin ajattelua voi tulkita niin, että kirjallisuuden arvo perustuu sen emotiiviseen funktioon, ja runouden konteksti on lukijan subjektiivinen maailma (ks. Keskinen 2001, 98; ks. Koskela & Rojola 1997/2000, 22–23). Samantyyppiseen kontekstiajatteluun nojasi myös Anhavan kirjallisuuskäsitys: Anhavan mukaan modernin runon tajuaminen edellyttää valppautta ja se on lukijalle avoin niin, että sen voi kokea oman persoonallisuuden mukaisesti (Anhava 2002, 417–418). Tärkeää on, että Anhava korostaa lukijan persoonallisuutta sekä tämän aktiivisuutta lukemisprosessissa. Anhavalaisessa, uskriittiseen nojaavassa ajattelussa lukeminen ei missään nimessä ole passiivista vastaanottamista, vaan aktiivista tekstin ja sen lukijan vuorovaikutusta. Käsittelen Anhavan kirjallisuuskäsitystä ja sen yhteyksiä muun muassa Richardsin ajatteluun tarkemmin seuraavassa luvussa.

Anhava (2002, 494) kuvaa Richardsin teosta *Principles of Literary Criticism* paitsi olennaiseksi uskriittikin perusteokseksi, myös ”monin paikoin ärsyttäväksi”. Yksi syy ärsyttävyyteen voisi löytyä Richardsin tekstien teoreettisemmasta otteesta verrattuna esimerkiksi Eliotin esseemäisempään kirjoittamiseen, jota Anhava omassa kirjoittamisessaankin suosi. Toisaalta Anhava (ibid., 496) vieroksuu myös Richardsin psykologista otetta, erityisesti hänen psykologista arvoteoriaansa<sup>18</sup> sekä yritystä kääntää kirjallisuustieteen oppisanasto ”psykologiankieliseksi” tai jopa ”tehdä kirjallisuudentutkimuksesta vain hengenelämän psykologisesti kouluttu apusisar”.

<sup>18</sup> I.A. Richardsilla (1924/2001, 39–51) ”A Psychological Theory of Value”.

Psykologisoinnin vastustus näyttääkin liittyvän yleisemmin anhavalaiseen estetiikkaan ja se näkyy esimerkiksi psykologisen romaanin – esimerkiksi Dostojevskin teosten – ”sielunvuodatuksen” vieroksumisena (ibid., 163–164).

Uuskritiikkiä esitellessään Anhava viittaa myös Montgomery Belgionin teokseen *Reading for Profit* (1945). Siinä Belgion painottaa lukemisessa ja tulkinnassa nimenomaan kirjoitettuja teoksia, ei kirjailijan elämää – sisäistä tai ulkoista. Belgion siis vaatii kaikenlaisen biografismin hylkäämistä. Kirjallisuus on olemassa vain teksteinä ja teoksina, ja sitä tutkittaessa tai arvioitaessa on katsottava itse teoksia, ei esimerkiksi elämäkerrallisia tai historiallisia seikkoja. (Ks. Anhava 2002, 494–495.) Belgionin ajatuksia eritellessään Anhava esittelee uuskritiikin biografismivastaisuutta, joka on uuskritiikin tunnistettavin ajatus. Anhava (ibid., 495) korostaa Belgionin uuskritiikissä sitä seikkaa, että Belgion ”soveltaa uusia oivalluksia nimenomaan tavallisen lukijan käyttöön”. Tätä – kuten myös edellä kuvattua suhtautumista Richardsin teokseen – voisi tulkita niin, että teorianmuodostamisen sijaan Anhava arvosti enemmän käytännönläheisyyttä. Myöskään omissa esseissään Anhava ei varsinaisesti kehitellyt modernismin teoriaa, kuten seuraavassa pääluvussa käy ilmi.

Yksi keskeisimmistä uuskritikoiden käyttämistä työkaluista ja myös anhavalaisen ateljeekritiikin kannalta olennainen väline on lähiluku, jonka käsitettä Richards hahmottelee teoksessaan *Practical Criticism* vuodelta 1929. Lähiluvussa kirjailijan persoonallisuuden sijaan keskitytään itse tekstiin. (Cuddon 1977/1999, 544.) Huomiota kiinnitetään muun muassa tekstin monimerkityksellisyyteen, paradokseihin, metaforiin ja ironiaan (Hosiaisuus 2003, 986). Tämänkaltaisen lähiluku oli välineenä myös anhavalaisessa ateljeekritiikissä: esimerkiksi Veijo Meri (s.d.) on kertonut, kuinka käsikirjoitusliuskoja käytiin sana sanalta läpi ja huomiota kiinnitettiin jokaiseen tekstin yksityiskohtaan.

Toisin kuin Richards, Anhavan tärkeänä uuskritikkona pitämä T.S. Eliot ei pyrkinyt kehittämään yhtenäistä uuskritiikin teoriaa. Eliot ei myöskään allekirjoittanut Richardsin käsitystä emotiivisesta kielestä. Päinvastoin Eliotin mukaan runous on tunteiden hallitsemista ja pakoa persoonallisuudesta. Eliot kiteyttää käsityksensä esseessään ”Tradition and the Individual Talent” vuodelta 1919<sup>19</sup>:

---

<sup>19</sup> Esse julkaistiin vuonna 1919 kahdessa osassa *The Egoist* -lehdessä ja vuotta myöhemmin esseekokoelmassa *The Sacred Wood*. Käytän tässä internet-lähdettä (<http://www.bartleby.com/200/>), jossa on teoksen vuoden 1921 painos.

Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality. But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things. (Eliot 1921a.)

Eliotin runousmääritelmä on mielenkiintoinen: runous on pakoa persoonallisuudesta ja tunteesta, mutta pakeneminen on mahdollista vain niiden itsensä kautta. Anhavalaisuuden kannalta merkittävää on etenkin se, ettei runous Eliotin mukaan ole tunteiden ryöppyä: anhvalaisen tekstin ihanteena samoin kuin Eliotilla oli tietty (näennäinen) kuivakkuus ja niukkuus. Eliot (1921b) otti käyttöön objektiivisen korrelaatin käsitteen, jonka hän määrittelee seuraavasti:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.

Tunteet on siis objektiivoitava ja ilmaistava epäsuorasti objektiivisen korrelaatin avulla. Koskelan ja Rojolan (1997/2000, 24–25) mukaan runo ei ole Eliotille tunteen ilmaisemisen väline vaan persoonaton kokemuksen tuottaja. Tunteita ei saa kertoa, vaan ne pitää näyttää. Tämä ihanne näkyy voimakkaana myös suomalaisessa modernismissa, erityisesti runoudessa, mutta myös proosassa: Antti Hyryn proosaa esitellessään Anhava viittaa Ludwig Wittgensteinin kuuluisaan maksimiin ”Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen” (ks. Anhava 2002, 258). Anhava (ibid.) viittaa Hyryn kerronnan ideaaliin, behaviorismiin, jota Hyryn kohdalla on pidetty erityisen modernina. Edelleen Anhava (ibid., 261) esittää, että Hyry kykenee esine- ja tapahtumakentän avulla kuvaamaan ihmisten suhteita ja kohtaloita ”turvautumatta kommentointiin ja selityksiin, jotka aina tuovat mukanaan itse kerrottavasta erillisen kertojan katsomuksia ja pitämyksiä”. Anhavan voi tässä kohtaa tulkita soveltavan objektiivisen korrelaatin ideaa suomenkieliseen proosaan.

Fundamentalistisessa uskriteikissä on myös ongelmansa. Kirjallisuus ei koskaan ole tyhjiössä, vaan se syntyy tietyissä olosuhteissa, tietynlaisten elämänvaiheiden läpikäyneiden kirjailijoiden kynistä. Sitä myös luetaan aina tietyssä ajassa ja sitä lukevat tietynlaiset lukijat. Anhava (2002, 498) ottaakin huomioon uskriteikin ongelmat ja myös kritisoi uskriteikkiä: ”[...] [O]n pidettävä mielessä taideteoksen välttämätön ja kiinteä yhteys lukijan (tai katsojan tai kuulijan) elämään ja elämään yleensä”. Anhava arvostaa uskriteikin menetelmiä, mutta toteaa, että uskriteikin vaarana on sortua siihen, että sanataide ja sen tutkiminen käpertyy liiaksi itseensä, eikä niillä silloin ole merkitystä yleisemmin (ibid.). On kuitenkin syytä huomata, että juuri tämänkaltaisesta itseän käpertymisestä

myös uuskritiikistä vaikutteita saanutta anghavalaista kirjallisuutta syytettiin – tähän ristiriitaan palaan tutkielmani loppupuolella.

### 3.3.2 Imagismi

Suomessa – kuten muuallakin maailmassa – modernismi näkyi lyriikan puolella voimakkaampana kuin proosassa. Kotimaisessa lyriikassa huomattavia merkkitaupauksia olivat esimerkiksi vuonna 1951 julkaistut Paavo Haavikon esikoiskokoelma *Tiet etäisyysiin* sekä Eila Kivikkahon *Niityltä pois* (Kunnas 1981, 101). Oppia haettiin muun muassa imagismiksi kutsutusta suuntauksesta. Suomalaisessa modernismissa imagistisia piirteitä on luettu etenkin Eeva-Liisa Mannerin, Paavo Haavikon ja Helvi Juvosen runoudesta (ks. Toivanen 2009, 37). Poundin kuuluisaa maksimaa ”dichten = condensare” piti huoneentaulunaan muun muassa nuori Pentti Saarikoski (1980, 318). Muutenkin imagismin yhteys ja vaikutus suomalaiseen modernismiin oli suuri (ks. esim. Hökkä 1991, 38; Toivanen 2009, 37).

Imagismi sai alkunsa kirjailija ja filosofi T.E. Hulmen vuonna 1908 perustamassa Poets' Clubissa. Hulmen runot olivat ensimmäisiä imagistisia runoja. (Mäkijärvi 2008.) Varsinaisesti imagistien ryhmä järjestäytyi Lontoossa vuonna 1912. Johtohahmo Ezra Poundin lisäksi ryhmään kuuluivat esimerkiksi Ford Madox Ford, William Carlos Williams ja Hilda Doolittle. Imagistit hylkäsivät subjektiivisen tunnustuksellisuuden ja sidonnaisen mitan. Runon perusyksiköksi käsitettiin runokuva. Ihanne oli tiivis, selkeä ja säntillisin kuvin etenevä runo, jossa vältettiin abstraktioita, yleistyksiä ja tunteellisuutta. Ryhmän aktiivinen toiminta loppui vuoteen 1918 mennessä, mutta sen jälkivaikutus oli huomattava. (Hosiaislouma 2003, 343–344.) Jälkivaikutus ulottui myös suomenkieliseen modernismiin, jossa tiukkarajaisesta, kuvallisuuteen perustuvasta runosta tuli ihanne. Anghavalaisessa estetiikassa ajatus formuloitui kuvan itsenäistymiseksi, jota käsittelen seuraavassa luvussa.

T.E. Hulme julkaisi vuonna 1913 esseen ”Romanticism and Classicism”. Siinä hän kritisoi 1700-luvulla syntyneen romantiikan tunteellisuutta. Sen sijaan hän peräänkuuluttaa klassismia, jollaiseksi hän laskee modernin kuvarunon. Hulmen mukaan runoilijan tulee pyrkiä visuaalisesti täsmälliseen kieleen ja näyttää asiat ja esineet sellaisina kuin ne ovat. Tässä eivät auta tunteet, pikemminkin päinvastoin: ne onkin syytä työntää syrjään. (Hökkä 1991, 216–217.) Ajatuksessa on hyvin paljon

samankaltaisuutta T.S. Eliotin runouskäsityksen kanssa, vaikka Eliot ei varsinaisesti imagisti ollutkaan. Myös anhalalaisessa tunteellisuuden vastustamisessa ja kielen täsmällisyyden vaatimuksessa voi nähdä selkeitä yhteyksiä imagismiin.

Anhavan (1976, 138) mukaan imagisteiksi luettavan ryhmän jäsenet olivat kehittäneet ideoitaan jo ennen Poundia ja jatkoivat kehittelyä tämän erottua ryhmästä, joten Poundin ja koulukunnan yhtenäisyys jäi oikeastaan vain sen ensimmäiseen ohjelmaan, joka on seuraavanlainen:

1. ”Aihetta”, niin subjektiivista kuin objektiivista, on käsiteltävä suoraan.
2. Ei tule käyttää ainuttakaan sanaa, joka ei vaikuta esitykseen.
3. Rytmisesti säkeet on sepitettävä musiikin jaksujen, ei metronomin tahtiin. (Pound 2000, 259.)

Nämä periaatteet hahmoteltiin Poundin mukaan keväällä tai alkukesällä 1912 hänen, Hilda Doolittlen ja Richard Aldingtonin yhteistyön tuloksena. Myöhemmässä tekstissä Pound huomauttaa, ettei näitäkään kolmea väittämää pidä pitää dogmina, vaan vain pitkän pohdinnan tuloksena. (Ibid., 259–260.) Poundille (ibid., 274) ”kirjallisuus on merkityksellä ladattua kieltä”. Anhavan (2002, 485) mukaan määritelmä on turhan suurpiirteinen. Anhava tulkitsee Poundia seuraavasti:

Esitys on tarkoituksen arvosta riippumatta korkealuokkaista, jos se tehokkaasti ja taloudellisesti toteuttaa tarkoituksen. Tehokkuus ja taloudellisuus ilmenevät siitä, että jokaisella sanalla on tehtävää, kieli on merkityksellä ladattua. (Ibid., 486.)

Käytetyt termit kuten tehokkuus ja taloudellisuus ovat tuttuja eivätkään runouden kuin vaikkapa talouden alalta. Hökän (1991, 218) mukaan imagistisiin teorioihin kuuluu eräänlainen kovuuden estetiikka. Se liittyy järkevyyden korostamiseen ja muun muassa kielen tarkkuuden ja täsmällisyyden vaatimukseen, rakenneseikkojen tärkeyteen, runoilijapersoonan etäännyttämiseen sekä ajatukseen kaiken tuonpuoleisen epäkiinnostavuudesta. Imagismissa tunne on älylle alisteista. Vastaavasti Toivanen (2009, 158–165) on kirjoittanut kovuuden poetiikasta imagismin yhteydessä. Esimerkiksi Anhavan ateljeekritiikissään tekstille asettamia vaatimuksia voidaan tarkastella imagistien ohjelman kahta ensimmäistä kohtaa vasten: kuten jäljempänä esimerkeistä käy ilmi, Anhavan ateljeekritiikki oli usein selkeyttämistä (”Aihetta”, niin subjektiivista kuin objektiivista, on käsiteltävä suoraan) ja karsimista eli turhien sanojen poistoa (”Ei tule käyttää ainuttakaan sanaa, joka ei vaikuta esitykseen”).

Imagistien kovuuden lähtökohtana voidaan nähdä vaatimus, jonka mukaan runouden tulee olla kovaa ja kirkasta vastakohtana hämärälle ja epäselvälle (Toivanen 2009, 160). Natan Zach osoittaa

esseessään ”Imagism and Vorticism” kovuuden perustuvan tarkkuuteen, koristeellisuuden välttämiseen, puheenomaisuuteen sekä pyrkimykseen konkreettisesta objektiivisuudesta, jossa vältetään tunteellista vuodatusta (ks. *ibid.*, 160–161). Kovuuden poetiikka oli tuttua myös anhalalaisissa modernismissa. Kekseinen anhalalainen kirjailija Veijo Meri (1978a, 45) ilmoittaa esseessään ”Henkinen ilmapiiri” kaipaavansa ”kovaa ja kirkasta modernismia”. Seuraavassa luvussa siirrynkkin tarkastelemaan yksityiskohtaisemmin nimenomaan Anhalan kirjallisuuskäsitystä, jonka taustalla näkyvät tässä luvussa käsittelemäni modernismin teoriat.



## 4 ANHAVAN KIRJALLISUUSKÄSITYS

### 4.1 Anhava esseistinä

Esimerkiksi Mirjam Polkunen ja Pekka Tarkka ovat pitäneet Anhavaa modernismin johtavana teoreetikkona. Anhavaa tutkinut Tero Liukkonen kuitenkin huomauttaa, ettei teoreetikko välttämättä ole oikea termi: Anhava tarkasteli kirjallisuutta kirjallisuudesta käsin ja arvioi teoksia muilla teoksilla, eikä kehittänyt varsinaista teoriaa. (Liukkonen 1993, 8–9.) Anhava ei määrittele taide- tai kirjallisuuskäsitystään missään kohtaa kovin tarkasti tai johdonmukaisesti. Silti Anhavan esseistä on eroteltavissa piirteitä, jotka ovat olennaisia anhalaisen modernismin kannalta. Aion siis tässä luvussa paneutua Anhavan kirjallisuuskäsitykseen hänen esseidensä pohjalta. Anhava ei kirjoittanut esseissään varsinaista systemaattista modernismin ohjelmaa, mutta esseitä tarkkaan lukemalla on mahdollista hahmotella hänen kirjallisuuskäsitystään. Suurpään (2011, 63) mukaan Anhavan kirjoituksissa uusi kirjallisuusnäkemys artikuloitui selvimmin. Useimmat Anhavan proosamuotoisista teksteistä – kirjalliset esittelyt, poleemiset kannanotot, jopa päiväkritiikeiksi tarkoitetut kirjoitukset – voidaan laajuutensa ja polveilevuutensa sekä tyyliensä vuoksi laskea esseiksi. Kiviniemen (2002b) mukaan *Todenkaltaisuudesta*-teoksen tekstejä yhdistää ”Anhavan kirjallinen tuntemus ja sen perusteellinen tarkastelutapa, sivistynyt ääni, joka ei petä”. Onkin totta, että esseistä tunnistaa Anhavan laajan lukeneisuuden, johon hänen kirjallisuuskäsitys myös osaltaan nojaa. Anhava toki myös valikoi ja tulkitsee tekstejä oman modernistisen käsityksensä vahvistamiseksi – näin hän päätyy korostamaan esimerkiksi Daniel Defoen teosten modernistisuutta, kuten jäljempänä osoitan.

Koska juuri esse oli Anhavan aseena modernistisen kirjallisuuskäsityksen levittämisessä, on syytä sanoa sananen Anhavan omasta esseekäsityksestä. Tekstissään ”Tietosanakirjan tekijän huolet” (1950) hän muun muassa toteaa provosoivasti, ettei suomalaista esseitä ole lainkaan olemassa. Heti alaviitteessä hän kiiruhtaa kuitenkin korjaamaan, ettei kategorinen väite pidä paikkaansa; on vain niin, että esseiden kirjoittaminen Suomessa on ollut vähäistä, eivätkä sen tyyppistä tekstiä kirjoittaneet kirjailijat läheskään aina ole tienneet kirjoittavansa esseitä. (Anhava 2002, 457.) Lajityypin määrittelyn vaikeudesta kertoo esimerkiksi se, että kahden keskeisen modernistin – Anhavan ja Kai Laitisen – esseekäsitykset poikkesivat olennaisesti toisistaan ja johtivat pieneen polemiikkiin (Suurpää 2011, 26). Anhavan mukaan esseiden määrittelyyn liittyy kaksi harhakäsitystä:

toinen on se, että esseen ymmärretään tarkoittavan pelkästään tutkielmaa. Virhekäsitys juontaa juurensa Montaignen esseiden suomennosvalikoimaan, joka on otsikoitu nimellä *Tutkielmia*. Toinen harhakäsitys on Anhavan mukaan se, että esse merkitsisi yksinomaan kirjallisuusseettä. (Anhava 2002, 457–458.) Anhavan (2002, 465) mukaan esseettä ei erota kirjeestä muu kuin ”tietoinen taiteellinen hahmotus”. Anhavan luonnehdinnassa varsinainen esse vertautuu ”mitä koukeroisimpaan kylätiehen, joka saattaa heilutella lukijan kiesejä hyvin odottamattomalla tavalla” (ibid., 459).

Anhavan löyhä esseemäärittely ei ole lainkaan ainutlaatuista. Myös Tuula Hökän (1995, 113) mukaan esse on lajiluonteeltaan häilyvä. Esseessä voidaan käyttää laajasti erilaisia lajityyppien keinoja ja tyylejä. Myös aihe voi olla käytännössä katsoen mikä tahansa. Hökän mukaan ”[e]sseisti ei vain vain esittele, vaan tulkitsee, ei vain tulkitse, vaan kokeilee ja kiertelee, solmiaa ja jättää auki” (ibid.). Kuten Kuisma Korhonen (2006, 40) huomauttaa, esseen epäkategorisen luonteen vuoksi ei ole myöskään olemassa kategorisia tapoja lukea esseettä, vaan sitä voi lähestyä monin eri lukutavoin. Tässä luvussa tarkastelen Anhavan esseitä ja esseemäisiä tekstejä nimenomaan hänen kirjallisuuskäsityksensä kannalta. En puutu esimerkiksi niiden tyyllisiin seikkoihin, vaan pyrin hahmottamaan niistä anhalaisen modernismin teoriaa. Esseen lajiluonteen moninaisuus on syytä pitää mielessä myös esseitä tulkitessa. Anhava kirjoitti esseitä monenlaisista näkökulmista ja monenlaisin äänenpainoin. Hän muun muassa opetti esseissään formalistista lukutapaa 50-luvun puolivälissä (Hökkä 1999, 82). Väliin Anhava polemisoi esseissään rajustikin, jopa (kirjallisuus)politikoi. Näin tapahtuu esimerkiksi Anhavan tekstissä ”Syvyydestä” (1953), joka käsittelee Toivo Pekkasen teosta *Lapsuuteni*. Esseessään Anhava pitää kirjailija Pekkasta WSOY:n parhaana prosaistina, minkä vuoksi hän ihmettelee sitä, ettei Pekkasta palkittu WSOY:n juhluvuoden suurpalkintoja jaettaessa. Anhavan käsityksen mukaan kirjallisuuspalkinto pitäisi myöntää taiteellisten ansioiden, ei myyntimenestyksen perusteella. (Anhava 2002, 141–145.)

Jotkut Anhavan keskeisistä kirjoituksista eivät alunperin ole tarkoitettu painettaviksi – esimerkkinä vaikkapa Marja-Liisa Vartion *Se on sitten kevät* -teosta esittelevä teksti, joka on keskeneräinen muistiinpano esitelmää varten. Osa Anhavan teksteistä on puheita tai radioesitelmiä, mutta niitäkin voi lukea vähintäänkin esseistisinä teksteinä, jotka kertovat paljon Anhavan kirjallisuuskäsityksestä. Kuten todettua, tutkimukseni kannalta tekstien taiteellisen hahmotuksen lopullisuus ei ole olennaista, enkä myöskään kiinnitä siihen tässä yhteydessä huomiota. Helena Anhava kirjoittaa *Todenkaltaisuudesta*-teoksen esipuheessa: ”Toivon saavani Tuomaalta anteeksi niiden [puhuttujen tekstien] mukanaolon, vaikkei hän itse ole niitä painettavaksi viimeistellyt” (ks. Anhava 2002, 7).

Tuomas Anhavan oman esseekäsityksen mukaan tämänkaltaiset tekstit eivät ole esseitä, sillä ”[varsinaiset esseet] ovat ainutkertaisia, lopullisia, eikä niihin käy koskeminen” (ibid., 462). Toisin kuin Anhava antaa ymmärtää, keskeneräisyys voidaan laskea myös yhdeksi esseen ominaisuudeksi: nykyesseisti Antti Nylén on huomauttanut, että esseen täytyykin hieman repsottaa ja jäädä sieltä täältä auki, koska ajattelummekin on auki eli harhailee ja repsottaa (ks. Huotarinen 21.2.2012).

## 4.2 Katsomuksettomuus

Tekstissään ”Kohti avointa muotoa”<sup>20</sup> Anhava pohtii suomenkielisen proosan uudistumista. Hän puhuu uuden romaanin katsomuksettomuudesta, joka ei kuitenkaan tarkoita samaa kuin sanottavan tai sisällyksen puuttuminen; katsomuksettomuus on Anhavalle positiivinen termi. Anhavan mukaan myös uusi proosa sivuaa katsomuksellisia seikkoja, mutta uudet kirjailijat toisin kuin esimerkiksi romantiikan ajan kertojat ”eivät pidä velvollisuutenaan itse ilmentää teoksissaan erityistä katsomusta, eivät edes reaktiivisesti tai viitteellisesti”. (Anhava 2002, 247.) Esseessään Anhava kritisoi voimakkain sanoin romantiikan ajan perusasenteita, jotka synnyttivät suuria, koko maailmankuvaa selittäviä aatteita ja oppirakennelmia. Anhavan mukaan proosan uudistuminen liittyy näiden asenteiden muuttumiseen. (Ibid.) Yhdeksi perusrakenteeksi Anhava mainitsee ”marxilaisen uskonnon”, joka

tulee vielä kauan synnyttämään viime vuosisadan perinnettä jatkavaa suljettumuotoista kertomataidetta, jossa ihmisten ja yhteisöjen vaiheet näytetään alusta loppuun katsomustaustaa vasten selittyvinä kuvioina (Anhava 2002, 248).

On huomionarvoista, että Anhava valitsee esimerkiksi juuri marxilaisuuden. Sosiaalidemokraattisesti suuntautunut Pentti Holappa muistelee, kuinka Anhava pani hänet aikanaan tilille poliittisesta kannastaan. Kysymys oli Holapan mukaan jonkinlaisesta vitsistä, mutta, kuten Holappa huomauttaa, useat modernistit olivat porvarillisia – esimerkkeinä Holappa mainitsee Paavo Haavikon, Antti Hyryn ja Lassi Nummen. (Ks. Stammeier 2012.) Anhavan maininta marxilaisesta uskonnosta kertoo Anhavan omasta poliittisesta suhtautumisesta. Toisaalta valinnan voi nähdä myös näpäytyksenä jo orastavalle poliittiselle liikehdinnälle ja radikalisoitumiselle, joka aktualisoitui 60-luvulla ja joka ei sopinut anhavalaiseen taidekäsitykseen.

---

<sup>20</sup> Teksti on katkelma esitelmästä. Tarkkaa vuotta ei ole tiedossa, mutta teokseen on merkitty, että teksti on ”ilmeisesti vuodelta 1959”.

50-lukulaisten katsomuksettomuudella voi ajatella olevan historiallinen taustansa. Voimakkaimmin modernisteja yhdistävä asia oli luonnollisesti sota ja sen traumaista toipuminen. Haavikon (1994, 179–180) kyynisen lausunnon mukaan modernistit toimivat kahden sukupolven välissä, kun edellinen sukupolvi tavoitteli suur-Suomea ja seuraava sosialistista Suomea, eivätkä kummatkaan sukupolvet onnistuneet. Haavikko toteaa modernismin olleen ”vapaasti taiteellinen ja ajatuksellisesti sitoutumaton suuntaus poliittiseksi jämähtävässä maassa” (ibid.).

Myös Pertti Lassila korostaa modernistien aatteettomuutta. Hänen mukaansa modernismissa kirjallisuus nähtiin autonomisena alueena, eikä sillä ollut kansallisia, yhteiskunnallisia tai poliittisia tehtäviä. 50-luvun sukupolvi antoi Lassilan mukaan kirjailijalle ammattilaisen tai specialistin tehtävän: ”kirjailijan työn tuloksia tarkasteltiin ei suurten päämäärien ja aatteiden vaan konkreettisen suorituksen kannalta.” (Lassila 1990, 146.) Anhavan mukaan tietyltä kirjailijajoukolta ”[P]uuttuu tyyten halu vaihtaa se [välittömän kokemuksen kuvaus] ihanteisiin, totuuksiin ja niiden hierarkioihin [...]. Sen sijaan he näkevät tavattomasti vaivaa saadakseen teoksensa tarkalleen vastaamaan sitä minkä he ovat kokeneet todellisuudesta ja kielestä.” (Anhava 2002, 541.) Lausetta voinee pitää anhalaisen modernismin yhtenä peruspilarina kahdestakin syystä: ensinnäkin Anhava puhuu siinä aatteellisuuden vastakohtana välittömän kokemuksen kuvauksesta ja todellisuudesta, joka pyritään mahdollisimman tarkoin kielellistämään. Toisekseen Anhava viittaa vaivannäköön eli modernistien työetiikkaan ja käsitykseen, joka hylkäsi romanttisen taiteilijanerona myytin ja taiteilijaelämän ihailun ja korosti kirjoittamista työnä. Eino S. Revon (1954, 301–302) kirjoittamassa keskustelukirjassa *Toiset pidot tornissa* ”Lyyrikko” eli Tuomas Anhava julistaa, että kirjailijan on ”syöminen, juominen, ajattelemisen mustetta ja musteesta unta näkeminen”. Modernisteille kirjoittaminen oli aikaa vaativaa työtä ja ammattitaidon saavuttaminen onnistui vain kovan työn – ankan lukemisen ja kirjoittamisen – kautta.

Meren (1989, 224) mukaan modernistien polvi taisteli aikaisempien vuosikymmenten nationalistisuutta vastaan. Useiden modernistien – kuten myös Meren – kirjoittamisen lähtökohtana oli sota, mutta siitä kirjoitettiin uudella tavalla. Isänmaalliset äänenpainot hylättiin. Sankarimyytit haluttiin purkaa ja kirjoittaa puhdasta kieltä. Samat pyrkimykset puhtaaseen ja täsmälliseen kokemisen kuvaamiseen näkyivät niin proosan kuin runoudenkin puolella. Haavikon mielestä juuri aatteettomuus oli tärkein edellytys myös Anhavan ateljeekriitikon toimelle:

Hän ei ollut aatteellinen vaan ammatillinen ateljeekriitikko ja [...] hän pystyi olemaan immuuni sille mitä ja mistä kirjailija kirjoitti ja kuka tai mikä oli hänen kustantajansa, kunhan kirjoittaja vain kirjoitti hyvin siitä asiasta jonka oli aiheekseen valinnut, mikä se sitten olikin (Haavikko 1994, 179).

Tarkan mukaan Anhava kirjoitti sekä kommunistien että nationalistien kirjallisuuskäsityksiä vastaan. Kiistakumppaneina toimivat niin Raoul Palmgren kuin Kauko Kare. Heissä Anhava näki vasemmiston ja oikeiston ”romantikot” ja piti heitä ”ideologisen ja muun valmisosa-ajattelun” edustajina. Anhavan mielestä taide ei saanut tehdä lukijaa onnelliseksi julistuksen avulla eikä kirjallisuuden sopinut olla uskoa tai uskottelua vaan asioiden tutkimista ja kielen täsmäämistä. (Tarkka 1996, 243.) Myös Veijo Meri kiinnitti huomiota siihen, että modernisteja vastustettiin sekä oikealta että vasemmalta:

Kaksikymmentä vuotta on oikeisto epäillyt ja sortanut minun sukupolveani. Nyt meidän kimppuumme hyökätään rajusti myös vasemmalta. Sosialistisen realismin kannattajat syyttävät meitä samasta kuin oikeistolaiset: liiasta subjektivismista, yksilöllisyydestä, ja negatiivisista elämänsenteistä. (Meri 1978b, 299.)<sup>21</sup>

Anhava käsittelee kirjailijan yhteiskunnallista asemaa erityisesti kahdessa tekstissään, jotka ovat ”Optimistinen tutkielma” (1963) ja ”Kirjailija, osallistuminen, politiikka” (1969). Tekstien ilmestymisvuosikymmen oli osallistuvan kirjallisuuden kulta-aikaa. 50-luvun polvi suhtautui yhteiskunnalliseen osallistumiseen pidättyväisemmin, vaikka Veijo Meren (1989, 16) mukaan 50-lukulaisetkin halusivat kirjoittaa itselleen vapautta: ”[v]apauttaa me halusimme itsemme ja toiset samalla tapaa sidoksissa olevat.”

”Optimistisessa tutkielmassa” Anhava vertailee sosialistista realismia ja kapitalistista idealismia kirjallisuuden kannalta. Ensin mainitussa taiteilijan vapautta rajoitetaan poliittisista syistä. Jälkimmäisessä ylhäältä johdettuja rajoituksia ei ole, mutta pyrkimys maksimaaliseen myyntiin ja kaupallisuuteen johtaa Anhavan mukaan taiteellisen laadun heikkenemiseen ja näkemyksen kaventumiseen – sanalla sanoen viihdekirjallisuutena tunnettuun ilmiöön. Sekä viihdekirjallisuuden että sosialistisen realismin estetiikassa ollaan Anhavan mukaan jämähdetty 1800-luvun perinteisiin. (Anhava 2002, 524–528.) Sosialistisen realismin Anhava näkee epäonnistuneena, mutta ongelmia hän näkee myös kapitalistisessa idealismissa, vaikka siinä ”[k]irjailijan on helpompi tehdä tehtävänsä” (Anhava 2002, 531).

Sosialistisen realismin ja viihdekirjallisuuden piirissä toimivien kirjailijoiden ohitse Anhava nostaa kolmannen ryhmittymän, eli ne, joita Anhavan mukaan on syytetty taipumuksesta vetäytyä syrjään

---

<sup>21</sup> Teksti on Veijo Meren kiitospuheesta, jonka hän piti saatuaan Pohjoismaiden neuvoston kirjallisuuspalkinnon vuonna 1973.

yhteisöstä. Heitä on syytetty myös siitä, että heitä on vaikea lähestyä tai suoranaisesta sanottavan kaihtamisesta. (Anhava 2002, 524.) Anhavan mukaan kyseessä on

joukko kirjailijoita, joille on yhteistä vain lukijakunnan suhteellinen pienuus ja uskollisuus, teosten pitkäikäisyys sekä ärtymys, jota he herättävät. Päällisin puolin he ovat kirjailijoita siinä kuin muutkin: heillä on julkisuudentarpeensa, vastuuntuntonsa, synnynnäiset lahjansa, suggeroituvuutensa, ideologiset kallistumansa. Mutta heidän mielestään kirjallisuus ei ole 'ensi sijassa' sanottavaa, tyyliä, sisällystä tai muotoa. Heidän päähuomionsa kohdistuu kieleen, ei kielen takia vaan perehtymisen ja harjaantumisen, koska heidän tavoitteenaan on niin täsmälleen kuin suinkin ilmaista asiansa, mikä ei edellytä kielen vaan myös ilmaistavan omakohtaista tuntemusta; sen takia heidän on pakko rajoittua välittömään kokemukseensa. (Anhava 2002, 540–541.)

Anhavalaisien modernistien voisi ajatella kuuluvan tähän joukkoon – he herättivät ärtymystä kahdelta suunnalta: toisaalta sitoutumattomuutensa, toisaalta vaikeatajuisuutensa takia. Molemmat seikat liittyvät modernistisen kirjallisuuden väitettyyn hermeettisyyteen. Huomionarvoista on, että Anhava puhuu rajoittumisesta välittömään kokemukseen: anhavalaisen ihanteen mukaan teksti ei sopinut olla ideologista vaan sen tuli syntyä nimenomaan kirjailijasubjektista, yksilöstä, ja tämän omakohtaisesta kokemisesta. Syytökset tällaista kirjoittamistapaa kohtaan olivat Anhavan mukaan kirjavia:

Tällaiset kirjailijat koetaan sekä sosialistisen realismin että kapitalistisen idealismin taholla vaarallisiksi. [...] [K]irjailijat, jotka puhuvat pelkästään totaalisesta kokemuksestaan, jättävät pään vetävän käteen. Miten ymmälle he jättävät ne, jotka edellyttävät sanottavaa, osoittaa moitteitten ristiriitaisuus: heidän tuotantonsa on huijausta, osaamattomuutta, tyhjää taituruutta, pakoa todellisuudesta, kielellistä kokeilua, epätoivoa, yksityishuvia; se osoittaa kansan halveksimista, ei vastaa oikeutettuja odotuksia, on porvarillisen liberalismien dekadenssia, ei tyydytä mitään tarvetta, on klikin keskinäistä salakieltä; se vieroittaa lukijat taiteesta, sen lukijat ovat snobeja, se ei sano mitään. (Anhava 2002, 541–542.)

Esseessään ”Kirjailija, osallistuminen ja politiikka” Anhava vastustaa voimakkaasti Christer Kihlmanin näkemystä siitä, että kirjailijan olisi poliittisesti sitouduttava ja osallistuttava. Anhava huomauttaa, ettei tällaista sitoutumista vaadita niin sanotulta tavalliselta kansalaiseltakaan. (Anhava 2002, 548–549.) Toisaalta Anhava vastustaa myös Alain Robbe-Grilletin täysin päinvastaista näkemystä, joka Anhavan mukaan lähenee ”taide taiteen vuoksi” -ajattelua (ibid., 550). Robbe-Grilletin ajatuksia kritisoidessaan Anhava paljastaa oman käsityksensä siitä, että julkaistu kirjallisuus on aina joka tapauksessa yhteiskunnallista – joskaan ei välttämättä poliittisesti osallistuvassa mielessä:

*L'art pour l'artistin*<sup>22</sup> Robbe-Grilletin kärjistyks on se, että hän arvelee ettei romaanista yhteiskunnan kannalta ole kukaties paljon mihinkään. Näin ei kukaan tosissaan ajattele saati toimi. On aivan

<sup>22</sup> *L'art pour l'art* (ransk.) = Taide taiteen vuoksi.

mahdollista retkeillä ja etsiä tietämättä minne ja silti saapua johonkin. Robbe-Grilletin lause koskee työtappaa ja ennaltamääräämättömyyttä, ei tulosta. Kirjaimellisesti ottaen hänen teesiään vastaan puhuu tietenkin se että hän samoin kuin kaikki kirjailijat julkaisee työnsä, antaa ne käytettäväksi. On ainakin yksi kohde, jota kohti kirjailija ja kirjallisuus aina etsiä: lukija. (Anhava 2002, 551.)

Anhava korostaakin voimakkaasti ajatusta kirjallisuuden intiimiydestä ja henkilökohtaisuudesta. Näyttää siltä, että Anhavan katsomuksettomuuden ajatuskin palautuu siihen: on kirjoitettava yksilölle, lukijalle, ei joukolle tai joukoille:

Kun on oivallettu että kirja aina on vain kahden kontaktipinta, että tekijä ja lukija ovat siinä nahatusten, tai paperitusten, ollaan kuuluisassa kysymyksessä ”kenelle kirjailija kirjoittaa”. Osallistumisen kannalta tämä on keskeinen kysymys, ja suoralta kädeltä tarjoutuva vastaus on kieltämättä masentava: kirja kirjoitetaan aina yksityiselle ihmiselle. (Anhava 2002, 554.)

Kirjallisuuden henkilökohtaisesta luonteesta huolimatta Anhava korostaa sitä, että kirjailija yhteiskunnallistaa itseään jokaisessa teoksessaan ja teosten luominen sinänsä on yhteiskunnallistumista. Tämän vuoksi kirjailijalta ei Anhavan mukaan voida vaatia yhteiskunnallisessa mielessä enempää. Sellainen johtaisi helposti kirjailijan toiminnan rajoittamiseen. (Anhava 2002, 558.)

Runoelmassaan ”Yleiset opit” (1955) Anhava (1967, 58) kirjoittaa: ”älä kohota aatteen lippua, / se kiedotaan arkkusi ympärille”. Hökän (1999, 88) mukaan ”Yleiset opit” on ”relativismin puolustuksena modernismin 'aatteettomuuden' runoelma”. Caj Westerbergin (s.d.) mukaan suhtautuminen kirjailijan ja kirjallisuuden yhteiskunnalliseen rooliin toimi vedenjakajana anhalaisuuden ja muiden kirjallisten ryhmittymien välillä. Westerberg viittaa siihen, että anhalaisuuteen kuului leimallisesti epäpoliittisuus ja sitoutumattomuus. Esimerkiksi Väinö Kirstinä arvosti kuitenkin Anhavan kykyä editoida myös poliittiselta näkemykseltään erilaisia tekstejä; Anhava oli oletettavasti maailmankatsomukseltaan konservatiivi, mutta esteettisesti radikaali, kuten T.S. Eliot ja Ezra Pound. Kirstinän mukaan Anhavalla oli ”avoimuutta 360 astetta”. (Ks. Hosiainluoma 1996, 56.) Erno Paasilinnan (s.d.) mukaan ”vaikka Anhava ei pitäisi proosatekstin sisällöstä, hän on valmis kannustamaan ja hyväksymään sen oikeutuksen kirjallisuutena”. Ateljeekritiikissään hän ei yleensä puuttunut aatteellisiin seikkoihin, kuten todistaa Paavo Rintala:

Anhava ei halunnutkaan puuttua koskaan mihinkään näkemyksellisiin asioihin, vaan ainoastaan ilmaisullisuuteen: sanankäyttöön, sananvalintaan. Tietysti puhuimme kirjan taustoista ja tämmöisistä,

mutta Anhava aina jätti mahdollisuuden – ovet auki kirjoittajalle itselleen, ja sanavalintaakin hän ainoastaan esitti. (Rintala s.d.)

Toisaalta Anhava korosti Rintalalle yksilöllisyyden merkitystä modernistisessa kirjallisuudessa. Tämä korostui erityisesti Mannerheim-kirjojen<sup>23</sup> kohdalla, joissa Anhavan ateljeekritiikin jälki näkyi Rintalan mukaan selkeästi. Yksilön korostaminen oli kuitenkin lähtöisin kirjailijalta itseltään:

[H]än sanoi jo ensimmäisen osan tutkittuaan, että minun olisi pitäydyttävä valitsemallani linjalla. Hän ymmärsi, että korostan yksilöä – en halunnut tehdä historiaa. Siihen aikaan oli tullut jo Linna joukkoineen, ja historiallisuutta ja yhteiskunnallisuutta korostettiin liikaakin, ja Anhava varoitti minua edes omassa kertojaäänessäni samassa kappaleessa rinnastamasta yksilöä ja joukkoja. (Rintala s.d.)

Rintalan kohdalla Anhava painotti sitä, että Rintalan tulee pysytellä yksilön kuvaamisessa. Tosin tendenssi tähän suuntaan oli lähtöisin kirjailijasta itsestään. Näin Rintalan kohdalla voisi tulkita, että Anhava todellakin auttoi kirjailijaa löytämään oman äänenpainonsa – ainakin kirjailijasta itsestäänkin tuntui siltä. Yhteistyö oli – kuten Rintalan haastattelusta käy ilmi – melko kitkatonta. Tähän vaikutti epäilemättä erityisesti se seikka, että käsitykset esimerkiksi yksilön korostamisesta olivat yhtenäiset. Historiallisuus ja yhteiskunnallisuus liittyivät realistiseen traditioon, josta modernistit tahtoivat erottautua ja joka Suomessa henkilöityy erityisesti Väinö Linnaan ja hänen *Täällä Pohjantähden alla* -trilogiaansa. *Pohjantähden* ensimmäinen osa julkaistiin vuonna 1959, vuotta ennen Rintalan *Mummoni ja Mannerheim* -teosta. Rintalan *Mannerheim*-trilogiaa samoin kuin *Meren Vuoden 1918 tapahtumat* -teosta vuodelta 1960 voidaan lukea eräänlaisena vastakohtana Linnan yhteiskunnallisesti painottuneemmille *Pohjantähti*-teoksille. Katsomuksettomuus ja yksilöllisyyden korostaminen ovat anhavalaisen kirjallisuuskäsityksen peruspilareita siinä missä kielen tärkeä merkitys ja yksilöllinen kokemuksellisuuskin – näiden yhteys artikuloituu selkeästi Anhavan (2002, 541) määrittellessä kirjailijoita, jotka eivät halua vaihtaa välittömän kokemuksen kuvausta ihanteisiin, vaan tekevät työtä saadakseen teoksensa vastaamaan heidän kokemustaan todellisuudesta ja kielestä. Anhavan esseissään esiin ottamaa kysymystä katsomuksettomuuden vaatimuksesta ja yksilöllisen kokemisen kuvaamisen olennaisuudesta tukevat Westerbergin ja Rintalan haastattelut, jotka olen tässä yhteydessä nostanut esiin. Seuraavaksi käsittelem yksityiskohtaisemmin Anhavan romaani- ja runouskäsitystä.

---

<sup>23</sup> *Mummoni ja Mannerheim* (1960), *Mummoni ja marsalkka* (1961) ja *Mummon ja Marskin tarinat* (1962).



### 4.3 Romaanitaide ja runouskäsitys

Anhavan varhaisen taiteellisen ajattelun kannalta merkittävä kirjoitus on hänen Alex Matsonin *Romaanitaidetta* käsittelevä esseensä vuodelta 1948. Myöhemmin Anhavan ajatukset kirjallisuudesta ja taiteesta muuttuivat ja vastustus Matsonin ajatuksia kohtaan väheni (Niemi 1994, 71). Eräiltä osin jo *Romaanitaidetta* käsittelevässä kirjoituksessa modernistiset ajatukset olivat kuitenkin idullaan.

Matsonin vuonna 1947 julkaisema *Romaanitaide* vaikutti aikanaan moniin keskenään hyvin erityyppisiin kirjailijoihin. Esimerkiksi Veijo Meri (1969, 37) kertoo kirjan olleen hänen proosan kirjoittamisensa auktoriteetti. Myöhemmin kuitenkin osoittautui, että Meri oli ymmärtänyt kirjan täysin väärin: ”sain [Matsonilta] kovan teloitustuomion, joka on yhä voimassa” (ibid.). *Romaanitaiteen* tiedetään vaikuttaneen myös esimerkiksi Hannu Salaman kirjoittamiseen (Salama 1980, 305). Matsonilla oli suuri vaikutus myös modernistien vastaryhmittymän eli realistien kirjallisuuteen; Matson oli yksi Mäkelän piirin keskushenkilöistä ja esimerkiksi Väinö Linnan ateljeekriitikko (Niemi 1994, 71; Linna 1969, 61, 75).

Anhavan kritiikki *Romaanitaidetta* kohtaan vaikuttaa paikoin hyvinkin konservatiiviselta. Hän muun muassa peräänkuuluttaa romaanimuotoon kertomuksellisuutta, mikä ei oikein sovi modernismin vaatimuksiin, kun taas Matson alistaa kertomuksellisuuden muodolle. Anhava päätyy myös vähättelemään modernistisen kirjallisuuden merkkiteoksen, James Joycen *Odyссеuksen*<sup>24</sup> ansioita, joita Matson itse pitää kiistattomina. Anhava kirjoittaa:

'Ulysses' on [...] romaanitaiteellisessa mielessä vain suunnaton, epämääräinen möhkäle. [...] Muotonsa suhdattomuuden ja kurittomuuden vuoksi 'Ulyssesin' välähdyksittäin nerokas sisällys jää niin epäyhtenäiseksi, että se kokonaisuutena on vailla taiteellista merkitsevyyttä. (Anhava 2002, 20.)

Anhavan konservatiivisuus on kritiikissä niin pinnassa – esimerkiksi ylläolevassa muotokäsityksessä – että yksi modernismin estetiikan kannalta keskeinen asia tahtoo jäädä huomaamatta. Anhava nimittäin korostaa jo *Romaanitaiteen* kritiikissä totuudellisuuden merkitystä kirjallisuudessa. Anhavalaista todenkaltaisuutta käsittelen alaluvussa 4.3.2.

*Romaanitaiteen* kritiikissä modernistisinta on lopulta se tapa, jolla Anhava arvioi Matsonin teosta. Tässä paljastuu myös Anhavan ateljeekriitikon luonne: kritiikissään *Anhava* paljastaa

<sup>24</sup> Esseessään Anhava käyttää teoksesta nimeä 'Ulysses'. Pentti Saarikosken suomennos *Odyssesus* ilmestyi Tammen *Keltainen kirjasto* -sarjassa vuonna 1964.

*Romaanitaiteen* epäselvyyksiä, vaatii kielellistä selkeyttä ja puhdistusta metafyyysisistä, sekoittavista termeistä. Tällaisesta stilisoinnista tuli myöhemmin anhavalaisen ateljeekritiikin tunnusmerkki, kuten myöhemmin esimerkkien kautta osoitan.

Esseessään ”Romaanin muuttumisesta” vuodelta 1953 Anhava näyttää jo irtautuneen melko paljon aiemmista käsityksistään. Anhava määrittelee romaanin hyvin väljästi ja katsoo sen olevan ”fiktiivinen proosakertomus, joka esittää näkemyksen elämästä” (Anhava 2002, 125). Anhavan (ibid., 126) mukaan tiukemmat määritelmät ovat ongelmallisia, koska pelkästään romaanille tunnusomaisia piirteitä ei ole olemassa. Siinä, miten romaani määritetty Anhavan mukaan muotona, on hyvin paljon matsonilaista ajattelua: ”[romaanin] on esitetyn elämän järjestys, jonka vaikutuksesta ainekset näkyvät kuviona, muotona” (ibid.). Romaanin modernistisoitumisesta kertovat Anhavan mukaan seuraavat seikat:

draamallisen romaanityypin nousu huomattavaan asemaan, autobiografian tapaan kirjoitettujen romaanien lisääntyminen, yhä yleistynyt tapa sijoittaa kertoja romaanihenkilöiden joukkoon, sekä eritoten ns. näkökulmatekniikan uuttera kehittäminen ja sen yhteydessä harjoitettu vilkas kokeilu (ibid., 128).

Anhava torjuu esseessään väitteen, jonka mukaan uudet romaanit olisivat aiempaa huonolaatuisempia sen vuoksi, että varsinaisen kerronnan osuus on niissä vähentynyt. Anhavan mukaan varsinainen kerronta on ominaista kronikalle ja vaellusromaanille, ja se edellyttää ”pääpiirteissään tasalaatuista katsomuspohjaa, jota ei ole”. (Anhava 2002, 131.) Anhavan kommentin voisi katsoa viittaavan aiemmin käsiteltyyn katsomuksettomuuteen – Anhava viittaa tasalaatuiseen katsomuspohjaan, jota hänen mukaansa ei ole, joten kirjallisuus ei voi rakentua sellaisen varaan.

Anhavalaista runouskäsitystä avaa hänen esseensä ”Runon uudistumisesta” (1956). Eeva-Liisa Mannerin *Tämä matka* -kokoelmaa käsittelevä teksti kasvaa kokonaiseksi modernistisen runon puolustukseksi. On syytä huomata, että Anhava vaikutti *Tämä matka* -teoksen syntyyn ateljeekriitikkona (Manner s.d.b); Anhava siis käsittelee tekstissään teosta, jonka syntyyn hän itse on ollut vaikuttamassa. Vaikutuksen määrästä ja laadusta ei kuitenkaan ole tarkkaa tietoa. Tätä asiaa käsittelemme tarkemmin tutkielmani seitsemännessä luvussa. Joka tapauksessa Anhavan arvostelusta on sieltä täältä luettavissa yleisempää modernismin teoriaa:

Runoelman [”Kambri”, *Tämän matkan* yksi osa] jokainen jakso on koostunut konkreettisesta kuva-aineksesta, joka hahmotellaan yksinkertaisesti kuvaillen ja kertoen. On selkeän näkemyksen merkki, ettei 'nimilappuja', ts. selittelyä ja tavanomaista vertauskuvallisuutta, ole millään kehittelyn kohdalla tarvittu. [...] [”Kambri”] on itsenäinen maailma, taideteos; itsensä eikä minkään muun muotoinen. (Anhava 2002, 393–394.)

Huomionarvoista Anhavan luonnehdinnassa on se, kuinka hän pitää kaikenlaista selittelyä huonona ominaisuutena kirjallisuudessa. Olennaisen pitää välittyä itse tekstistä. Veijo Meri kirjoittaa samasta asiasta: hänen mukaansa ”[k]irjailijan kommentti aina rajoittaa lukijan vapautta, häiritsee” (Meri 1989, 16). Toinen modernismiin keskeisesti liittyvä seikka, jonka Anhava nostaa Mannerkriitikissään esille, on uudenlainen kuva – tai konkreettinen kuva-aines, kuten Anhava asian ilmaisee. Lisäksi Anhava mainitsee runoelman olevan oma itsenäinen maailmansa; tämänkaltainen taiteen autonomisuuden vaatimus on keskeistä modernismin estetiikassa. *Tämä matka* -teoksen kohdalla on kuitenkin vaikea sanoa, missä määrin vaikutteet siirtyivät Anhalvalta Mannerille. Kuitenkin olennaista on se, että Anhava nostaa kriitikissään esille juuri oman kirjallisuuskäsityksensä kannalta olennaisia käsitteitä, kuten konkreettisen kuva-aineksen ja taiteen autonomisuuden.

Anhava avaa runouskäsitystään myös *Miten kirjani ovat syntyneet* -tekstissään vuodelta 1969. Siinä Anhava (1969, 131) mainitsee oman runouskäsityksensä keskeiseksi vaikutteeksi Robert Gravesin esseekokoelman *The Common Asphodel* (1949), joka on Anhavan mukaan paras runotekninen selonteko uudesta runosta. Erityisen läheiseksi itselleen Anhava mainitsee Gravesin käsityksen, jonka mukaan

runossa tulee jokaisen elementin saumautua kaikkiin muihin jokaisella mahdollisella tavalla. Joka metaforan tulee elää ja sopeutua naapureihinsa; analogiojen täytyy täsmätä keskenään; ja tapahtumien tulee olla niin täysin toisistaan riippuvaisia, että yksikin väärä sana hajottaa runon. (Ibid.)

Anhalvalaiseen modernismin estetiikkaan kuuluukin olennaisena osana imagismiinkin palautuva eheyden vaatimus: tekstissä ei saa olla mitään liikaa. Anhalvalaisen ateljeekritiikin esimerkkitapauksien valossa voi nähdä Gravesin ajatusten vaikutusta Anhavan estetiikkaan ja anhalvalaiseen ateljeekritiikkiin, jossa yhtään kiveä ei jätetä kääntämättä, vaan jokainen yksittäinen sana ja sananväli käydään tekstistä pikkutarkasti läpi – tällaista ateljeekritiikkiprosessia on kuvannut esimerkiksi Veijo Meri (s.d.). Ateljeekritiikon työssä Anhavan apuna oli myös Gravesin ja Alan Hodgen teos *The reader over your shoulder* (1943), johon hän usein vetosi (Suurpää 2008, 72).

### 4.3.1 Selittelemättömyys

Modernistista kirjallisuutta – etenkin runoutta – syytettiin hämäryydestä niin meillä kuin muuallakin maailmassa. Esseessään ”Selittämättä selvää”<sup>25</sup> Anhava pyrkii kirjoittamaan auki vastakkaista kantaansa tästä asiasta. Anhava nostaa esille ajatuksen, että hämää onkin ”symbolismiin huipentuva romanttinen runous”, jossa ”hämärrys oli puhtaan runouden<sup>26</sup> ihanteen mukaan runollisuudelle eduksi” (Anhava 2002, 417). Sen sijaan moderni runous pyrkii lähtökohtaisesti selkeyteen: ”havainnot tahdotaan esittää sellaisinaan: jos ne eivät itseään selitä, ei myöskään runoilija rupea selittelemään” (ibid.).

Samassa esseessä Anhava nostaa esille kaksi joksikin vastakkaista runouskäsitystä. Toisen niistä muotoili Kalifornian yliopiston kirjallisuuden professori Mark Schorer oikeudenkäynnissä, joka koski Allen Ginsbergin runokokoelmaa *The Howl and Other Poems* (1956). Kokoelmaa syytettiin siveettömyydestä, ja Schorer oli pyydetty puolustuksen todistajaksi. Syyttäjä yritti osoittaa, ettei Schorer sen enempää kuin kukaan muukaan voi ymmärtää runoa. Schorer oli kuitenkin toista mieltä, vaikka myönsikin, ettei aina ole helppoa tarkalleen tietää, mitä yksittäinen runoilija täsmälleen sanoo. (Ks. Anhava 2002, 408–409). Schorerin mukaan ”runoa ei voi kääntää proosaksi. Juuri sen tähden se on runoutta.” (Ks. ibid., 408.) Edelleen Schorer jatkaa runoudesta: ”Koska se ei ole proosaa, sitä on yhtä mahdoton kääntää loogiseksi proosaenglanniksi kuin on mahdoton selittää, mitä jokin surrealistinen maalaus merkitsee” (ks. ibid.).

Anhavan esiin tuoman toisen kirjallisuuskäsityksen esitti kirjallisuustieteilijä F.W. Bateson vuonna 1950 teoksessaan *English Poetry: A Critical Introduction*<sup>27</sup>. Batesonin mukaan

[...] runous on merkitystä. Runouden täytyy runoutena olla täysin ymmärrettävää. Sen osuuden, mikä kullakin sanalla, kuvalla tai rytmillä on runossa, täytyy ensi kädessä olla järjellisin termein selitettävissä. Runouden vaikeus ei johdu epäjärjellisestä aineksesta, jota on liitetty tai sijoitettu sanojen antamaan merkitykseen, vaan kulloisenkin runollisen esityksen keskityksestä ja monijuonteisuudesta. Runous eroaa proosasta ja jokapäiväisestä puheesta pääasiallisesti sikäli, että se samalla sanamäärällä sanoo niin paljon enemmän. Mutta tämä on aste-, ei laatuero. Kun erittelemme ja selostamme runoa, emme tule siirtäneeksi sitä tyyten erilaisiin ilmaisuvälineisiin. (Ks. Anhava 2002, 409.)

Anhava kiteyttää Schorerin ja Batesonin käsitysten eron seuraavasti:

<sup>25</sup> Teksti on vuoden 1960 paikkeilta; tarkempaa tietoa ajankohdasta ei ole.

<sup>26</sup> Puhtaalla runoudella Anhava viittaa romantikkojen ihanteeseen, jota vastaisi ”pelkkä ja aineeton äänteiden, irtainten symbolien ja tunnelmien musiikki” (Anhava 2002, 412).

<sup>27</sup> Anhava on kääntänyt teoksen nimen esseessään muotoon ”Kriittinen johdatus englantilaiseen runouteen”.

Bateson [...] on sitä mieltä, että runo on ja että sen tulee olla selitettävissä, vieläpä järjellisin termein, kun taas Schorerin mielestä runon tekee runoksi juuri se, mikä siinä on selittämätöntä (Anhava 2002, 409–410).

Anhavan mukaan Batesonin kanta oli vallalla romantiikkaan saakka ja se palautuu aina Aristoteleen aikoihin. Schorerin käsitys puolestaan pohjautuu romantiikkaan ja on ollut siitä lähtien hallitsevampi; Bateson hyökkäsi kirjoituksessaan juuri romanttista käsitystä vastaan. Anhava määrittelee romantiikan kirjallisuuskäsitystä seuraavasti:

Romantikkojen mukaan oli runoudessa olennaista, itse runoa, kielen salaperäinen, selittämätön noituus, yksinomaan tunteeseen vetoava rytmin, soinnutuksen ja kuvasanonnan lumo. Tähän liittyi tietenkin mitä sopivimmin mielikuva runoilijasta loveen langenneena, mielenhäiriön ja selvänäköisyyden rajamailla liikuskelevana laulajana, jonka teokset syntyvät innoituksen leimahduksissa. Älyllisyys, käsitteellisyys ja harkinta selitettiin runollisuudelle lähes vastakkaisiksi tekijöiksi. (Anhava 2002, 410.)

Kaikki Anhavan luettelemat seikat ovat modernismille vieraita, jopa vastakkaisia modernististen vaatimusten kanssa. Sen sijaan modernistinen estetiikkaa korostaa juuri älyllisyyttä ja harkintaa. Anhavan mukaan Bateson onkin runouskäsityksessään monessa kohdin oikeassa – hän osoittaa sen, ettei runon ainoana lähtökohdana voi olla hurmiollinen innostus, sekä sen, että ”runon merkillisinkin taika perustuu aina merkitykseen” (Anhava 2002, 410). Anhava myöntää, että

[k]aikki romanttinen runous, symbolismin lopuilleen hienostamakin, on [...] Batesonin osoittamalla tavalla ymmärrettävissä, järjellisin termein selitettävissä; paitsi tietenkin ne runot, joista ajatus on lyyrillisessä mielessä kokonaan kadonnut ja joilla on enintään lorun teho (ibid., 411).

Anhava nostaa kuitenkin esille modernin runouden, johon Batesonin käsitykset eivät enää päde. Varhainen esimerkki tästä on Arthur Rimbaudin runon ”Oi vuodenajat, oi linnat” alkusäkeet: ”Oi vuodenajat, oi linnat! Mikä sielu on virheetön” (ks. Anhava 2002, 413–414). Säkeitä on Anhavan mukaan mahdotonta perustella järjellisesti. Kuitenkin lukija tajuaa intuitiivisesti niiden kuuluvan runon kokonaisuuteen. Tässä kohtaa Anhavan mukaan Schorerin käsitys runoudesta on osuvampi. Ristiriita Batesonin ja Schorerin välillä johtuu Anhavan mukaan ”ymmärtää”-sanan käsitteestä: ”Bateson edellyttää sen merkitsevän, että runon kaikki aineosat ja niiden suhteet ovat 'järjellisin termein' selitettävissä. Schorer on tarkoittanut ymmärtämisellä aivan muuta.” (ibid., 414–415.) Anhavan mukaan Schorer käyttää väärin ”ymmärtää”-verbiä – käsittäminen olisikin hänen mukaansa modernin runouden kohdalla terminä parempi (ibid.). Kaiken kaikkiaan Anhava näyttäisi viittaavaan uskriitikko I.A. Richardsin esiin nostamaan eroon emotiivisen ja referentiaalisen kielen

välillä. Runous ei ole referentiaalista kieltä, jonka voisi järjellisin termein selittää. Sen sijaan Anhavan ”käsittäminen” näyttäisi viittaavan kielen emotiiviseen funktioon. Anhavan luonnehdinnassa uudesta runosta on eliotmaista kokonaisvaltaisuuden vaatimusta:

Uusi runo ei tähtää vain suggestiiviseen tunnelmaan, huikaiseviin silmänräpäyksiin: se vangitsee sekä ajatukset että mielikuvat, koko persoonallisuuden kiinnostuksen, ja herättää useimmiten voimakkaan merkitsevyyden elämyksen (Anhava 2002, 415–416).

Anhavan mielestä modernin runon tajuaminen seuraa tai on seuraamatta sen valppaasta vastaanottamisesta. Jos runo säväyttää lukijaa, on syntynyt yhteys lukijan ja runoilijan välille, mutta jos näin ei tapahdu, ei asialle voi mitään; osasyiksi tähän Anhava näkee esimerkiksi sen, että lukija on tottunut romanttisen lyriikan hypnoottisuuteen ja selittelevyyteen, jota ei tapaa modernissa lyriikassa. Näin lukija saattaa kokea modernin runon liian vaikeaksi. Anhavan mukaan se ei kuitenkaan sitä ole: moderni runo on lukijalle avoin niin, että tämä voi kokea sen oman persoonallisuuden raamien mukaisesti. (Anhava 2002, 417–418.)

Yksi valaiseva esimerkki selittelemättömyyden vaatimuksesta löytyy kustannustoimittaja ja kirjailija Matti Suurpäältä:

En hevin unohda niitä kapeateräisen lyijykynän tekstille pysähtymisiä ja niitä seuraavia syrjäkareisia mulkaisuja, joihin liittyi kysymys ”Mitähän herra mahtaa tällä tarkoittaa”. Kun yritin selittää, hän: ”Mikset sitten sano sitä”. (Suurpää 2008, 71.)

Anhavalaisen, uuskritiikkiin palautuvan estetiikan mukaan kaiken tarvittavan tulee olla itse tekstissä, vieläpä niin paljaana ja selvänä, ettei ylimääräistä selittelyä tarvita. Jos asian voi sanoa toisin, yksinkertaisemmin, on se syytä myös niin sanoa eli kirjoittaa.

### 4.3.2 Todenkaltaisuus

Tuula Hökkä (1999, 73) on kiteyttänyt modernistien pyrkimykset seuraavasti: ”Kirjallisuuden olennaisena tavoitteena oli löytää totuudellinen kieli välittömälle todellisuudelle ja yksilön kokemukselle”. Lause näyttää ensikatsomalta yksinkertaiselta, mutta sitä se ei ole. Mitä tarkoitetaan esimerkiksi välittömällä kokemuksella? Modernistien kohdalla se näyttäisi kytkeytyvän voimakkaasti juuri yksilön kokemiseen. Lauseeseen tuntuu sisältyvän ajatus siitä, että vain yksilön kokemuksiin rajoittuneena kieli voi olla totuudellista. Tämä totuudellisuus – etenkin taiteen

kohdalla – ei tietenkään ole ongelmattonta. Anhavalaisessa estetiikassa totuudellisuus korvautuu todenkaltaisuudella, jonka ideaa pyrin seuraavaksi hahmottamaan.

Katsomuksettomuus, jota käsittelin luvussa 4.2, tuntuu Anhavan kohdalla kumpuavan siitä ajatuksesta, että hän koki suuret oppirakennelmat ja poliittiset liikkeet valheellisiksi – ne eivät sopineet anhavalaisuudessa alleviivattuun totuudellisuuteen tai todenkaltaisuuteen, jota Anhava määrittelee Daniel Defoen *Ruttovuoden päiväkirjaa* (*A journal of the plague year, 1722*, suom. 1997 nimellä *Ruttovuosi*) ja *Moll Flandersia* (*The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders, 1722*, suom. 1952) esittelevässä esseessään vuodelta 1956. Kohdetekstit ovat vuosisatoja vanhoja, mutta Anhava erottelee niistä modernismin estetiikkaan sopivia seikkoja. Anhavan (2002, 156) mukaan Defoen kerronnan voimatekijä on sen konkreettinen todenkaltaisuus. Erityisen suggestiivisena Anhava pitää Defoen *Ruttovuoden päiväkirjaa*:

Kovapintaisinkaan lukija ei voi siihen kohdistaa moitetta, joka laillaan on paikallaan Defoen ja kenen hyvänsä muista romaaneista puhuttaessa: että niissä tapahtuu yhdelle tai joillekuille uskomattoman taajaan omituisia asioita eikä tavallisia juuri koskaan (Anhava 2002, 157).

Yhtenä todenkaltaisuuden vaikutelman luojana Anhava pitää Defoen pitkälle kehitettyä minäkerrontaa. Minäkertojan inhimillisyys – epävarmuus, hajamielisyys, mitättömien yksityiskohtien toistelu jne. – vain lisää entisestään todentuntua. (Ibid.) Defoen käyttämät keinot eli epäluotettavan kertojan käyttö on tyypillisiä modernistiselle kerronnalle. Tässä kohtaa Anhava kytkee epäluotettavan kertojan todenkaltaisuuden vaikutelmaan.

Anhava (2002, 159) nimittää Defoeta yhdeksi kirjallisuushistorian parhaista naturalisteista. Anhava erottaa kuitenkin naturalismin sen perinteisestä merkityksestä, jonka mukaan naturalismi tavoittelee ehdotonta objektiivista todenmukaisuutta (Hosiaislouma 2003, 625). Modernisteille tällaista objektiivista todenmukaisuutta ei sellaisenaan ole – tai ainakin sen olemassaolo problematisoidaan vahvasti. Niinpä Anhava (2002, 159) päätyy löyhempään käsitykseen naturalismista ja luonnehtii Defoeta: ”Kertomataiteen naturalistissa on tyypillistä ja sisintä eläytyminen, kirjaimellisesti myötäelämisen kyky”. Anhava painottaa subjektin merkitystä:

Kaiken, minkä kirjailija tietää luonteen sisäisestä rakenteesta, toiminnasta ja motiiviketjuista, hän tietää itsestään käsin ja kuvaa sen mukaan. [...] Tämä on se subjektiivisuus, jota naturalisti ja objektivoija ei voi välttää. Mutta se ei ole haitaksi; juuri se tekee todenkaltaisuuden mahdolliseksi. (Ibid., 163.)

Anhava erottaa Defoen subjektivismiin psykologisen romaanin subjektivismista. Jälkimmäisen suunnan edustajista Anhava mainitsee Marcel Proustin ja Fjodor Dostojevskin. (Anhava 2002, 163–164.) On implisiittisesti havaittavissa, että Anhava arvostaa Defoen subjektivismiin psykologisen romaanin subjektivismia korkeammalle. Anhavan mukaan Defoe pitäytyy kerronnassaan ulkoiseen kuvaukseen, dialogiin ja toimintaan, eikä käytä hyväkseen ”minäkerronnassa tarjoutuvia sielunvuodatuksen mahdollisuuksia. [...] [H]änen päähenkilönsä kertovat mielenliikkeistäänkin valtaosan konkretisoiden.” (Ibid., 163.) Anhavan mainitsema sielunvuodatus, jollaista vaikkapa Dostojevskin romaaneissa tapaa, ei ole anhavalaisten estetiikan mukaista. Tässä mielessä Defoe on modernistisempi kertoja ja epäilemättä siksi enemmän Anhavan mieleen.

Todenkaltaisuuden idean määrittelyä tapaa muidenkin anhavalaisten kirjailijoiden teksteistä kuin itse Anhavan. Modernisteista esimerkiksi Veijo Meri kirjoitti taiteellisia näkemyksiään sisälle myös kaunokirjallisiin teoksiinsa. Meren *Manillaköyden* viimeiseen lukuun sisältyy kohta, jossa päähenkilön eli Joosen isän lapsuuden ystävä, naapurin kahdeksankymppinen mies, kertoo tarinan ensimmäisestä pomminpudotuksesta Suomessa. Joosen isän ja naapurin välille syntyy kiistaa siitä, puhuuko naapurin mies totta. Joosen isä nimittää ukkoa emävalehtelijaksi, mutta ukko vastaa: ”Miten sinä voit sanoa minua valehtelijaksi. Tosita. Kerro sama, minkä minä äsken kerroin, todesti. Ennen kuin voi olla valejuttu, täytyy kai olla tosijuttu.”<sup>28</sup> (Meri 1966, 114.) Romaanin kyseisessä kohdassa pohditaan totuutta ja todenkaltaisuutta, kertomisen totuudellisuutta. Meri itse on myöhemmin tulkinnut naapurin miehen taiteilijaksi ja kohdan taiteen puolustukseksi:

[T]aideteos [...] on totta. Vaikka semmosta ei voisi ikinä tapahtua, siis jollakin tavalla se puolustaa omaa näkökulmaansa ja tuota taiteen autonomisuutta. Siis taiteen totuuksilla, me koemme ne jotenkin totena, vaikka siellä ne härät piirittää seitsemää veljestä vuorokausikaupalla, Simeoni lentää kuuhun. [...] [O]ikea taide [...] on totta. Siis sitä vastaan ei voi asettaa toista totuutta. Silloin [50-luvulla] taisteltiin enemmän puhtaan taiteen puolesta tuota ihan fanaattisesti, mutta tuota se oli osittain taktillista puhetta, joka johtui siitä, että tuota se uusi lyriikka ja mitä sitä proosaa tuli niin, sitä syytettiin juuri, että se ei ole totta. Tai että se valehtelee ja että se ei ole taidetta. Siinä esitettiin juuri se vastaväite, että taide on jotain täysin absoluuttista. Tämä uusi on taidetta, ja sitä ei pääse sorkkimaan millään lailla. Siis siinä estetiikassa, mutta toi ukko esitti tommosen estetiikan, ja se on jutunkertojan estetiikka. (Meri 9.4.1967.)

Merin lausuntoa voi tulkita niin, että taiteeseen ei sovi samanlainen totuusmääritelmä kuin ”tosimaailmaan” – jonka senkin totuudet voidaan toki problematisoida. Mutta taide on totta omien lakiansa nojalla. Myös Meren *Peiliin piirretyn naisen* eräitä kohtia voi lukea taideteoreettisina kehittelyinä. Yksi romaanin henkilöistä, Kirjailija, toteaa:

<sup>28</sup> Meri on kertonut repliikin lopullisen muodon johtuvan latojan virheestä. Meri oli tarkoittanut kirjoittaa ”toista”, mutta latomossa kirjaimet vaihtoivat paikkaa: ”tosita”. Merestä virheestä johtunut uusi muoto tuntui kuitenkin hyvältä, eikä hän siksi sitä vaihtanut. (Meri 9.4.1967.)



Jos on oikea runoilija, se ei tiedä olevansa runoilija, ainakaan se ei koskaan mene sanomaan: minä runoilija olen, tätä maailmaa polen, laulan hienon barcarolen, vene iltä meri olen. Edellinen ei ole runo, se on just semmoisen paskiaisen kirjoittama, joka kirjoittaa runoja elämänsä ja pääsee akatemiaan eikä loppujen lopuksi saa sanotuksi muuta kuin että runoilija olen. (Meri 1963/1970, 106.)

Meren henkilöhaahmon kommentin voi tulkita hyökkäävän romanttista kirjailijäkäsitystä vastaan. Runoilija ei ole yksin runoilijuudestaan kasvava nero. Ei vielä riitä, että on runoilija. Runoilijuutta ei ole syytä korostaa, vaan keskittyä itse työhön, kirjoittamiseen, todellisuuden hahmottamiseen. Runous on mahdollista ottaa myös vakavasti: sillä täytyy olla sanottavaa. Ivan kohteeksi päätyy myös modernistien vierastama riimirunous tyhjine korulauseineen. Meren Kirjailijan määritelmä runosta on seuraavanlainen:

Runo ei ole maailmankuva eikä oma maailmansa, se on maailmaa. Tämä oli aforismi. Kun sä luet hyvän runon, sen jälkeen ja sen aikana sä olet entistä enemmän siinä missä sä olet, omassa elämässäsi. Sä et näe sitä uudella tavalla, sä näet sen, bonjaatko. Sä et huomaa olevasi maailmassa, sä olet maailmassa. (Ibid., 107.)

Myös tässä kohtaa Meren tekstiä voi lukea anhavalaisen todenkaltaisuuden näkökulmasta. Meren Kirjailijan käsityksen mukaan hyvä runo myös todenkaltaistaa eli sitoo lukijaa enemmän todellisuuteen ja omaan elämäänsä. Risto Turusen (1998, 357) mukaan Meri hahmottelee *Peiliin piirrettyssä naisessa* 50-luvun ja sotaa edeltäneen kirjailijapolven välisiä näkemyksellisiä eroja. Toisaalta teosta voi tulkita toisinkin: Auli Viikari on huomauttanut romaaniin sisältyvän modernistisen ohjelman kritiikkiä (ks. Nummi 1995, 57).

Anhavalta todenkaltaisuuden aste oli yksi tärkeimmistä mittareista kirjallisuuden arvoa mitatessa. Anhava itse luonnehtii:

Kiinnostukseni viriää heti kun uskon siihen mitä kirjoittaja sanoo, kun tuntuu olemassa olevalta se maailma mitä teksti rakentaa, kun sana ja asia ovat niin liitossa että ei tunne lukevansa vaan kokevansa (sit. Suurpää 2008, 64).

Anhavan vaatimuksissa yhtyvät tekstin pinta- ja syvätaaso – sana ja asia ovat yhtä. Lauseen, ajatuksen kuvan, on oltava tarkka ja täsmällinen – todenkaltainen. Tällaisilla vaatimuksilla Anhava osoitti koristeellisen runokielen valheellisuuden. Ylipäättään todenkaltaisuus tuntuu olevan se perimmäinen arvo, jota Anhava piti hyvän kirjallisuuden tunnusmerkkinä: kirjailijan on oltava rehellinen ja kuvattava sitä elämänpiiriä, jonka hän hyvin tuntee. Anhavalainen totuudellisuus on kuitenkin erotettava realistisen romaanin kerronnasta: modernismin kohdalla totuudet ovat

subjektiivisiä ja yhteinen todellisuus kyseenalaistuu. Anhavalaisista kirjailijoista totuudellisuuden opin omaan kokemuksellisuuteen rajoittuneena sisäisti kenties kirjaimellisimmin Antti Hyry, joka on teoksissaan pysyttänyt kuvaamaan tiukasti omaa, tuttua elämänpiiriään. Hökän mukaan

Antti Hyryn proosassa maailma kotoistuu juuri lähietäisyydellä. Ihminen on eheä ja todellinen kodissa, siinä muiston paikassa jossa hänen ruumiillinen ja henkinen olemassaolonsa alun alkaen kehkeytyi suhteessa luontoon, ihmisiin ja oman paikan kulttuurin muotoihin. Tavallisista ilmiöistä säteilee elämän metafysisen ulottuvuuden läsnäolo tai ainakin mahdollisuus. (Hökkä 1999, 73.)

Todenkaltaisuuden ajatus kytkeytyy myös vahvasti kuvan itsenäistymiseen ja etenkin minämaailmaan, joita seuraavaksi käsitellen.

### 4.3.3 Kuvan itsenäistyminen ja minämaailma

Esseessään ”Runon uudistumisesta” Anhava listaa kolme asiaa, jotka tekevät Eeva-Liisa Mannerin *Tämä matka* -kokoelmasta taiteellisesti kypsän: rytmin kiinteytymisen, vapautumisen yleislyriikan sovinnaisesta kuva-aineksesta sekä kuvan itsenäistymisen, jota Anhava pitää tärkeimpänä seikkana. Anhava nimittää uutta runoa ”vapaasti mitalliseksi”. (Anhava 2002, 394.) Kuten Hökkä (1991, 46) huomauttaa, termi jää Mannerin tapauksessa tarkemmin selittämättä. Kuvan itsenäistymistä Anhava pyrkii hahmottamaan tarkemmin, mutta sekään ei ole aivan yksinkertaista: Hökän (ibid.) mukaan ”[k]äytettyjen termien moninaisuus, allegoria, symboli, vertauskuva, metafora, arketyypit, itsenäistynyt kuva, ilmentää uuden teorian tarvetta ja kuvakäsitteen vaikeaa täsmennettävyyttä”.

Kuten Hökkä (1991, 46) huomauttaa, kuvan itsenäistymisellä on selvä yhteys Eliotin ja Poundin imagismiin. Anhavan (2002, 416) mukaan ratkaisevaa siirryttäessä vanhasta runouskäsitteestä uuteen oli se, että ”aikaisempien vertauskuvien ja metaforien tilalle tuli pelkkä kuva” sekä se, että ”käsitteellisiä ja kerronnallisia toteamuksia alettiin käsitellä kuvan veroisina ja kuvien tapaan”. Anhavan mukaan kuvan itsenäistyminen vaatii runoilijalta luopumista siitä asenteesta, että runon kuvat olisivat vain kuvausta (tai kuvitusta) tai metaforia ja että poikkeamat, liioittelut ja todellisuuden muuntelut kielessä olisivat selkeästi johdettavissa ja ymmärrettävissä runoilijan persoonasta käsin (ibid.). Kuvan itsenäistyminen johtaa myös siihen, ettei kuvien välttämättä tarvitse liittyä toisiinsa johdonmukaisesti, vaan ne voivat asettua peräkkäin tai muuhun järjestykseen runoilijan mielen mukaan (ibid., 395). Esimerkiksi tästä Anhava nostaa esille pätkän Mannerin runosta ”Aika”:

[...] En ole vapaa, ranteissani tykyttää vielä aika  
joka rakentaa  
kalkkikäytäviä tähän vereen,  
pieniä siltoja, portaita syvemmälle  
vuotavia kiviä, tarkat päivämäärät  
askelmia joita huuhtoo suola ja heitetyt kaiut  
päivien jono ja jätteet [...] (Manner 1999, 149.)

Anhava ei tässä kohtaa analysoi runoa tarkemmin, mutta nähdäkseni runosta on eroteltavissa monia anhavalaisen modernismin kannalta olennaisia aineksia. Peräkkäiset kuvat luovat intensiivisyyden vaikutelman: runokuvat ovat tehokkaita ja hyökkäviä. Niillä on aktiivinen merkitys, eikä niiden ole tarkoitus olla vain runon koristelua tai kaunista ilmaisua. Runo osoittaa, että kuvat voivat modernistisessä runossa syntyä vapaan assosiaation ja tajunnanvirran kautta ja samassa runossa voi olla keskenään hyvinkin erilaista kuva-ainesta. Toisenlaisen esimerkin kuvan itsenäistymisestä Anhava löytää Mannerin runosta ”Kontrapunkti”, tarkemmin runon keskivaiheilta:

[...] Pieni huone, pienet luukut, pienet vilkkaat nauhakengät  
sydäntä ja juoksemista varten.  
Kengät kammiosta eteiseen  
juoksevat ja vereen rakentavat  
lapsensormin kivilaiturin  
kivisiä soutajia varten. [...] (Manner 1999, 147.)

Anhava kirjoittaa:

Itsenäistyneen kuvan mahdollisuuksista on hyvä esimerkki ”pienet vilkkaat nauhakengät”, jotka ensin ovat ”sydäntä varten”, sitten jo juoksevat sydämessä ja rakentavat ”lapsensormin” ja liittyvät kuvaan kivistä, joka kautta runon symboloi kuolleeksi muuttunutta. Kehittely on pakottoman taidon näytteenä upea, ja tuloksena konkreettinen ja järkyttävä lapsuudesta alkavan kuoleamisen kuvasarja. (Anhava 2002, 398.)

Hökän (1991, 46) mukaan Anhava selittää kuvan itsenäistymistä ”lähtien uudenglaisesta asenteesta runouden subjekti-objekti -suhteessa”. Anhava (2002, 394) kiteyttää vanhan runouden idean: ”Toisella puolen oli minä, toisella kaikille yhteinen maailma; runous oli runoilijan minän ja tuon maailman suhteiden esittelyä ja tilitystä”. Näin kuvan itsenäistymisestä päästään suoraan tärkeään minämaailman käsitteeseen. Kun aikaisemmassa runoudessa minä ja maailma olivat erillään, ei uudessa runossa ole erikseen subjektiivisesti puhuvaa minää ja yleistä maailmaa, vaan on minämaailma. Minämaailman käsite on anhavalaisen estetiikan kannalta erittäin keskeinen. Anhava (2002, 540–541) puhuu kirjailijajoukosta, jotka kiinnittävät huomionsa kieleen ja rajoittuvat kuvaamaan omaa välitöntä kokemustaan. Toisin sanoen nämä anhavalaisten oppien mukaisesti

kirjoittavat kirjailijat pyrkivät esittämään ja kielellistämään minämaailmaansa mahdollisimman tarkasti kuvaamalla vain niitä asioita, jotka tuntevat.

Minämaailman käytön Anhava löytää myös Paavo Haavikon runoudesta, säkeistä, jotka jo nousivat esille kolmannessa luvussa: ”Kartoittamattomien ulottuvuuksien merellä / maailmana maailmojen veroisena / haaksirikkoudun muita maailmoja vastaan” (Haavikko 1975, 58). Anhava (2002, 395) kirjoittaa, että minämaailma – Haavikon säkeet – merkitsee subjektiivisuuden ääriasennetta, mikä vie runoudessa ”naturalismista vapaaseen luomiseen ja subjektiivisesta 'esittämisestä' objektiiviseen hahmotukseen”. On syytä korostaa, että Anhava asettaa naturalismin vastakohtaksi vapaan luomisen; kaiken kaikkiaan modernismissä korostuu ilmaisun vapaus niin rytmin, sananvalintojen kuin aiheidenkin puolesta. Toinen huomiota herättävä seikka on objektiivinen hahmotus subjektiivisen esittämisen vastakohtana, minkä voi tulkita viittaavaan pyrkimykseen kirjoittaa mahdollisimman täsmällistä kieltä. Anhavan mukaan muutos merkitsee metaforien vähenemistä ja niiden luonteen muuttumista; pääasia runossa on ”itsenäinen kuva, joka on osa *runoilijan maailmaa* eikä mikään kuvauksenkatkelma maailmasta yleensä” (ibid.). Kuten Hökkä (1991, 46) kirjoittaa, modernistisessä runoudessa ”[r]unouden kieli sinänsä riittää maailmaksi, 'minämaailmaksi', sen subjektiivisesti suhteellinen totuus todeksi”. Hökän (1999, 77) mukaan minämaailman itseanalyysi jatkuu Paavo Haavikon *Talvipalatsissa* (1959):

[...]  
ja mitä on lyriikka?  
minä tahdon kertoa:  
pieni talo, kapea, korkea ja huone jossa  
minä kirjoitan tätä,  
liioittelua!  
mutta kuvittelen että kaikki tapahtuu  
ja kuka ei ole yksin ja kuka ei ole maailma?

Minä tahdon vaieta kaikesta mistä kieli on.

Minä tahdon takaisin sinne mistä olen kotoisin. (Haavikko 1975, 210–211.)

Tässä pääluvussa olen käsitellyt Anhavan kirjallisuuskäsityksen perusaineksia, jotka lopulta olivat tärkeä osa koko 50-luvun modernismia. Olen hahmottanut Anhavan kirjallisuuskäsitystä hänen esseidensä pohjalta ja osoittanut, että niistä luettavissa ja eroteltavissa niitä aineksia, joista anhalainen kirjallisuuskäsitys muodostui. Olen hahmottanut anhalaisuutta myös muista teksteistä käsin: esimerkiksi Paavo Rintalan haastattelulausunnot vahvistavat kuvaa anhalaisesta katsomuksettomuudesta. Loppuun tiivistän vielä muutaman ajatuksen anhalaisuudesta erään

tärkeän sitaatin kautta. Matti Suurpään mukaan täsmällisin anhavalaisuuden määritelmä ei ole peräisin Anhavalta itseltään eikä sen alunperin ollut edes tarkoitus määritellä anhavalaisuutta; ajatus on kirjailija Al Alvarezin kynästä. Hänen mukaansa ihannerunous on

runoutta jonka perustana ovat kirkkaus, ironia ja vastenmielisyys kaikkea liioiteltua ja koristeellista tai ylisanaista kohtaan, runoutta yksityisestä maailmasta, hyvästä käytöksestä ja tuosta usein väärin käytetystä määritteestä 'säädyllyisyys'. Ehkä sillä on jotain yhteistä sen klassisismien kanssa jota Eliot ja T.E. Hulme puolsivat modernismin ensimmäisinä merkkihetkinä – toisin sanoen klassisismia joka etsi raikkautta vastapainoksi myöhäisromantiikan ansarintuoksuille. Tämä ei tarkoita sitä, etteikö se usein olisi tiiviin tutkimisen ja koettelun tulosta, mutta näillä kaikilla tutkimuksilla on yksi yhteinen tavoite: kaiken vouhotuksen eliminoiminen tavoiteltaessa kiinteää, emotionaalisesti uskottavaa täsmällisyyttä. (sit. Suurpää 2008, 65.)

Sitaatti on syytä nostaa esille siksi, että se voisi aivan hyvin olla myös Anhavan kynästä. Anhavalaisen estetiikan mukaan tekstin tuli olla ennen kaikkea kirkasta. Anhavalaisuuteen liittyi samaa kovuuden poetiikkaa kuin imagismiin. Alvarezin korostama subjektiivisuus liittyy sekin olennaisesti anhavalaisuuteen ja laajemmin modernismiin ylipäättäen. Anhavan mukaan tuli aina kirjoittaa yksilölle, ei joukoille – tämä näkyy esimerkiksi tässä pääluvussa esiin ottamastani Anhavan ja Paavo Rintalan ateljeekritiikkiprosessista. Alvarez puhuu myös tekstin säädyllyydestä – tutkielmastani käy myöhemmin ilmi, että Anhava oli valmis puuttumaan myös tämänkaltaisiin asioihin tekstissä.

Merkillepantavaa on myös Alvarezin esiin tuoma klassisismi. 50-luvun modernismi ei tietenkään kiinnittynyt pelkästään kyseiseen vuosikymmeneen, vaan vaikutteita haettiin maailmankirjallisuudesta vuosisatojen tai jopa -tuhansien takaa. Anhava etsi todenkaltaisuuden ideaa muun muassa Daniel Defoen 1700-luvulla kirjoitetuista teoksista. Pekka Lounela (s.d.) on puhunut anhavalaisuuden tanka- ja haikuihanteesta: muinaiset itämaiset runot saattoivat edustaa ”modernismia” siinä missä uusi runouskin. Tärkeää ei ollut ajankohta vaan itse teksti – sen vouhotuksesta riisuttu täsmällisyys. Seuraavaksi siirryn käsittelemään sitä, kuinka Anhava käytännössä tekstejä käsitteli.

## 5 ANHAVAN ATELJEEKRIITIKONTYÖ KÄYTÄNNÖSSÄ

### 5.1 Kustantamoissa ja niiden ulkopuolella

Anhava työskenteli kustannusvirkailijana WSOY:llä, Otavalla ja Tammella ja sen jälkeen kustantamojen ulkopuolisena asiantuntijana, eli luki käsikirjoituksia WSOY:lle, Otavalle, Tammelle, Weilin + Göösille ja Gummerukselle. Lisäksi Anhava toimi vapaana kustannustoimittajana, jolloin oli itse aktiivisesti yhteydessä kirjailijoihin. (Liukkonen 1992, 200; Niemi 1983, 62). Paitsi merkitystä kirjallisuudelle ylipäätään, Anhavan työtä kustantamojen – etenkin Otavan – profiloijana voi pitää huomattavana. Esimerkiksi Lassilan (1990, 161) mukaan Otavan kehittyminen modernismin johtavaksi kustantajaksi oli Anhavan ansiota. Lassilan käsitys on liian pitkälle viety, eikä koko kunniaa voi osoittaa yhdelle ihmiselle, mutta tärkeä merkitys on kiistatonta ajateltaessa vaikkapa Anhavaa kirjallisena löytäjänä, jonka puolen tuon esiin seuraavassa alaluvussa. Anhava oli Otavan palkkalistoilla vuosina 1954–1959, jolloin suuri osa modernisteista asettui Otavaan. Tuona aikana Anhava oli yksi modernistien koulijoista ja kokoajista. Haavikon (1995, 16) luonnehdinnan mukaan Anhavan toiminta ateljeekriitikkona oli takeena kotimaisen kaunokirjallisuuden jatkuvuudelle Otavassa myöhemminkin. Anhava ei kuitenkaan rajoittunut vain yhteen kustantamoon: jos jokin teksti ei sopinut tietyn kustantamon vaatimuksiin, saattoi Anhava toimittaa sen toiseen kustantamoon tai hoitaa käsikirjoituksen muuta kautta julkisuuteen – vaikkapa julkaisemalla tekstin *Parnassossa*, kuten runoilija Jyrki Pellisen tapauksessa (Liukkonen 1992, 200). Esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin käsikirjoituksia hän toimitti työskennellessään Otavalla, vaikka Manner oli Tammen kirjailija (Manner 1972).

Kuten luvussa 3 totesin, kustannustoimittamisen ja ateljeekritikoinnin eron voi halutessaan nähdä esimerkiksi siinä, että kustannustoimittajalla on kustantamo työnantajanaan, kun taas ateljeekriitikko voi toimia työssään vapaammin ja epämuodollisemmin. Anhavan kohdalla tämäkin erottelu ontuu, koska Anhava saattoi kustantamon sisäpuolellakin toimia melko vapaasti, eikä kustantamo tuntunut juurikaan sitovan häntä. Otavalla Meren ensivaikutelma Anhavasta oli se, että tämä on vaikutusvaltainen henkilö, jonka ei tarvitse koputella oviin (Meri s.d.). Helena Ruuskan (2012, 247) mukaan Anhava "kommentoi ja editoi Otavalle tulevia käsikirjoituksia, tarvittaessa myös kilpailijoille". Roolien päällekkäisyydestä kertoo esimerkiksi se, että Ruuska (2012, 374) puhuu Marja-Liisa Vartion käsikirjoitusten kohdalla erikseen Anhavasta ja kustannustoimittajasta,

vaikka Anhava työskenteli tuolloin Otavassa, ja häntä voitaisiin näin ollen pitää nimenomaan kustannustoimittajana. Luullakseni Ruuska viittaa erottelulla juuri Anhavan epävirallisempaan ja -muodollisempaan rooliin tekstin muokkaajana. Yksi syy voi tietysti olla myös Anhavan ja Vartion ystävyys-suhteessa, johon siihenkin suhteutettuna ateljeekriitikko tuntuu istuvan paremmin kuin kustannustoimittaja; Vartion toiseksi ateljeekriitikoksi Ruuska mainitsee tälle vielä läheisemmän henkilön, aviopuoliso Paavo Haavikon (ibid., 246).

Paavo Rintalan mukaan Anhavan tapaus on positiivinen esimerkki onnistumisesta ateljeekritiikin saralla. Rintala pitää tärkeänä sitä, että ilmiö on myötäsyttyinen, eli korostaa työn epämuodollista osuutta:

Jos tällainen asia järjestetään, organisoidaan kuin liiketoiminnassa, en tiedä, kuinka se onnistuisi; ihminen, joka käy läpi toisen kirjaa kustannusvirkailijana, joutuu tekemään kolkkoa hommaa. Tällaisessa järjestetyssä tilanteessa kyllästyvät osapuolet toisiinsa perin pohjin. Tämä Anhavan tapaus on ainutlaatuinen meidän kirjallisuudessamme – en minä tiedä, kuinka sitä voitaisiin jäljitellä. (Rintala s.d.)

Rintala erottaa Anhavan kustannusvirkailijasta, vaikka nimellisesti Anhava hoiti muun muassa Rintalan tekstejä toimittaessaan kustannusvirkailijan tointa. Myös Erno Paasilinna korostaa Anhavan työn vapaamuotoista puolta:

Minä tunsin viiden, kuuden vuoden ajan jokseenkin kaikki [kustannus]virkailijat. Tuomas Anhavaan verrattuna heissä on yksi ikävä piirre: he ovat enemmän tai vähemmän sen kustantajan yleisprofiilin vankeja, joiden palveluksessa he ovat. (Paasilinna s.d.)

Ateljeekriitikon, kustannusvirkailijan tai kustannustoimittajan lisäksi Anhavaa on kutsuttu myös muun muassa editoijaksi (Laitinen 24.1.2001.). Termeillä on kaikilla hieman erilainen vivahte, mutta kaikissa tapauksissa olennaista on keskeneräisen tekstin kanssa työskentely. Työssä ei Anhavan tapauksessa ole kovin olennaisia eroja, tehtiinpä sitä kustantamosta käsin tai sen ulkopuolelta.

## 5.2 Löytäjä

Anhavan ateljeekritiikki koski usein teoksia ja kirjailijoita, jotka hän oli myös löytänyt. Niemen (1983, 62) mukaan ”jo 1950-luvulla syntyi legenda Anhavasta kirjallisuuden harmaana

eminenssinä, joka nostaa kykyjä massasta ja ohjaa heidät kirjailijantaipaleen alkuun”. Anhava toimi hyvin monenlaisten kirjailijoiden löytäjänä ja avustajana heidän uransa alkuvaiheessa. Vähemmän tunnettua lienee esimerkiksi Anhavan vaikutus Veikko Huovisen varhaistuotantoon (Huovinen 1969, 248). Muita hyvin erityyppisiä Anhavan koulimia kirjailijoita ovat muun muassa Pekka Kejonen, Eeva Joenpelto, Hannu Mäkelä, Tytti Parras ja Hannu Salama (WSOY 18.5.2012; Joenpelto s.d.; Mäkelä s.d.; Parras s.d.; Salama s.d.a).

Marja-Liisa Vartio oli Anhavan ensimmäisiä kirjallisia löytöjä. Yhteistyö jatkui koko Vartion uran ajan, sillä Anhava editoi jokaisen Vartion teoksista. Vartion käsikirjoitukset päätyivät Otavassa Anhavan luettaviksi, ja Anhava palautti ne kustantamoon kommentein varustettuina. (Ruuska 2012, 246–247.) Toinen tärkeä löytö oli Veijo Meri, jonka käsikirjoituksia Anhava tosin oli jo ehtinyt hylätä ja joka oli jo päätymässä WSOY:lle, kun Anhava kaappasi kirjailijan Otavalle. (Meri s.d.) Paavo Haavikon esikoiskokoelman *Tiet etäisyyksiin* (1951) Anhava löysi WSOY:n massasta eli käsikirjoitusjoukosta (Anhava 2006, 136). Esikoiskokoelma tuli ulos WSOY:ltä, mutta jo seuraava kokoelma, *Tuuliöinä* (1953), oli Otavan kustantama. Pikku hiljaa modernistien ryhmä Otavassa alkoi karttua.

Hyvä esimerkki Anhavan valppaudesta kirjailijoiden etsimisessä on runoilija Jarkko Laineen tapaus. Anhava löysi Laineen *Parnasson* kilpailun myötä. Laine otti kilpailuun osaa vuonna 1967. Laine ei kuitenkaan menestynyt kilpailussa, mutta tuolloin *Parnasson* päätoimittajana toiminut Anhava halusi joka tapauksessa lunastaa runot. Myöhemmin Anhava otti yhteyttä Laineeseen ja kertoi Otavan olevan kiinnostunut hänen runoistaan. Tapaukseen liittyy anekdootti: Laine soitti Anhavalle puhelinkioskista ja oli varautunut täyttämällä taskut 20-pennisillä, mutta Anhava puhui nuoren runoilijan taskut tyhjiksi. (Laine 1991, 142.) Kuten Juhani Niemi (1983, 64) huomauttaa, Anhavan pitkistä puheluista tulikin myöhemmin legenda kirjailijoiden keskuudessa.

Samuli Parosen tapaus on myöskin kuvaava. Parosen esikoisteos *Kesä aataminkylässä* (1964) ilmestyi WSOY:n kustantamana, mutta seuraavia käsikirjoituksia ei WSOY:ssä enää hyväksytty. Katkeroitunut Paronen lähetti sotaa käsittelevän, musteella puotipaperille kirjoitetun käsikirjoituksensa myös Otavaan, jossa se osui Anhavankin luettavaksi. Kyseisestä käsikirjoituksesta muodostui sotaromaani *Kuolismaantie* (1967). Kriitikko Leo Lindstenin *Ylioppilaslehdessä* 1975 käyttämä ilmaisu tapahtuneesta kuvaa Anhavan nopeaa reagointia. Lindstenin mukaan Anhava ”sai Parosen kirjan lennosta kiinni ja hoiti sen ulos Otavasta”. (Sit.



Hosiaisuusluoma 1990, 44.) Kustantaja Rauno Vellingin mukaan ”Anhavan ansiota on, että Parosesta tuli kirjailija ja että hän sai kustantajan ja valtionpalkinnon” (sit. ibid.).

Anhava ei pelkästään lukenut hänelle päätyviä käsikirjoituksia, vaan saattoi löytää kirjailijan esimerkiksi kilpailujen kautta, kuten Jarkko Laineen tapauksessa. Samoin kävi Hannu Mäkelän kohdalla (Mäkelä s.d.). Tytti Parraksen Anhava löysi Turussa järjestetyn Ylioppilaiden taidetapahtuman kautta, jonne Parras lähetti tekstejään (Parras s.d.). Esimerkit osoittavat sen, että Anhava oli kaiken aikaa valppaana ja etsi uusia kirjallisia kykyjä monin tavoin.

### 5.3 Kirjailijoiden kouluttaminen

Satiirissaan ”Professori Tuomas Anhava syrjäytetty” Erno Paasilinna (1973, 74–76) irvailee Anhavan asemalle Suomen kirjallisuuden kaapin päällä. Fiktiivisessä tekstissä Anhavasta puhutaan syrjäytettynä suurmiehenä, jonka olinpaikasta tai viimeisistä liikkeistä ei ole selvää tietoa, mutta joita tiedotusvälineet yrittävät selvittää:

Lauantaina liikkui huhu, että professori Anhava olisi kuljetettu ”tuntemattomaan paikkaan”. Kerrottiin että hänet olisi yllätetty vuoteestaan. Silminnäkijöiden mukaan hänet oli kuljetettu väkivalloin autoon. He sanoivat Anhavan raahautuneen kahden poliisin välissä ja huutaneen: ”sanaa te ette voi kahlita”. (Paasilinna 1973, 74.)

Anhavan varsinainen rooli tai pidätyksen syyt jäävät satiirissa hämäräksi. Anhava on vapautettu tehtävistään, mutta se, mitä nuo tehtävät tarkkaan ottaen ovat, ei selviä lukijalle. Näin Paasilinna nähdäkseni ironisoi Anhavan epämääräistä mutta tunnustetusti vaikutusvaltaista asemaa kirjallisessa kentässä. Mahdollisesti Paasilinna irvailee myös Anhavan professuurille. Anhava nimitettiin Suomen ensimmäiseksi kirjallisuuden taiteilijaprofessoriksi vuonna 1970, jolloin Anhavan odotettiin ryhtyvän professuurinsa suojin kouluttamaan kirjailijoita Suomessa<sup>29</sup>, mutta kävikin toisin (Niemi 1983, 59). Ikään kuin vastaukseksi Anhava julkaisi samana vuonna *Parnassossa* esseensä ”Kirjailijoiden kouluttamisesta”.

Esseessään Anhava pohtii luovan kirjoittamisen opettamisen mahdollisuuksia. Anhavan ateljeekritiikin kannalta teksti on mielenkiintoinen, sillä ateljeekritiikkiin liittyy olennaisesti myös

<sup>29</sup> Taiteenharjoittajien opastus on mainittu myös vuonna 1969 säädetyssä asetuksessa taiteilijaprofessorin viroista ja valtion taiteilija-apurahoista, jonka ensimmäisessä pykälässä määritellään: ”Taiteilijaprofessorin tulee harjoittaa alansa luovaa taiteellista työtä. Hän voi myös luennoida korkeakouluissa ja antaa opastusta taiteenharjoittajille.” (Valtioneuvoston asetus taiteilijaprofessorin viroista ja valtion taiteilija-apurahoista 845./1969.)

kysymys kirjoittamisen opettamisesta. Anhavan mukaan opetettavissa ovat vain ne asiat, jotka ovat toistettavissa. Anhava löytää kirjallisuudesta ja kirjoittamisesta joukon tällaisia asioita, mutta päätyy lopulta kuitenkin melko kielteiseen arvioon siitä, voiko kirjoittamista opettaa. Anhava vertaa luovaa kirjoittamista kuvaamataitioon, jonka opettamisessa useimmiten epäonnistutaan siinä mielessä, että kouluopetus usein tappaa ihmisen luontaisen luovuuden. (Anhava 2002, 562–572.) Kirjoittamisessakin koulu ja myös elämäkoulu Anhavan mukaan pikemminkin mykistävät ihmisen kuin kasvattavat häntä kirjoittamaan (ibid., 580).

Anhava (2002, 565) näkee kirjallisuudessa opettamisen kannalta kolme tärkeää sektoria: 1.) kielen, 2.) kirjallisen perinteen ja tekniikan sekä 3.) aineiston. Anhavan mukaan äidinkieltä on perheen ja lähipiirin puhe, jonka lapsi oppii. Siinä ei voi kielellisesti tehdä virheitä, mutta väärinkäsitykset ja monimerkityksisyydet<sup>30</sup> ovat sen piirissä toki mahdollisia. Kirjakieli on Anhavalta isänkieltä, jossa virheitä on mahdollista tehdä, ja niitä vältellään. Isänkieli opitaan koulussa. Äidin- ja isänkielen ero on Anhavan mukaan kirjailijalle olennainen asia: Anhavan mukaan puhe on lähiviestin, ja kirjallisuus sitä, että kirjoittamista käytetään lähiviestimenä. (Ibid., 562–563.) Anhavan (ibid., 563) mukaan

kirjallisuudessa kirjoitetusta sanasta tulee kahdenkeskinen mahdollinen tekijän–lukijan kontaktipinta, ja se pyrkii pysymään niin lähellä elävän ja muuttuvan puhekielen voimia ja keinoja kuin suinkin.

Mielenkiintoista Anhavan kielikäsitteessä on hänen näkemyksensä äidin- ja isänkielen eroista sekä niiden välisestä suhteesta kirjallisuudessa, koska siinä tulee esiin Anhavan koulutusvastaisuus sekä niin kutsutun oman, yksilöllisen kielen (äidinkielen) olennaisuus kirjoittamisessa. Isänkielen opettamisen vaikutus koulussa on vielä tuhoisampi kuin kuvaamataidonopetuksen: koulussa lasta on vastassa äidinkielen eli puhekielen mitätöiminen ja uuden kielen, kirjakielen, autoritäärinen opetus, jota kestää mahdollisesti kaksitoistakin vuotta. Anhavan mukaan "siitä selviää hyvin harva ilmaisukyvyyn ja -tarpeen häviämättä". (Anhava 2002, 566.) Varsinainen kirjailijankoulutus tulisi kysymykseen vasta tämän prosessin jälkeen. Anhavan mukaan ei ole todennäköistä, että prosessista ehjänä selvinnyt suostuisi senkään jälkeen kielenkoulintaan; sen sijaan

[h]än voi toki suostua tekstinsä ulkoiseen, viestintää helpottavaan siistimiseen, mutta ei läheskään aina vaivaudu itse enää opiskelemaan siistimistä; eikä juuri ole syytäkään, koska sen voivat tehdä kielen teknikot. Kaikki muu on jo tyyliä, siis asiaa, ja siinä nuori kirjailija ei lähde eikä saa lähtea

<sup>30</sup> On kiintoisaa, että Anhava nostaa tässä yhteydessä esille monimerkityksisyyden, joka on tärkeässä asemassa modernistisessa kirjallisuudessa.

ohjattavaksi muuhun kuin omaan suuntaansa. Mutta tällainen ohjaus ei ole enää koulutusta, toistettavissa olevan harjoittelua, päivittäin. (Anhava 2002, 566.)

Mitä Anhava sitten tarkoittaa tällaisella ohjauksella, joka ei olisi koulutusta? Ilmeisesti hän viittaa omaan ideaaliinsa, jonka mukaan nuorta kirjailijaa on ensisijaisesti autettava löytämään äänensä. Asia ei ole kuitenkaan näin ongelmaton: esimerkiksi Anhavan tapauksessa moni kirjailija on kokenut Anhavan lisänteksteihin omaa ääntänsä. Tällaiseen on viitannut muun muassa jo aiemmin esille tullut Pekka Lounela, jonka ateljeekritiikin myötä hänen runoihinsa tuli ”ehtaa Anhvavaa” (ks. Liukkonen 1992, 193). Anhava puhuu ohimennen myös kielen teknikoista, jotka hänen mukaansa voivat hoitaa kielen siistimisen kirjailijan puolesta. Asiaan on syytä kiinnittää tarkemmin huomiota, sillä nähdäkseni kielen siistiminen on tärkeä osa kirjailijantyötä ja kielen siisteyden aste – mitä kaikkea siisteydellä sitten tarkoitetaan – osa kirjailijan tyyliä. Kuten edellisessä pääluvussa esitin, karsiminen ja niukkasanaisuus oli olennainen osa anhavalaista estetiikkaa. Ajatteliko Anhava pelkästään siistivänsä ilmaisua esimerkiksi muuttamalla Veijo Meren *Irrallisten* sanajärjestyksiä? Meri itse koki muutokset liian voimakkaiksi, jopa niin, että Anhava vaikutti kirjailijan persoonallisuuden rakenteisiin. (Meri s.d.) Tapausta käsitellään tarkemmin seuraavassa pääluvussa, mutta jo tässä vaiheessa voi todeta, ettei Meri ainakaan kokenut tapausta niin, että Anhava olisi auttanut häntä oman äänensä löytämisessä.

Toinen Anhavan esille nostama seikka kirjailijan opettamisen kannalta ovat kirjallisen käytännön vakiokuviot, kuten mitallisen runon metriikka, kertomuksen lajit, tarinatyyppit ja kerronnan modukset (suora kertominen, kuvaus, dialogi) (Anhava 2002, 563–564). Myös tämän osa-alueen – perinteen ja tekniikan – opetettavuuden Anhava näkee ongelmalliseksi. Hänen mukaansa “[s]anataiteessa [...] vain viihdenovellin ja -romaanin sekä rituaalitekstien kaavausta voi varsinaisesti opiskella, tai harjaantua standardi-iskelmien sanoittamiseen” (Anhava 2002, 567). Tässä Anhava tuntuukin viittaavan modenistisen kirjallisuuden kaavattomuuteen. Kaavauksen sijaan Anhava näkee positiivisena ja jopa kirjailijan kehityksen kannalta tärkeänä sen vaiheen, jossa kirjailija kirjoittaa jonkin esikuvansa mallin mukaisesti. Varsinainen kirjailijaksi kouliintuminen on Anhavan mukaan kuitenkin ”sen oivaltamista, mikä kokemuksessa, todellisuudessa, on omakohtaista, siis annettavaa, ja tämän tavoittamista tekstiin, omaksi äänilajiksi. Tässä prosessissa ei juuri ole sijaa koulutukselle.” (ibid.) Näin Anhava viittaa nähdäkseni luvussa 4.3.3 käsittelemäni minämaailmaan, jonka käyttö (tai käyttöönotto eli oivaltaminen) ei Anhavan mukaan ole opetettavissa. Anhavan mukaan tekniikan opettaminen on identiteettinsä alkupään löytäneelle kirjailijalle turhaa, sillä ”se mitä on tapana sanoa tekniikaksi, suoritus, ei ole muuta kuin sitä että

asia ja sana ovat tavoittaneet toisensa, persoonallisuus – tuo yksilöllis-sosiaalinen muodoste – ilmaisunsa" (ibid., 569). Anhavan mukaan

kirjailija ei toista mitään silloinkaan kun ottaa tekstiä suoraan edeltäjiltä, kuvion suoraan perinteestä. Hän omii ne, kirjaimellisesti, ja on koulutuksen ulottumattomissa. Jos kouluttaja tulee tarjolle, hän todennäköisesti syö sen. (Ibid.)

Anhavan humoristisessa heitossa on paljon romanttista tekijäkäsitystä, ajattelua kirjailijasta yksinäisenä erakkonerona ja poikkeusihmisenä. Etenkin uransa alussa kirjailija useimmiten tarvitsee Anhavan kaltaista auktoriteettia, joka, kuten Meri asian ilmaisee, osoittaa mitä lauseella voi tehdä (Meri s.d.). Tällaisesta tärkeästä auktoriteetti-roolista Anhavan kohdalla ovat Meren lisäksi puhuneet muun muassa Pentti Saarikoski (1980, 334) sekä Hannu Salama (s.d.b), jotka molemmat myös myöhemmin kapinoivat auktoriteettia vastaan. Kenties Anhava viittaakin ajatukseen siitä, ettei kirjailija ole uransa alkuvaiheessa vielä kirjailija, vaan hänen on ravistauduttava irti kouluttajastaan. Tämä ei kuitenkaan sulje pois kouluttajan tarpeellisuutta kirjailijantien alussa.

Kolmas ja tärkein ryhmä kirjoittamisen opettamisen kannalta on aineisto, ylimalkaisesti ihmisten maailma, "ainoa josta kirjailija voi mitään sanoa" (Anhava 2002, 564). Anhava nostaa esiin kirjailija Sean O'Faolainin esimerkin, jonka tämä on kuvannut kirjassaan *The Short Story* (1948). Tapaus sattui kirjoitustaidon tunnilla, jota O'Faolain piti. Kurssilla yksi O'Faolainin oppilaista oli kirjoittanut kliseisen, oppikirjamaisen novellin, joka kuvasi täysin toisenlaista elämänpiiriä kuin missä novellin kirjoittaja eli. Kun O'Faolain pyysi nuorukaista mieluummin kuvaamaan itselleen tuttua maailmaa, ei oppilas ymmärtänyt:

"Mutta minähän olen pankissa töissä! Minä menen sinne joka aamu kello yhdeksän ja lähdän kello viisi, ja menen takaisin asunnolle ja ehkä elokuviin, tai sulkapalloa pelaamaan, ja sitten painun sänkyyn. [...] Mitä kokemuksia minulla on kerrottavaksi?" (Ks. Anhava 2002, 570.)

O'Faolainin mukaan nuorukainen ei ollut kokemuksia vaan itseään vailla. O'Faolainin mukaan hänen oli mahdotonta opettaa oppilaalleen kirjoittamisen tekniikkaa ennen kuin tämän persoonallisuus heräisi eloon. (Ks. Anhava 2002, 571.) Anhava jatkaa O'Faolainin kehittelyä ja toteaa, että edellisenkaltaisten nuorukaisten mahdollisuudet virota ovat vähäiset. Siihen ei välttämättä auta myöskään niin sanottu elämäkoulu, joka pikemminkin voi viedä loppuun kaksitoistavuotisen koulun aloittaman luovuuden tappamisen. Anhavan mukaan havaitsemista, tajuamista tai elämistä on mahdotonta opettaa. (Ibid., 571–572.) Anhava korostaa siis tietoiseksi tulemistä, jonka myötä elämä ja kokemukset näyttäytyvät persoonalle selvempinä. Vain tällaisen

heräämisen jälkeen kirjailijan on mahdollista kirjoittaa hyvää tekstiä, täyttää kirjailijan tehtävä. Tässä kohtaa Anhava tuntuu viittaavan edellisessä pääluvussa käsitellyyn todenkaltaisuuden ideaan: kirjailija voi kuvata vain niitä asioita, jotka hän läpikotaisin tuntee ja persoonansa kautta havaitsee.

### 5.3.1 Rohkeuskasvatus

Vaikka Anhava itse suhtautui kirjailijan kouluttamiseen skeptisesti, voi kirjailijan kehittymisen kuitenkin nähdä kasvuprosessina, jossa ateljeekriitikolla tai kustannustoimittajalla on tärkeä rooli. Tähän viittaa esimerkiksi Veijo Meri (s.d.) todetessaan, että kirjailijanuran alussa olisi hyvä, että joku osoittaisi kirjailijalle, mitä lauseella voi tehdä. Kuten muihinkin kasvuprosesseihin, myös kirjailijan kehittymiseen sisältyy väistämättä pettymyksiä ja epätoivon hetkiä. Veijo Meri onkin analysoinut Anhavan toimintaa psykologian kautta:

Minun näkemykseni on se, että Tuomaassa on psykoanalyttistä puoskaria vähän, niin kuin kaiketi kustantajissa on lupa olla ja täytyykin olla. Nuorelle ihmiselle turhien, väärin, idealististen tai muiden katteettomien asenteitten karsiminen on välttämätön kasvuprosessin edellytys. Voin kyllä sanoa, että Tuomas todella vaikutti kritisoitavan persoonaan ja niin kuin sanoin, se oli kova prosessi – keitos, jonka aineksina olivat suomalainen kovuus, asiallisuus ja anglosaksinen piittaamattomuus. Keitoksen nieleminen oli kai jonkinlaista rohkeuskasvatusta. (Meri s.d.)

On merkillepantavaa, että Meri puhuu Anhavan vaikutuksesta kirjailijan persoonaan. Meri tuntuu suhtautuvan asiaan hieman ristiriitaisesti: Anhavan rohkeuskasvatus oli toisaalta välttämätöntä kasvun kannalta, toisaalta puoskarin aikaansaama kova prosessi, keitos, joka oli nieltävä. Meri on puhunut Anhavan kohdalla shokkikoulutuksesta; samantapaiseen koulutusmetodiin viittaa myös Hannu Salama:

[O]len jossain yhteydessä [...] kirjoittanut, että Anhava lyö ihmisen nurkkaan – niin kuin [Jorma] Ojajarju sanoo, että se lykkää sille oikean suoran [...] ja katsoo, nouseeko se pyörtynyt sieltä nurkasta. (Salama s.d.b)

Salama ei pidä Anhavan taktiikkaa kuitenkaan vääränä, päinvastoin, hänen mukaansa metodi on hyvä. Hyökkäävän roolin ohessa Salama näkee myös toisenlaisen Anhavan ja korostaa tämän holhoavaa, huolta pitävää roolia: ”Kun minä olin nuori ja hermostunut, niin hän sanoi reilusti, että kyllä hän tässä välimiehenä on.” (Ibid.) Anhava näki ilmeisesti tehtäväkseen tukea kirjailijoita ja pitää heistä huolta myös muissa kuin kirjallisissa asioissa. Huonokuntoista Eeva Joenpeltoa Anhava syötti lusikalla ja maanitteli syömään kuin pikkulasta, jotta kirjailija tulisi parempaan kuntoon, ja

kuunteli tuntikausia kirjailijan ongelmia. Joenpellon mukaan Anhava oli hyvin kiinnostunut sairauksista, ja tuli paikalle, kun jollakin oli hankaluuksia: ”sanotaan, että hän on siellä missä raato on, ikään kuin pahassa mielessä, mutta kyllä hän on hyvin avulias, se on sanottava”. (Joenpelto s.d.)

Aina Anhavan rohkeuskasvatus ei onnistunut. Pahimmat kritisoijat ovat maininneet Anhavan tuputtaneen omia ihanteitaan nuorten kirjailijoiden sivuille aina siinä määrin, että kirjailijoiden oma ääni on kadonnut. WSOY:n historiasta kirjoittaneen Kai Häggmanin (2003, 149) mukaan Anhava ”yritytti muokata aloittelevien kirjailijoiden tyyliä oman mielensä mukaiseksi”. Myös jotkut kirjailijat kuten Pekka Lounela ja Veijo Meri ovat antaneet samankaltaisia lausuntoja (ks. Liukkonen 1992, 193, Meri s.d.). Toisen, positiivisemmän kannan mukaan Anhava auttoi kirjailijoita löytämään oman äänensä. Tero Liukkonen on luonnehtinut Anhavaa ateljeekriitikkona seuraavasti:

Anhava näyttää paneutuneen kunkin kirjailijan ongelmiin intohimoisesti ja vaivojaan säästämättä. Hän on vaatinut kirjailijoita miettimään tekstiään lause lauseelta ja perustelevaan tarkoituksiaan, sanalla sanoen koettanut saada tietoisiksi pyrkimyksistään. (Liukkonen 1992, 197.)

Anhavalla oli moniin kirjailijoihin isällinen rooli – sekä hyvässä että pahassa. Pentti Saarikoski toteaa: ”[k]iipeämään minä kyllä olen pystynyt, aina, mutta jonkun toisen on täytynyt laittaa tikkaat, ensin ne laittoi tietysti isä, sitten Tuomas Anhava, sitten ehkä puolue [...]” (Saarikoski 1980, 334). Tutkielman viimeisessä luvussa käsitteinkin Anhavan vaikutuksesta irrottautuneita kirjailijoita, muiden muassa Saarikoskea.

### **5.3.2 Kirjailijan ja ateljeekriitikon yhteistyö**

Pertti Lassila toteaa Anhavan olleen ”tarkka lukija, joka esitti tai vaati käsikirjoituksiin parannuksia, joskus hyvin yksityiskohtaisiakin, puhui mielellään ja paljon” (Lassila 1990, 161). Väinö Kirstinä on puolestaan todennut Anhavan olleen muutosehdotuksia tehdessään täsmällinen, mutta myös joustava:

Hän tekee stilistisiä merkintöjä, jotka voi hyväksyä tai jättää hyväksymättä. Hänen merkintänsä ovat selkeitä ja ekonomisia. [...] Hänen tapansa on tehdä korjausehdotuksia, ehdottaa kehittelyjä jne. ja kutsua sitten viikon parin päästä uuteen neuvotteluun. Hän ei ole koskaan ottanut minulta mitään korvausta työstään; olen vienyt joskus hänelle rasian pikkusikareita, joita hän polttaa. (Ks. Hosiaisluoma 1996, 56.)

Kirstinän luonnehdinnassa on tärkeää huomata, että hänen mukaansa Anhava jätti viimeisen sanan kirjailijalle, joka voi joko noudattaa tai olla noudattamatta ateljeekriitikon ohjeita. Hyvä esimerkki siitä, miten yhteistyö kirjailijan ja ateljeekriitikon välillä käytännössä sujui, on Paavo Rintalan *Jumala on kauneus* -romaanin (1959) valmistumisprosessi. Tekstien muokkaajana Anhavan toiminnassa tapahtuikin ilmeisesti muutos vuoden 1959 paikkeilla, jolloin Anhava otti tavakseen käydä käsikirjoitukset yksityiskohtaisesti läpi yhteistyössä kirjailijan kanssa. Tähän viittaa se, että Veijo Meren kohdalla *Irralliset* (1959) ja Paavo Rintalan kohdalla *Jumala on kauneus* (1959) olivat ensimmäiset teokset, jotka käytiin yhteistyössä virke virkkeeltä lävitse, kun tätä ennen Anhava oli tehnyt kirjailijoiden teoksiin muutoksia yksinään (Meri s.d., Rintala s.d.). Rinta kävi Anhavoiden kotona Lauttasaarella runsaan viikon ajan käsikirjoituksen kanssa:

Istuimme yhdessä aamusta iltaan ja kävimme virke virkkeeltä läpi sen kirjan, Anhava kynä kädessä. [K]un minä sinne aamukymmeneltä menen ja illalla kahdeksan, yhdeksän aikaan lähten – oli muutakin kuin pelkkää kirjan stilisointia. Keskustelimme yleisistä asioista. (Rintala s.d.)

Rintala korostaa ateljeekritiikin yhteydessä keskustelua – sekä yleistä että tekstiä koskevaa: Rintalan mukaan Anhava luki virkkeen kerrallaan, ja jos se oli kelvollinen, se ohitettiin. Jos siinä taas oli jotakin vikaa, niin Anhava pysähtyi lauseen kohdalle, ja siitä keskusteltiin. (Rintala s.d.)

Minä luulen, että olin itse ajatellut liikaa sisältöä; en ollut tullut ajatelleeksi, että minä kuvaamalla ja kuvausta paisuttelemalla saatankin syödä siltä tehon, ja tällaisiin käytännöllisiin asioihin hän puuttui. (Rintala s.d.)

Joskus Anhavan ateljeekritiikki oli luonteeltaan hyvinkin keskustelevaa. Eeva Joenpelto on kertonut, kuinka hänen romaaniensa *Vetää kaikista ovista* (1974) käytiin läpi Anhavan kanssa: ”me keskusteltiin kuus tuntia näistä ihmisistä, mikä niissä ehkä oli epäloogista, ja hän kaiken aikaa painotti sitä että tää on mielenkiintoinen kirja, hän luki sen yhteen menoon” (Joenpelto s.d.). Keskustelevaa oli myös Hannu Mäkelän esikoisromaanin *Matkoilla kaiken aikaa* (1965) ateljeekritiikki. Mäkelä kävi syksyn aikana useita kertoja Anhavan kotona Tehtaankadulla käsikirjoitusnipun kanssa. Työtahti oli hyvin vaihtelevaa: joskus yhdessä illassa puhuttiin kaikkea muuta, eikä tekstiä käyty läpi kuin puoli sivua; toisinaan edettiin parikin sivua. Syksyn aikana kirjaa käytiin kaikenkaikkiaan läpi pari–kolmekymmentä sivua; alku oli Mäkelän mukaan hyvin hankalaa, mutta tämän jälkeen valmistumisprosessi sujui nopeasti. (Mäkelä s.d.) Esimerkistä käy kuitenkin ilmi, kuinka hidas ja perusteellinen prosessi tekstin läpikäyminen oli: parin liuskan päivävauhti ei sekään ole kovin nopea.

Mirjam Polkusen haastattelussa Hannu Salama kertoo, että useimmiten Anhava ehdotti kirjailijalle poistoja, joista oltiin yleensä samaa mieltä. Esimerkiksi *Juhannustanssien* (1964) kohdalla Salama käyttää ilmaisua ”hän muutaman rönsyn sieltä nipsas pois”. Salama kertoo haastattelussa myös vaikeuksistaan kirjoittaa *Juhannustanssien* alkua. Anhava kuitenkin opasti kirjailijaa aloittamaan keskeltä ja jättämään alun liuskat kokonaan pois. (Salama s.d.a.) Salama ei haastattelussa varsinaisesti kerro, hyväksyttikö Anhava *Juhannustanssien* tapauksessa kaikki korjauksensa kirjailijalla. Salama kertoo, että nimenomaan Anhava eliminoi romaanin rönsyjä, mikä ei viittaa siihen, että poistoja olisi tehty varsinaisesti yhteistyössä. Anhavan Salamalle tekemät korjausehdotukset ovat modernismin kontekstissa hyvin tyypillisiä: modernismin estetiikkaan kuuluu tekstin tiiviys, joten poistot ja tiivistykset olivat Anhavan ateljeekritiikissä hyvin yleisiä. Myöskin Anhavan ehdottama in medias res -tyyppinen romaaninaloitus on leimallisesti modernistinen.

Marja-Liisa Vartion säilyneistä käsikirjoituksista voi Helena Ruuskan (2012, 374) mukaan huomata, miten Vartio pyrki pelkistyneempään ilmaisuun. Yksi vaikutin tähän oli tekstikriitikko Anhava. Vartion esikoisromaanin *Se on sitten kevät* (1957) käsikirjoituksessa näkyy lyijykynämerkintöjen lisäksi sinistä ja punaista kuulakärkikynää, jotka Ruuskan oletuksen mukaan kuuluvat eri henkilöille: Vartiolle, Paavo Haavikolle, Anhavalle ja kustannustoimittajalle. *Se on sitten kevät* -romaanin käsikirjoituksen seitsemännen luvun korjausmerkinnät ovat Ruuskan mukaan todennäköisesti lähtöisin Anhavan kynästä:

Hän katsoo mieheen. ~~Vastassa ovat ystävälliset isot ruskeat silmät. Michen silmät ovat naisesta ystävälliset ja viattomat kuin lapsella.~~ Naista alkaa naurattaa. Missä hän on viimeksi ne nähnyt, tuollaiset silmät? Vasikalla, vasikka katsoi karsinan raosta. ~~Michessä on jotain hullunkurista yhtäläisyyttä vasikan kanssa.~~ (Ks. Ibid.)

Yliviivaukset ovat anhavalaisuuden kannalta ilmaisevia; kuten Ruuska (2012, 332) toteaa, "anhavalaisessa maisemassa koski ei saa pauhata vapaana". Julkaistussa romaanissa ilmaisu on edelleen tiivistynyt ja myös lukuja pudonnut välistä pois – Ruuskan (ibid.) mukaan ensimmäisenä putosi pois kuudes luku, joka käsittelee vanhan emännän ja nuoren emännän suhdetta, jottei huomio keskittyisi liiaksi muualle päähenkilöiden Annin ja Napoleonin tarinasta. Julkaistun romaanin viidennessä luvussa kohta on kirjoitettu seuraavaan, korjausmerkintöjäkin pelkistyneempään muotoon: ”Hän katsoo miestä silmiin. Kenellä hän on nähnyt tuollaiset silmät? Hän muistaa vasikan, vasikka katsoi karsinan raosta. Häntä alkaa naurattaa.” (Vartio 1957/1988, 34.)



Anhava myös löysi romaanille runollisen nimen, *Se on sitten kevät*. Ruuskan mukaan "[v]iisikymmenluvulla oli modernia nimetä teos tekstistä poimitulla lauseella". (Ruuska 2012, 333.) Anhava keksi myös ainakin nimet *Mies kuin mies, tyttö kuin tyttö* (1958) ja *Kaikki naiset näkevät unia* (1960). Myös *Kaikki naiset näkevät unia* on napattu viisikymmentälukulaisittain kirjan sisältä. Muita nimiehdotuksiakin pyöriteltiin. Yksi niistä oli "Rouva pyy" Gustave Flaubertin *Rouva Bovaryn* tapaan. Lopullisen otsikon Anhava ideoi ilmeisesti vasta taittovaiheessa. (Ibid., 339, 351.)

Kuten Vartion tapauksesta voi huomata, Anhava vaikutti merkittävästi siihen, että Vartion tekstistä tuli pelkistyneempää. Vartio on kuvannut romaanikäsikirjoitusta möhkäleeksi, joka kirjoitusvaiheessa hioutuu timantiksi: "[t]urhia sanoja sivumäärittäin, kaikkea asiaankuulumatonta putosi matkasta pois, kuin lumi puun oksilta niin, että puun muoto tuli näkyviin" (ks. Ruuska 2012, 333). Pelkistämistä ja karsimista Anhava opetti myös muille kirjailijoille; seuraavassa pääluvussa paneudun tarkemmin toisen merkittävän proosan uudistajan, Veijo Meren, yhteistyöhön Anhavan kanssa.

## 6 VEIJO MERI

### 6.1 Otavalaiseksi

Veijo Meri tapasi Tuomas Anhavan ensimmäisen kerran keväällä 1954. Tätä ennen yhteyttä oli pidetty kirjeitse. Anhava oli hylännyt Meren kaksi runokäsikirjoitusta, ensimmäisen kerran WSOY:llä 1952 ja myöhemmin Otavalla. Merellä oli siis jonkinlainen ennakkokäsitys Anhavasta: hän oli ihminen, joka oli ollut torjumassa hänen tekstiään kahdessa kustantamossa. Hylkäyskirjeen sävykin oli masentanut: ”Söderströmiltä lähetetty kirje oli niin negatiivinen, että revin sen kappaleiksi ja panin turpeen alle, kun metsässä olin”. (Meri s.d.) Tavattaessa käsitys kuitenkin muuttui. Meri pani merkille Anhavan nopean ja sujuvan käytöksen. Meren mukaan ”[Anhava] ei juuri koputellut oviin, ja sain hänestä sen kuvan, että hän on hyvin määrätietoinen ja vaikutusvaltainen henkilö”. (Ibid.)

Meri kirjoitti ensimmäiset novellinsa alkuvuodesta 1954. Näillä novelleilla Meri voitti ylioppilaiden kulttuurikilpailun, jonka palkintolautakunnassa toimi Martti Haavio. Menestyksen myötä novelleista kiinnostuttiin myös kustantamoissa: Meri oli jo luovuttamassa novellinsa WSOY:n kustannettaviksi, kun Anhava otti Mereen yhteyttä ja kutsui tämän Otavaan. Tapaamisessa Anhava kertoi, että Otava olisi halukas julkaisemaan hänen tekstejään. Anhava oli saanut Merestä vihiä Haaviolta, joka oli kehumut Meren novelleita Anhavalle. (Sihvo 1998, 94.) Anhava ei ollut ilmeisesti nähnyt novelleja, eikä myöskään tiennyt niiden olevan jo WSOY:llä:

Anhava tyrmistyi, koska en ollut heti sanonut sitä ja puhkesi luonnehtimaan Werner Söderströmiä, josta hän oli äskettäin lähtenyt. Hän kertoi olleensa siellä ja kuvaili talossa tapahtuneita isoja muutoksia: vanha Jäntti oli mennyt syrjään, ja Haavio lähtenyt kirjallisen johtajan tuolilta, joten talo oli nyt ihan oudoissa ja omituisissa käsissä. Hän ihmetteli, miksi olin mennyt sinne viemään käsikirjoitukseni. [...] [H]än pyysi tai käski minua hakemaan käsikirjoitukseni pois sieltä, että hänkin näkisi. (Meri s.d.)

Meri haki novellit WSOY:ltä vedoten siihen, että tarvitsee niitä itse, koska hänellä ei ole niistä toista kappaletta, ja hän oli luvannut kirjoittaa niitä lisää. Hän vei novellit Anhavalle Otavaan katsottavaksi, mutta Anhava ohjasikin Meren suoraan Hannes Reenpään huoneeseen, jossa odotti valmis kustannussopimus. (Meri s.d.)

Anhava ei kuitenkaan ryhtynyt heti Meren varsinaiseksi ateljeekriitikoksi. Meren mukaan Anhava ei juuri puuttunut *Ettei maa viheriöisi* -novellikokoelmaan, paitsi nimeen, jonka hän keksi. (Meri s.d.) Anhava vaikutti kuitenkin Mereen kirjallisena neuvonantajana. Anhava esitteli Merelle hyvin monenlaista kirjallisuutta: kirjakaupassa hän muun muassa luki ääneen Lorcan ”Härkätaistelijan kuolemaa”, esitteli Poundia sekä haastoi lukemaan Dylan Thomasin runoja alkukielellä. Anhava epäili, ettei Meri tajuaisi niitä. Meri otti kuitenkin haasteen vastaan, opiskeli englannin kieltä ja kopio runoja vihkoonsa. (Sihvo 1998, 145–146.) Anhavan vaikutuksesta Meri kiinnostui myös japanilaisesta kirjallisuudesta, samoin kuin Georges Simenonin romaaneista, muun muassa Maigret-sarjasta (ibid., 148–149). Meri itse on painottanut Anhavan vaikutusta virikkeiden antajana: ”Tuomas näytti kyllä minulle oikeat kirjat jotka piti lukea” (ks. Salokannel 1993, 293). Tätäkään vaikutusta ei ole syytä aliarvioida: kirjallisuus ei synny tyhjästä, joten kirjailijan lukemilla teoksilla on vaikutusta myös hänen kirjoittamiseensa. Merkillepantavaa on se, että Anhava opasti kirjailijaa muun muassa Ezra Poundin – modernismin kannalta erittäin keskeisen kirjailijan – tuotannon pariin. Ilmeisesti Meri myös luotti Anhavan makuun, sillä hän puhuu Anhavan osoittamista ”oikeista” kirjoista.

## 6.2 *Manillaköysi*

Kolme vuotta esikoisteoksen jälkeen, vuonna 1957 ilmestyi Meren esikoisromaani *Manillaköysi*. Teoksen syntyhistorian kannalta merkittäviä olivat suotyömaalla ja rakennuksilla kuullut brutaalit tarinat. Niitä kuunnellessa Meri vakuuttui ”siitä että hepenet on heitettävä helvettiin, esille vain niin paljas totuus kuin mahdollista” (ks. Salokannel 1993, 29). Erityisen merkittäviä olivat vuosien 1946 ja 1947 kesätyöt polttoturvetyömaalla, jossa Meri toimi turpeenlevittäjänä ja hevosmiehenä. Urakat venyivät usein pitkiksi ja rankoiksi. Olosuhteiden erikoisuudesta kertoo Meren muistelmatyömaalta:

[K]un yhtenä päivänä armeijan vanha valkoinen Junkers lensi äänettömästi potkuri pystyssä viisi metriä korkealla ylitsemme ja laskeutui sadan metrin päähän meistä, teki toisin sanoen pakkolaskun, se tuntui meistä täysin luonnolliselta emmekä keskeyttäneet työtämme (Meri 1969, 34).

Paitsi absurdia tunnelmaa yleensäkin, työmaalta siirtyi kirjaan myös konkreettisia tarinoita. Yksi miehistä kertoi tarinan sotilaasta, joka kuljetti sodasta kotiinsa köyden vartaloonsa kiedottuna (Meri 1969, 34). Tarina siirtyi myöhemmin *Manillaköyden* normaalitason päätarinaksi. Keväällä 1956

Meri kirjoitti pitkän novellin, jonka aiheena tämä köydenkuljetus oli. Novellissa sivuhenkilö kertoo tarinoita, jotka nekin päätyivät myöhemmin *Manillaköyteen* – muun muassa tarinan kaatuneita sotilaita syövästä sioista.

Mielestäni nämä jutut antoivat havainnollisessa muodossa kaksi sodan mielettömyyden aspektia. Väli ja reunat oli vain saatava täyttymään muilla aspekteilla, jotka yhdistäisivät ja suhteuttaisivat ne jollakin mielekkäällä tavalla kokonaiskuvaksi sodasta. Novelli oli 40 liuskaa pitkä. (Ibid., 36.)

Novellin kirjoitusaikoihin Meri opiskeli Helsingin yliopistossa yleistä historiaa. Hän oli kuitenkin menettänyt opiskelija-asuntonsa Helsingissä, joten hän joutui päivittäin kulkemaan Hämeenlinnan ja Helsingin väliä junalla, mikä Meren mukaan selittää junien suuren merkityksen *Manillaköydessä*. Tarinat lähtivät kehittymään kohti romaanimuotoa keväällä 1957, jolloin Meri pääsi Otavaan töihin. Otavassa Meri saattoi käyttää talon kirjoituskonetta ja huonetta. Aikaa kirjoittamiselle oli iltaisin muiden töiden jälkeen.

Juttu lähti liikkeelle nopeasti ja tuntui hyvin nopealta. Aloitin keskeltä junamatkaa. Kirjan ensimmäisen luvun kirjoitin viimeiseksi. Ensimmäiseen versioon verraten laajenemiskerroin oli kolme. (Meri 1969, 37.)

Meri havaitsi, että teksti tarvitsee enemmän sisäkkäiskertomuksia, jotka eivät kuitenkaan saa olla liian lyhyitä. Niiden on luotava oma liikkeen vaikutelmansa. Kirjan groteskista<sup>31</sup> luonteesta kertoo se, että Meri totesi Anhavalle haluavansa tyhjentää koko sontakuopan kerralla, ettei hänen tarvitsisi tehdä sitä hetken kuluttua uudestaan. Tavoitteena oli jopa saada lukija voimaan pahoin. Yhtenäisyyttä kirjaan Meri haki sillä, että sisäkkäiskertomukset olisivat ikään kuin näytekaappeja päähenkilön, Keppilän Joosen, sielunmaisemaan eli ahdistukseen. Kirjoittaessaan Meri toteutti modernistista periaatetta:

Päätin jyrkästi, etten kirjoittaisi ainoatakaan lausetta, jossa sanottaisiin, että nyt Joosella on paha olla. Tämmöinen kommentointi saisi lukijankin kommentoimaan. Sitä hän ei saisi tehdä. Tuntemuksen piti siirtyä mahdollisimman suoraan. (Meri 1969, 38.)

Tässä Meri näyttää tapailevan Eliotin objektiivisen korrelaatin ideaa, jossa tunnetta ei kerrota vaan se näytetään. Romanin rakenteeseen vaikuttivat muunkinlaiset seikat. Meri oli innostunut Alex Matsonin *Romaanitaitteesta*, jonka Meri käsitti niin, että romaani on vapaa sommitelma, jonka ei tarvitse noudattaa ajan, paikan ja toiminnan yhteyttä. Myöhemmin *Manillaköyden* vastaanotosta

---

<sup>31</sup> *Manillaköyden* groteskiudesta lisää ks. Irma Perttula: *Groteski suomalaisessa kirjallisuudessa. Neljä tapaustutkimusta* (2010).

kuitenkin selvisi, että Meri oli käsittänyt Matsonin väärin: ”Odotin, että hän suhtautuisi myönteisesti kirjaani, mutta sain kovan teloitustuomion, joka on yhä voimassa.” (Meri 1969, 37.)

Vaikka Anhava ei vielä *Manillaköyden* kohdalla toiminutkaan Meren täysipainoisena, vuorovaikutuksellisenä ateljeekriitikkona, oli hänellä silti merkitystä muun muassa teoksen otsikointiin. Tekstin valmistuttua Anhava kyseli Otavan käytävillä ihmisiltä, mikä voisi olla synonyymi tai lisämääre köysi-sanalle, ja näin joku keksi ehdottaa manillaköyttä. Myös teoksen alaotsikko – ”Tarinaa” – on Anhavan käsialaa. (Sihvo 1998, 103.) Anhava keksi vieläpä nimetä sisäkertomukset esikuvanaan Nikolai Gogolin *Kuolleiden sielujen* ”Kapteeni Kopeikin kertomus” (Meri s.d.). Myös itse tekstiin tuli muutoksia Anhavan kynästä. *Manillaköyden* käsikirjoitusta ja korrehtuuria katsoessaan Meri huomasi, että Anhava oli muuttanut sanajärjestystä parissakymmenessä kohdassa.

Pidin sitä aika paljona, mutta ne oli jo ladottu ne pitkät palstat hänen sanajärjestyksessään eikä asiasta ollut puhetta, mutta myöhemmin Anhava sanoi, että se olisi pitänyt käydä yhdessä läpi. Myöhemmin tarkoittaa sitä vaihetta, jolloin hän oli ottanut tavakseen käydä käsikirjoituksia yhdessä läpi. (Meri s.d.)

Meri viittaa siihen, että Anhavan käytännössä editoida tekstejä tapahtui selvä muutos vuoden 1959 paikkeilla, jolloin hän ryhtyi käymään tekstejä läpi yhdessä kirjailijan kanssa. Esimerkiksi *Manillaköyden* muutokset Anhava ajoi vielä autoritäärisesti läpi ilman keskustelua tai kirjailijan suostumusta. Tämä on ristiriidassa Väinö Kirstinän kertoman kanssa: Kirstinän mukaan Anhava jätti aina päätösvallan muutoksista kirjailijalle itselleen (Ks. Hosiaisuoma 1996, 56).

Veijo Merta esittelevässä tekstissään vuodelta 1964 Anhava (2002, 264) pitää *Manillaköyttä* tarinasikermänä, joka on ”groteskein koomisin ja kauhuefektein ladattu sodan mielettömyyden kuva”. Anhava (ibid., 271–272) kiinnittää huomiota kirjan päähenkilöön: Joose on ääritilanteiden päähenkilö ja Meri ennen kaikkea ääritilanteiden kuvaaja. Anhavan mukaan Meren proosan ”vakuuttavuus ja teho perustuvat ensisijaisesti kertojaäänien tasaisuuteen ja eräänlaiseen hidastetun filmin tempoon, jossa jokainen teknillinen ja tunnelmallinen detalji ehtii kasvaa täyteen mittaansa” (ibid., 271). *Manillaköyden* ilmestyttyä vuonna 1957 Anhava ei pitänyt sitä varsinaisesti modernina, mutta piti sen mustasta huumorista. Vaikka Anhava kenties piti teosta pienenä ja kepeänä, hän toimi kuitenkin teoksen ilmestyttyä mielipiteen muokkaajana kirjailijan eduksi. (Sihvo 1998, 146–147.) Näin Anhava toimi kannustavasti ja pyrki auttamaan kirjailijaa eteenpäin urallaan.

### 6.3 *Irralliset*

Kun Meri oli ennen *Manillaköyttä* vaihtanut Uuno Kailaan, Olavi Paavolaisen, Tatu Vaaskiven ja Eino Kailan Elmer Diktoniukseen, Matti Kurjensaareen, Raoul Palmgreniin ja Pentti Haanpään, tapahtui vuoden 1959 *Irrallisiin* tullessa uudenlainen murros: kiinalaiset ja japanilaiset kirjailijat, Proust, Pound ja Ford Madox Ford sekä kotimaisista Anhava, Haavikko ja Hyry ”estetisoivat” Meren uudelleen. (Meri 1969, 39.) Merestä tuli siis entistä selkeämmin modernisti. Anhavalla oli tähän vaikutusta sikäli, että hän neuvoi kirjailijaa modernististen teosten pariin. *Irralliset* oli myös ensimmäinen teos, jonka Anhava ja Meri kävivät tarkasti yhdessä läpi. *Irrallisten* valmistumisprosessista ei ole säilynyt korjausmerkintöjä tai muuta aineistoa, mutta Meren haastattelu, johon tässä tukeudun, on tapauksen kannalta valaiseva. Yhteistyö ei aluksi sujunut aivan ongelmitta. Meri jätti käsikirjoituksen Anhavalle loppukesästä 1959, jolloin siitä puuttui vielä loppu. Ekbergin kahvilassa Meri koki pettymyksen:

Se oli elämäni tyrmistyttävimpiä tapauksia, kun Anhava [...] palautti sen käsikirjoituksen ja sanoi, ettei siitä tulisi yhtään mitään: 'Eihän tässä ole päätä, ei häntää'. Silloin minä änkytin jotain sellaista, että kyllähän Yrjökin [?] tuolla lailla kirjoittaa, johon hän vastasi, että kyllähän minun tekstini sentään on erilaista. Hän kysyi, mitä tarkoitin, ja minä rupesin kertomaan sitä rakennetta, osoitin variaatioita ja muut, ja sen jälkeen hän oli puoli minuuttia hiljaa ja sanoi: 'No tee sitten sillä lailla'. Kun olin selittänyt teoriani, hän jollakin lailla rauhoittui. (Meri s.d.)

*Irrallisten* kohdalla Meri löysi aivan uudenlaisen Anhavan, joka oli muuttanut käsitystään niin, että teos oli nyt yhdessä ”jyrättävä läpi” (Meri s.d.). Näin Anhava oli siirtynyt autoritäärisestä korjauksien tekijästä keskustelempaan suuntaan. Meren perusteltua omia ratkaisujaan ateljeekriitikko tuntui jopa ymmärtävän niitä – tosin puolen minuutin merkitsevän hiljaisuuden jälkeen. Tapaus kuitenkin osoittaa, että Anhavakin oli valmis muuttamaan käsityksiään tai ainakin hyväksymään omista kannoistaan poikkeavia ratkaisuja, mikäli ne olivat perusteltavissa. Silti, vaikka käsikirjoitusta käytiin nyt yhdessä läpi, teki Anhava korjauksiaan melko omatoimisesti. Meri kuvaa Anhavan työskentelytapoja:

Anhava työskenteli silloin kotonaan ja hän sitten rupesi raivaamaan tekstiä, sivuja auki. Minä olin kirjoittanut umpisivuja [...] Muistan esimerkiksi sen, että olin pannut Vasilin puhumaan venäläisen suomea, virheellistä suomea, mutta Anhava totesi, että riittää, kun ensimmäisessä virkkeessä osoitetaan asianomaisen tapa puhua ja sen jälkeen henkilö saa puhua aika virheetöntä kieltä. Hän sanoi, että virheellisen suomen seuraaminen on rasitus lukijoille, ja tämäläisiä yleisiä maksimeja hän sanoi kirjoittamisesta. (Meri s.d.)

Muutos replikointiin voi äkkipäätä vaikuttaa vain pieneltä seikalta romaanin kokonaisuudessa, mutta sillä on silti olennaista merkitystä. *Irrallisten* uusintapainokseen jälkisanan kirjoittaneen Sirpa Kähkösen mukaan ”Meri on aivan minimaalisin keinoin saavuttanut Vasilin repliikkeihin vierauden tunteen ilman latteaa alkuasukaskielen imitointia” (ks. Meri 1959/2009, 330). Meren haastattelun perusteella osa tästä kunniaista kuuluu Anhavalle. *Irrallisista* käy todellakin ilmi, että suurin osa Vasilin repliikeistä on puhdasta suomea, niin myös romaanin ensimmäiset. Ulkomaalaisuus käy ilmi Vasilin kolmannelta repliikistä: ”A toinen veitsi! A kun ei ole kahvelia?” (Meri 1959/2009, 9.) Tämän jälkeen replikointi on taas normaalia, kunnes joissakin kohdissa puheeseen on liitetty vieraita elementtejä:

– Mitä minulla väliä, en minä tiedä. Minä olen mushikka. Minä tulin sotamieheksi, minä en tiennyt mikä on oikea mikä väärä. Pantiin heinää tähän käteen, olkea tähän, sit huudettiin: heinää olkea, heinää olkea, minä marssin. Tähän saappaaseen pantiin heinää, tähän olkea, sit huudettiin: heinää olkea, heinää olkea. Minä marssin. (Ibid., 27–28.)

Huomionarvoista on Anhavan käsitys, jonka mukaan virheellisen suomen käyttö aiheuttaisi lukijalle räsitystä – tätä pyrittiin siis välttämään. Meri puhuu Anhavan neuvoneen juuri tämääntäisiä ”yleisiä maksimeja”. Tässä tapauksessa repliikkien korjaus ehdotukset voi nähdä pyrkimyksenä tekstin taloudellisuuteen, joka oli tärkeä osa anhavalaista estetiikkaa.

Kaiken kaikkiaan *Irrallisten* käsikirjoituksen raivaaminen oli Meren mukaan noin viikon mittainen työläs ja hurja prosessi. Intensiivisyyttä kuvaa se, että Meri kertoo olleensa sen jälkeen ”psykkisestikin aika poikki, kriisissä.” (Meri s.d.) Meri on kuitenkin myöhemmin muistellut humoristisesti kirjan läpikäyntiä: kesällä 1959, kun *Irrallisten* käsikirjoitusta oli käyty lause lauseelta läpi viikon verran Anhavan Lauttasaaren asunnossa, saapui eräänä päivänä rantaan purjeveneellään Anhavan sukulainen, filosofi Jaakko Hintikka. Juhani Salokannel on ikuistanut tapahtuman suomalaisia kirjailijakuvia sisältävään teokseensa *Linnasta Saarikoskeen*, joka perustuu tältä osin Meren kirjailijahaastatteluun:

Tunnelma vaihtui, isäntä meni vedenrajaan pitämään hetkiseksi seuraa. Kirjailija jäi pinkkansa ääreen, silmälasipäiset sivistyneet herrat keskustelivat uimahoususillaan, Meri katseli papereita. ”Siinä oppi analysoimaan lauseitaan...” (Salokannel 1993, 294.)

Kaiken kaikkiaan korjauskerrat eivät olleet helppoja. Joitakin liuskoja Anhava pani Meren mukaan kokonaan uusiksi – etenkin sanajärjestyksen ja oikeakielisyyseikkojen suhteen: ”Häntä ei ollenkaan tyydyttänyt tekstistä paistava yltiöpäinen kirjoittamistapani” (Meri s.d.) Korjailu ei

kuitenkaan ollut täysin yksipuolista. Joka kohdassa Anhava kysyi, mitä Meri oli kullakin ratkaisulla tarkoittanut. Meren mukaan työ oli karsimista, mitään lisää käsikirjoitukseen ei kirjoitettu, sen sijaan sotkuisia lauseita saatettiin pyyhkiä kokonaankin pois. (Ibid.) Meren kertoma vastaa hyvin jo aiemmin esiin nostamaani yleiskuvaa anhavalaisesta ateljeekritiikistä, joka on ennen kaikkea tiivistämistä ja sotkuisten lauseiden selvittelyä. Anhava pyrki suitsimaan Meren yltiöpäistä kirjoittamista. On kuitenkin huomionarvoista, että kaikesta keskusteltiin, ja Anhava kysyi kirjailijalta, mitä tämä oli milläkin ratkaisulla tarkoittanut. Tältä osin kuva diktaattorimaisesta ateljeekritiikosta näyttää ainakin *Irrallisten* kohdalla vahvasti liioitellulta.

Myös *Irrallisten* nimeämisessä Anhavan rooli oli merkittävä. Meren mukaan nimi on Anhavan keksimä. Anhava tosin itse huomautti, että sen kaltainen nimi on vaarallinen: kriitikot voivat käyttää sitä avaimena, jolla luonnehditaan koko kirja. Meri itse yritti keksiä kirjalle muita nimiä, mutta se osoittautui hankalaksi, koska kirjassa on niin runsaasti erilaisia aineksia. Esimerkiksi ”Anna ja Vasili” olisi Anhavan mukaan ollut nimenä turhan suppea. (Meri s.d.)

Ateljeekritiikkivaiheessa paljon aikaa kului ensimmäisen luvun ja nimenomaan Anna-jaksojen työstämiseen. Tajunnanvirtatekniikan ja Annan unien käyttö osoittautui ongelmalliseksi. Meren mukaan Anhava muutti alkuosaa enemmän teoksen keskiosan ja loppuosan kaltaiseksi eli behavioristisen kerronnan suuntaan. ”Anhavan näkökulma merkitsi kyllä teoksen yhtenäistymistä, tuulin ja sävyn yhtenäistymistä, eheytymistä.” (Meri s.d.) Myös eheyden vaatimus vastaa hyvin anhavalaista estetiikkaa. Teoksessa toki käytetään modernistiselle proosalle tyypillisiä keinoja, kuten tajunnanvirtatekniikkaa, mutta Anhava ohjasi kokonaisuutta koherentimpaan suuntaan niin, ettei tajunnanvirta tai unimaailma päässyt romaanissa täysin valloilleen.

Meren mukaan Anhavan näkyvin työ oli sanajärjestysten muuttamista. Meri koki muutokset liian voimakkaiksi, mikä aiheutti ristiriitoja. Meri koki vääräksi esimerkiksi sen, että Anhava oikoi lauseita, jotka hän itse koki staattisiksi. Merta askarrutti se, kuinka paljon Anhava puuttui kirjailijan sisimpään ja persoonallisuuden rakenteisiin. Meren mielestä Anhava toimi omaa perusperiaatettaan vastaan, jos kerran kirjan tulee olla kirjoittajansa persoonan mukainen:

[H]än korosti aina, että jokainen lause on määrätyn asian adekvaatti ilmaisu, ja jos, vaikka kuinka vähänkin, muutetaan sitä lausetta, se muuttuu toiseksi. Kuitenkin hän itse harjoitti syvällistä muuttamista, ja niin syntyi se skisma, joka sitten syveni helkkarin syväksi. (Meri s.d.)



*Irrallisten* kohdalla tietyissä piireissä myös Otavan sisällä<sup>32</sup> katsottiin, että Anhava on vaikuttanut liiaksi Meren tekstiin: ”Yltiöväite oli se, että se [*Irralliset*] on helvetin huono kirja – että Tuomas pilasi sen kokonaan, Tuomas kirjoitti sen kokonaan uudelleen ja helvetin huonosti” (Meri s.d.). Meri itse loukkaantui väitteistä, koska katsoi itse olevansa kirjan kirjoittaja. Väitteet herättivät kapinahenkeä Meressä:

Ajattelin, että jos minun kaikissa teksteissäni vastaisuudessa tulee olemaan niin paksu tukikeppi – että minä olen pelkkä kirjallisuuden köynnös – se ei kyllä riitä minulle. Totesin yksinkertaisesti, etten voinut niin jatkaa, että oli ravistauduttava irti, tuli mitä tuli. Tilanne tuntui minusta vaaralliselta, epätoivoiselta ja mahdottomalta; minusta tuntui, että hän [Anhava] oli se välttämätön kättilö ja poppamies, jota ilman minä itse menisin kesken, ei suinkaan kirja. (Meri s.d.)

Myös aikalaisarvosteluissa kiinnitettiin huomiota omaperäisyyden vähenemiseen. Erno Paasilinna arvioi *Uudessa Suomessa*, että Meri oli *Irrallisissa* päätenyt hyryismin umpikujaan ja sortunut junnaavaan kieleen. (Ks. Sihvo 1998, 154.) Anhava itse piti vuonna 1964 Meren *Irrallisia* tämän laaja-asteikkoisimpana romaanina, joka on ”rakkausromaanin vailla rakastajaa”, ”sommitelmana taiturillisesti hallittu, kerrontana silti luontevasti etenevä” (Anhava 2002, 273). Erityisesti Anhava kiinnitti huomiota teoksen loppukohtaukseen, jossa Anna saapuu kesämökilleen: ”[K]erronta säteilee merkillistä, suvantoista rauhaa, epiikan lyyrisyyttä” (ibid., 273–274). *Irrallisten* loppukohtauksessa onkin paljon Hyryn proosaan verrattavaa seestyneisyyttä ja vähäeleisyyttä, josta esimerkiksi Paasilinna näyttää Merta syyttäneen ja Anhava kiittäneen. Tämä ristiriita on mielenkiintoinen ja osoittaa sen, että Anhava pyrki – tietoisesti tai tiedostamatta – ainakin jollain tavoin yhtenäistämään ateljeekritikoitavien kirjailijoidensa tekstejä. Meri itse on kertonut, että hänen on myöhemmin ollut vaikea lukea *Irrallisia* juuri näiden syytösten takia: teksti ei tunnu omalta (Meri s.d.).

Arvioissaan Anhava kehuu teosta, jonka syntyyn hän itse vaikutti huomattavasti. On merkille pantavaa, että Meri itse koki *Irralliset* itselleen vieraaksi. Tässä kohtaa ateljeekriitikon ja kirjailijan välinen monitekijyys osoittautui siis kirjailijan kannalta ongelmalliseksi. Seuraavaksi käsittelen Meren *Peiliin piirrettyä naista*, jota Anhava – toisin kuin *Irrallisia* – kritisoi voimakkaasti. Tämä on mielenkiintoista sitä taustaa vasten, että *Peiliin piirretyn naisen* kohdalla Anhava ei saanut korjausehdotuksiaan läpi siinä määrin kuin *Irrallisissa*.

---

<sup>32</sup> Meri puhuu ”vanhoista Otavalaisista”, eikä yksilöi henkilöitä tarkemmin.

## 6.4 Peiliin piirretty nainen

*Vuoden 1918 tapahtumat* (1960) vaati vähemmän ateljeekriitikon käsittelyä kuin *Irralliset*; Anhavan mukaan Meri alkoi oppia (Meri s.d.). Anhavan arvio on huomionarvoinen sitä taustaa vasten, että Anhava suhtautui skeptisesti kirjailijoiden opettamiseen. Anhava on tässä kuitenkin se auktoriteetti, joka katsoo, että Meri on oppinut, eikä teksti vaadi paljoa ateljeekriitikon puuttumista siihen. Romaani käytiin kuitenkin tarkasti läpi, ja ainakin kerran sitä katsottiin Anhavan luona kolmen henkilön voimin, samanaikaisesti Paavo Haavikon *Yksityisten asioiden* käsikirjoituksen kanssa (Salokannel 1993, 294). Meren mukaan myös *Vuoden 1918 tapahtumat* käytiin *Irrallisten* tapaan sana sanalta läpi, ja joka lauseen kohdalla Anhava kysyi kirjailijan tarkoitusta:

Jos hän näki rakoa, niin hän sanoi, ettei lause ollut tarkoittamani asian ilmausta. Nämä kaksi kirjaa [*Irralliset* ja *Vuoden 1918 tapahtumat*] me kävimme läpi sana sanalta, lause lauseelta, mutta kai minussa heräsi jonkinlainen vastarinta, koska *Sujut* lähetin aikanaan Otavaan mukanaan saatekirje, jossa ilmoitin etten halua käydä sitä läpi Tuomaan kanssa. (Meri s.d.)

Meren tahtoa kunnioitettiin kustantamossa: Anhava luki *Sujut* (1961) läpi, muttei puuttunut siihen. Meri kirjoittaa päiväkirjassaan 12.6.1963: ”Sujuja en Tuomakselle enää antanut, mutta hän pyysi niitä [käsikirjoitusliuskoja] Erkiltä ja Erkki antoi eikä Tuomas luettuaan puuttunut tekstiin. Millään tavalla.” Tapaus osoittaa, että Anhava oli hyvin kiinnostunut Meren tekstistä, ja halusi lukea sen, vaikkei ollutkaan tekstin ateljeekriitikko. Tämän voi tulkita niin, että Anhavaa kiinnosti, mihin suuntaan hänen entinen suojattinsa oli kirjoittamisessaan edennyt. Lukemisesta huolimatta Anhava malttoi pysyä kommentoimatta käsikirjoitusta. Toisaalta saattoi olla niinkin, että Anhava oli tyytyväinen tekstiin, eikä siksi nähnyt tarpeelliseksi puuttua siihen.

*Peiliin piirretyn naisen* (1963) kohdalla Anhava palasi Meren ateljeekriitikoksi. Hän luki alkuluonnoksen ja piti sitä hyvänä. (Meri s.d.) Meren päiväkirjamerkinnot valaisevat käsikirjoituksen työstämisen kiivaimpia vaihteita:

3.1.63 to Tuomas siirsi romaanin tarkastelun huomiseksi. Huomautukset koskevat ensi sijassa I osaa, toisessa ei ole juuri sanomista. Rintala kertoi puhelimesta, että Tuomas on peloissaan, kuinka uskaltaa sanoa minulle, että 150 ensimmäistä liuskaa täytyy kokonaan hylätä.

4.1.63 pe Tuomas istui 12,30–19. [...] Tuomaksella oli 8–9 liuskaa pitkä lausunto peilistä.

5.1.63 la Illalla ja yöllä kahdesta eteenpäin kävin läpi ensimmäisen osan. Juttu kutistui 306 liuskaan. Tuomas katsoi, että hätätilassa voidaan julkaista pelkkä II osa. I osa on 106 normaalia liuskaa, II osa 200.

13.1.63 su [...] Tuomas innostui keväisestä luonnoksesta, jonka annoin hänelle ennen lähtöä itämaihin, jottei Eeva lukisi juttua. Kehui sitä ja sanoi, että on hienolla tavalla lyyrinen. Luulen, että tämä selittää hänen pettymyksensä. Romaani on muuttunut joka päivä proosallisemmaksi.

2.3.63 la Anhava soitti romaanista. Epäilee Katajanokan yön keskijakson oikeutusta. Toivoo Penan osuuden lisäämistä. ”Sinähän sanoit, että se on homo.” Ei pitänyt kirjan nimeä lopullisena.

12.6.63 ke [...] Tuomas oli merkinnyt melkein joka metaforan kohdalle reunamarginaaliin ristin. Osan poistin, osan muutin, osan jätin silleen.

Tammikuun kolmannentoista päivän merkinnässä Meri viittaa siihen, kuinka Anhava pettyi käsikirjoituksen pidempään versioon, jossa *Peiliin piirretty nainen* oli pitkässä, jokseenkin lopullisessa muodossaan. Pahimmat ongelmat Anhava näki romaanin rakenteessa. Anhavan mukaan romaanin rakenne oli ”mahdollisimman pitkälle jännitetty, yltiö” (Meri s.d.). Anhava kirjoitti romaanista pitkän lausunnon Otavalle, jonka Otava sitten lähetti myös Merelle.<sup>33</sup> Lausunnossa kirjan runsaat metaforat, joista Anhava oli alkuluonnoksessa pitänyt, saivat kyytiä. Anhava piti niitä teennäisinä ja liioittelevina. Kirjeellä oli merkitystä kirjan lopulliseen muotoon: Meri tarkisti kaikki metaforat ja karsi niistä kymmenen–viisitoista kappaletta. (Meri s.d.) Tämä käy ilmi myös Meren päiväkirjamerkinnästä.

Meren mukaan Anhavan kirjeellä oli laajempaakin vaikutusta siihen, miten kirjaan suhtauduttiin Otavassa. Aluksi *Peiliin piirretylle naiselle* näytettiin voimakkaasti vihreää valoa, mutta kirjeen myötä kriittisiä äänenpainoja alkoi kantautua lisää: Heikki Reenpää kokosi listan kirjan asiavirheistä. Timo Tiusanen ja Matti Suurpää taas vaativat Mereltä enemmän tekstiä. He katsoivat, että kirjan tarinoiden langat oli jotenkin solmittava yhteen, mitä Anhava ei kuitenkaan ollut vaatinut. (Meri s.d.) Kuitenkin tapaus osoittaa sen, että Anhavan sana painoi kustantamossa ja Anhava saattoi toimia – tiedostaen tai tiedostamattaan – mielipiteenmuokkaajana.

Anhava kiinnitti ateljeekritiikissään yksityiskohtaista huomiota rakenteeseen: ”Anhava katsoi, että rakennetta ei voi rasittaa noin mahdottoman paljon rakenteen romahtamatta” (Meri s.d.). Ateljeekritiikin yhteydessä keskusteltiin William Faulknerista. Meri yritti perustella kirjan rakennetta *Villipalmuilla*, jossa on kaksi tarinaa. Anhava puolestaan moitti Faulkneria ja totesi hänen olevan huono esimerkki aloittelevalle kirjailijalle. On anhalaisuuden kannalta valaisevaa, että Anhava moitti Faulknerin romaanien rakenteellisia ratkaisuja. Anhalaiseen estetiikkaan sopii paremmin tiiviin kokonaisuuden vaatimus, johon Faulknerin proosa taas ei sovi. Myös Meren kirjoittamisen rönsyily – sekä kielellinen että rakenteellinen – aiheutti vastustusta Anhavassa.

<sup>33</sup> Lähteistä ei käy ilmi, onko kyseessä sama lausunto, josta Meri puhuu päiväkirjassaan 4.1.1963.

Anhavan puhe aloittelevasta kirjailijasta Meren kohdalla on jokseenkin alentavaa, sillä *Peiliin piirrettyä naista* valmistellessaan Meri oli kirjoittanut jo useita teoksia. Luultavasti Anhava halusi heitollaan näpäyttää omille teilleen pyrkivää kirjailijaa.

Anhavan mielestä *Peiliin piirretyn naisen* pitkä Kukkakoski-jakso oli irrallaan kokonaisuudesta. Lisäksi kirjan Kallio-jakso, joka koostuu sivuhenkilön kokemisesta, kuului Anhavan mielestä kokonaan muuhun yhteyteen. Kohta kuitenkin jäi muutettuna kirjaan. Meri kirjoitti jakson kokonaan uudelleen, tiivistä ja yritti nopeuttaa sitä kaikin tavoin. Mereen tämä kirjeen kriittisin kohta eli puuttuminen rakenteeseen vaikutti:

Se oli aika vakava syytös, enkä muista, että meillä olisi ollut jälkikeskustelua siitä ollut; nimenomaan se, ettei meillä ole ollut mitään jälkikeskustelua Peiliin piirretystä naisesta, osoittaa mielestäni sen, että se railo ja repeämä siinä kirjassa, se jäi siihen. (Meri s.d.)

Anhava eritteli käsityksiään *Peiliin piirretystä naisesta* äidinkielenopettajien päivillä 26.6.1964. Esitelmästä käy hyvin ilmi se, mistä ateljeekriitikko ja kirjailija olivat eri mieltä:

*Peiliin piirretyn naisen* monet jaksot ovat mitä parasta Merta, mutta tämä romaani ei kokonaisuutena ole onnistunut. Pahan alku ja juuri on se, että kirjaan sisältyy kaksi romaania, kaksi Mereltä parhaiten luontuvaa puolentoistasadan sivun tarinaa, jotka on tiivistetty ja sitaistu yhteen mekaanisella taksikytytaihelmalla sekä epäuskottavalla loppuepisodilla. Seurauksena on, että romaani lukijan mielessä pyrkii kuin pyrkiikin murtumaan keskeltä kahtia; ja pääjaksot ovat väkimmäisessä pakkauksessaan puristuneet ilmattomiksi, ahdetun tuntuiseksi, etenkin ensimmäinen. (Anhava 2002, 272.)

Kuukautta myöhemmin, 19.7.1964, Meri ja Anhava olivat samanaikaisesti Orivedellä luennoimassa Kansanvalistusseuran kursseilla. Toisin kuin Meri myöhemmin muisteli, jälkikeskustelua oli, sillä Meri kirjoittaa päiväkirjassaan: ”Anhavan kanssa kova kohta, kun teilasi Peilin esitelmässään”. Lopulta erimielisyydet johtivat siihen, että *Peiliin piirretty nainen* oli viimeinen kirja, jonka Meri ja Anhava kävivät yhdessä läpi. Juhani Salokannel (1993, 296) on huomauttanut, että *Peiliin piirretyn naisen* jälkeen Meren kirjoittaminen vapautui ja lähti uusille alueille erilaisiin ilmaisuihin ja teemoihin.

Anhava toimi siis vuorovaikutuksellisenä editorina Meren kolmen romaanin kohdalla. Nämä romaanit ovat *Irralliset* (1959), *Vuoden 1918 tapahtumat* (1961) ja *Peiliin piirretty nainen* (1963). Jo *Manillaköyden* (1957) kohdalla Anhava toimi lukijana ja korjaajana, mutta tässä vaiheessa yhteistyö ei vielä ollut myöhempien teosten tapaan vuorovaikutuksellista. Lähteistä ei käy ilmi, missä määrin Anhava vaikutti Meren novelleihin, esimerkiksi vuonna 1962 ilmestyneeseen

novellikokoelmaan *Tilanteita*. Anhavalaisuuden kannalta erityisen merkittävänä ateljeekritiikitapauksena Meren kohdalla voidaan pitää *Irrallisia*, sillä siinä Anhavalla oli suurin vaikutus ja jo sillä kohtaa Meri alkoi epäillä Anhavan vaikutuksen olevan liian voimakas. Tämä johti myöhemmin siihen, ettei Anhava enää toiminut Meren ateljeekritiikkona.

## 6.5 Shokkikoulutuksen vaikutus

Tuomas Anhavalla oli suuri merkitys siinä, että Merestä kehittyi proosakirjailija. Meri yritti aloittaa kirjailijanuransa runoilijana, mutta tuli torjutuksi. Anhava näki Meressä selkeästi proosakirjailijan luonteen. Myöhemmin, vuonna 1964, Anhava (2002, 269–270) on luonnehtinut asiaa seuraavasti:

[Meren romaanien] Juonettomuus ja ennalta valitun tendenssin ja sanottavan puute antavat Merelle taiteessaan mahdollisuuden kyllältään toteuttaa fabuloimistaipumustaan, joka perimmältään on sadunkertojan verenvuotoa.

Meren haaveet runoilijantyöstä eivät kuitenkaan katkenneet alun torjuntoihin, vaan vielä myöhemminkin Meri yritti tarjota runokokoelmaansa Anhavalle. Anhava selkeästi arvosti kirjailijan pyrkimyksiä, mutta halusi taas osoittaa, ettei Meri ole runoilija:

[H]än näki koko tilanteen piinalliseksi (hän tyhjensi huoneen ihmisistä). Hänelle oli piinallista sanoa jyrkästi ei runoilleni; hän sanoi, että runoja pitää työstää, niiden kanssa pitää tehdä työtä. Siihen minä pillastuneena vastasin, että kyllä ne minulla syntyvät, johon hän, että siinä se vika onkin ja että sen näkee. (Meri s.d.)

Meren keskustellessa Anhavan kanssa runoistaan esikoiskirjansa ilmestyttyä Anhava kiinnitti erityisesti huomiota erääseen runoon, jossa Meri ivailee nykyrunoa. Kävi ilmi, ettei Meri ollut perehtynyt asiaan, jolloin Anhava piti Merelle pitkän luennon Eeva-Liisa Mannerista. Näin Meren oli tartuttava *Tämä matka* -kokoelmaan, joka tosin jäi vieraaksi, mutta muu uusi runous alkoi aueta. Vielä vuonna 1956 Meri korjaili yhtä runokokoelmaansa ja jätti sen Anhavan tutkittavaksi. Silloin Anhava totesi Merelle, että tämän runoista puuttui luontainen kosketus rytmiin. (Salokannel 1993, 284–285.)

Esimerkit osoittavat, että Meri piti pitkään itseään lyyrikkona eikä prosaistina. Anhava taas näki Meressä ennen muuta prosaistin ja näytti tämän lopulta myös Merelle itselleen – tässä mielessä Meri uskoi Anhavaa ja pysyikin pitkään prosaistina. Myöhemmin Meri on julkaissut myös runoja,

mutta nuoruusvuosien hylkäämispäätöksillä ja Anhavan kommentteilla lienee ollut vaikutusta siihen, että Meri debytoi runoilijana vasta vuonna 1976.

Voimakkaista ristiriidoista huolimatta Meri suhtautui Anhavan ateljeekritiikkiin melko positiivisesti. Meren mukaan kirjailija tarvitsee ulkopuolista lukijaa prosessin nopeuttamiseksi, koska kirjailija itse ei kykene sokeutensa takia korjaamaan tekstiä kuin vasta pitkän ajan kuluttua kirjoittamisesta. Varsinkin kirjailijanuran alussa ateljeekriitikon rooli on tärkeä:

Jonkun pitäisi olla osoittamassa, mitä lauseella voi tehdä, pitää tehdä. Tuomaksen antamasta koulutuksesta sanoisin, että se oli vähän sellaista shokkikoulutusta, pikakursseja – sinänsä tehokkaampaa, kuin jonkin instituution antama koulutus. (Meri s.d.)

Meren mukaan Anhavan opeista tärkein oli se, kuinka jokainen asia tekstissä merkitsee. Anhava opetti Merelle sanojen ja rivien väliin kirjoittamista ja tarkkuutta, joka tekee mahdolliseksi assosiaatioiden tehokkaan käytön. Näin tekstiin tulee useampia ulottuvuuksia.

Ymmärrän nyt, miten paljon vaatimuksia tekstile voi asettaa, kuinka paljon tekstin päälle voidaan lastia panna ja kuinka paljon erilaisia tehtäviä voidaan sanoille ja lauseille antaa. [...] Jos olen pystynyt kertomaan lyhyemmässä tilassa enemmän kuin aikaisemmin, niin kyllähän siinä silloin on ollut Tuomas apuna. (Meri s.d.)

Tässä pääluvussa olen tarkastellut Anhavan ja Meren yhteistyötä nojautuen erityisesti Mirjam Polkusen tekemään kirjailijahaastatteluun, jossa Meri puhuu Anhavan vaikutuksesta. Lisäksi olen käyttänyt lähteenäni Meren päiväkirjamerkintöjä, jotka tukevat kuvaa ateljeekritiikkiprosessin raskaudesta, johon Meri haastattelussaan viittaa. Näissä tapauksissa on kuitenkin pidettävä mielessä se seikka, että äänessä on yksin Meri: esimerkiksi Anhavan käsitykset yhteistyön kulusta saattaisivat olla hyvinkin toisenlaiset. Tässä mielessä haastattelu- ja päiväkirjamateriaalin suhteen on oltava hieman varovainen. Joka tapauksessa lähteistä käy ilmi myös tietynlainen kaari Anhavan ateljeekriitikon uralla: *Manillaköyden* kohdalla hän teki käsikirjoitukseen muutoksia keskustelematta niistä kirjailijan kanssa, mutta tämän jälkeen käytäntö muuttui keskustelempaan suuntaan, kunnes ristiriita kirjailijan ja ateljeekriitikon välillä kasvoi *Peiliin piirretyn naisen* kohdalla niin suureksi, että yhteistyö päättyi siihen.

Anhavalla oli suuri merkitys myös runoilijoiden tekstien toimittajana. Näin Anhava vaikutti paljon siihen, millaista runoutta Suomessa julkaistiin 50-luvulta eteenpäin. Seuraavassa luvussa tarkastelen keskeisen modernistilyyrikon, Eeva-Liisa Mannerin, ja Anhavan yhteistyötä.

## 7 EEVA-LIISA MANNER

### 7.1 Runoilijan synty

Eeva-Liisa Manner aloitti kirjallisen uransa 22-vuotiaana kokoelmalla *Mustaa ja punaista* (1944). Taiteelliselta arvoltaan teos oli esimerkiksi Anhavan mukaan vielä melko vaatimaton – hän kuvaa teosta vain sympaattiseksi: ”jokusta kuin sattumoisin syntyneitä runoriviä lukuun ottamatta se oli harrastelun näyte” (Anhava 2002, 389). Myös Manner itse halusi kokonaan unohtaa kokoelman olemassaolon, eikä liittänyt sitä esimerkiksi vuoden 1980 valittuihin runoihinsa.

Manner tapasi Anhavan ensimmäisen kerran Söderströmillä 40-luvulla, mahdollisesti vuonna 1947, jolloin työstettiin Mannerin itsensä mukaan ”heikkoa kokoelmaa” *Kuin tuuli tai pilvi*. Mannerin ensivaikutelma Anhavasta oli miellyttävä: Manner piti häntä hurmaavana nuorenamiehenä. (Manner s.d.a). *Kuin tuuli tai pilvi* (1949) on Anhavan (2002, 389) mukaan jo taiteilijan työtä, joskin hajanainen ja välityön tuntuinen. Anhava vaikutti kokoelman syntyyn, mutta yhteistyön kulusta ei ole kirjailijallakaan tarkkoja muistikuvia: ”Kyllä hän [kokoelman käsikirjoituksen] luki ja siitä puhuttiinkin, mutta en enää muista mitään” (Manner s.d.b).

Varsinaisena Mannerin aloituksena Anhava näyttää pitävän vuonna 1956 ilmestynyttä runokokoelmaa *Tämä matka*, josta kirjoitetussa esseessä ”Runon uudistumisesta” hän päätyy puolustamaan ja esittelemään modernia runoa yleisemminkin.<sup>34</sup> Myös Manner itse rajasi uransa alkaneen *Tästä matkasta*: hänen elinaikanaan julkaistuissa runoantologioissa *Runoja 1956–1977* (1980) ja *Hevonen minun veljeni* (1988) ei ole lainkaan *Tämä matka* -kokoelmaa varhaisempia runoja. Hökkän mukaan rajauksesta voi olettaa, että kirjailija halusi itseään pidettävän 50-luvulla aloittaneena modernistina. (Hökkä 1991, 14.)

*Tämä matka* merkitsi Mannerille myös kustantajan vaihtoa, koska WSOY:llä kokoelmaa ei hyväksytty. Kirjailijan muistin mukaan kokoelma kävi Söderströmillä kahdestikin, muttei kelvannut, joten Manner lähetti sen Tammeen, jossa Anhava tuolloin työskenteli. Manner päätyi Tammelle, vaikka Otava olisi saattanut olla modernistille ilmeisempi valinta. Manner on pohtinut syitä kirjailijahaastattelussa: ”Miksi en mennyt Otavaan, en tiedä. Tammen Jarl Helleman on aina

<sup>34</sup> Anhavan esseen merkityksestä lisää ks. Laitinen 1958, 243 ja Polkunen 1967, 549-550.

imponoinut minua kovasti”. (Manner 1972.) Hellemann oli myös ensimmäinen, joka luki *Tämän matkan* ja innostui siitä. Hellemann antoi *Tämän matkan* käsikirjoituksen Anhavan luettavaksi. Manner itse muistelee tapahtumia seuraavasti:

Asuin Orivedellä, ja Anhava tuli käsikirjoituksen kanssa sinne, ja siellä sitä värkättiin. [...] Teimme käsikirjoituksen kanssa päivän työn, ja korjaukset olivat stilistisiä, mutta en minä mitään yksityiskohtaisia seikkoja muista. Muistan vain hänen sanansa: ”O, neiti Manner, kuinka Te noin?” (Manner s.d.b)

Ilmestyessään *Tämä matka* sai innostuneen vastaanoton, ja sitä voidaan pitää Mannerin läpimurtona. Se nosti Mannerin keskeiseksi modernistiksi. Myöhempien kokoelmien myötä tämä asema entisestään vahvistui. (Hökkä 1991, 7–8.) *Tämä matka* myös syvensi Mannerin kontaktia ateljeekriitikko Tuomas Anhavaan, jopa niin, että Manner kertoo olleensa 50-luvulla riippuvainen Anhavasta (Manner 1972). Manner oli Anhavaa kuusi vuotta vanhempi ja kulki kirjailijana omia teitään, joten Anhavan holhoava rooli ateljeekriitikkona ei kuitenkaan oikein voinut tulla kysymykseen (Hökkä 2006, 16). Käytettävissä olevista lähteistä ei käy ilmi, missä määrin Anhava vaikutti Mannerin kirjallisuuskäsitykseen *Tämän matkan* kohdalla ja missä määrin Manner oli jo omin päin omaksunut oppeja Poundin tai Eliotin kaltaisilta modernistirunoilijoilta.

## 7.2 Mannerin modernismi

Mannerin oma modernismikäsitys käy ilmi hänen esseestään ”Moderni runo”, joka ilmestyi *Parnassossa* vuonna 1957 – vuosi *Tämän matkan* julkaisun jälkeen. Esseessään Manner selittää käsittävänsä runouden koko persoonallisuuden asiaksi, kun se on pitkään ymmärretty yksinomaan tunteen asiaksi. Virhe johtuu Mannerin mukaan pitkälle romantiikan luomasta käsityksestä. Myös järki on otettava mukaan – ja myös lukijalta vaaditaan älyllistä aktiivisuutta. Mannerin mukaan runoilijoiden itse on tehtävä romantiikan jälkeinen runouden puhdistus. (Manner 1994, 9.) Mannerin luonnehdintaa voi lukea Eliotin runouskäsitystä vasten: runous ei ole tunteiden ryöppyä, vaan kokonaisvaltainen asia, jossa myös järki on mukana. Vaikkei Manner olisi omaksunutkaan modernistisen runouskäsityksensä aineksia Anhavalta, olivat lähteet ainakin yhteiset. Anhavan voisi näin olettaa vähintäänkin vahvistaneen Mannerin modernistista ajattelua.

Leena Kaunonen on pannut merkille myös toisen vastakohtaparin Mannerin tuotannossa – hengen ja ruumiin. Musiikki merkitsee Kaunosen mukaan Mannerin tuotannossa eheyttäjää näiden kahden



välillä. (Kaunonen 1995, 53.) Musiikkitermien käyttö on tyypillistä Mannerin tuotannossa kautta linjan, jopa niin, että ateljeekriitikko Anhava joutui kirjailijaa siinä suitsimaan toiston välttämisen nimissä, kuten jäljempänä käy ilmi. Yhden motiivin Mannerin runojen runsaalle musiikkisanastolle löytää merkinnöistä, joita Manner teki Kaarina Salan pro gradu -työn<sup>35</sup> reunaan. Manner itse otti Salaan yhteyttä ja halusi saada opinnäytetyön luettavakseen. Runoilija palautti tutkielman omin kommentein varusteltuna. (Sala 1995, 205.) Esseessään Sala kirjoittaa:

Eeva-Liisa Mannerin suhteesta musiikkiin arvelin, että musiikin terminologia vaikutti ilmeisesti Mannerin mielestä täsmällisemmältä kuin muut mahdolliset vertaukset, koska hän oli sitä niin paljon käyttänyt. Eeva-Liisa Manner vahvisti: ”Niin, minulla on hyvin puutteelliset tiedot musiikin teoriassa, mutta olen käyttänyt musiikkitermejä informointivälineinä vain, usein miltei vertausten tapaan, koska lyriikasta on vaikea kirjoittaa.” (Sala 1995, 207.)

Mannerille itselleen ”moderni ilmaisu on merkinnyt [...] luopumista minäkohtaisesta lyyrillisyydestä ja uusien näkökulmien voittamista” (Manner 1994, 10). Runouden modernismia hahmotellessaan Manner ottaa itselleen tyypillisesti avukseen musiikin, Bachin. Mannerin mukaan Bachin musiikki on täsmällistä ja juuri siksi vaikeaa. Juuri Bach johdatti runoilijan moderniin ilmaisuun. (Ibid.)

*Tämä matka* -kokoelmasta löytyy Bachille omistettu runo, jonka analysoinnin kautta Manner pyrkii tuomaan esiin runoutensa modernismia. Hieman paradoksaalisesti Manner ei kuitenkaan pidä runoan modernina muutoin kuin kuviensa puolesta – mutta voidaan ajatella, että juuri runokuvaan modernismi vaikutti voimakkaimmin. Omaa runoa analysoidessaan Manner tulee sanoneeksi paljon olennaista modernista runosta:

Ensimmäisessä luonnoksessa oli ensi säkeenä ”On leveä virta”, mutta otin leveän pois, ja kas, virta tuli isommaksi. Täsmällisyys ei pidä adjektiiveista. Onhan niitä silti runossa useitakin, mutta ne on pyritty valikoimaan tarkoituksenmukaisiksi. ”Giottonsininen syvyys” on syvempi kuin taivaansininen syvyys, mikä olisikin mauton. Sitä paitsi Giotto antaa runolle väriä. (Manner 1994, 9–10)

Adjektiivien karsiminen ja täsmällinen ilmaisu ovat modernismin ydinasiaa, johon Anhava Manneria opasti ainakin myöhemmässä vaiheessa (ks. esim. Anhava 18.3.1959). Toinen hyvä johdatus Mannerin runouden modernistisuuteen onkin jo useita kertoja esille noussut Anhavan essee ”Runon uudistumisesta”, joka käsittelee pääasiassa Mannerin kokoelmaa *Tämä matka*. Anhava

---

<sup>35</sup> Salan pro gradu -tutkielma vuodelta 1963 on otsikoltaan ”Eeva-Liisa Mannerin kuvista ja teemoista sekä niiden yhteyksistä hänen käännoistuotantoonsa”.

näkee Mannerin modernistisuuden olleen oraalla jo joissakin *Kuin tuuli tai pilvi* -kokoelman pikkurunoissa, mutta varsinaisesti oma ääni löytyi Anhavan mukaan *Tämän matkan* myötä:

Tämä matka on vastaus arvailuihin, voitollinen runoteos. Se houkuttelee käyttämään ylisanoja, sillä sen ääressä ylisanat tuntuvat kesken kaiken mainoskohun nousevan takaisin nimellisarvoonsa. ”Olen nainen, olen noita”, kirjoitti Eeva-Liisa Manner seitsemän vuotta sitten; ja nyt hän on molempia. (Anhava 2002, 391.)

Anhava kiinnittää huomiota runojen oikukkaaseen rytmiin. Esimerkiksi hän nostaa ”Sade avaa korvat” -runon viimeisen säkeistön, joka on Anhavan (2002, 392) mukaan ”akvarellista taituruutta”.

Miten oli? Ylitettiinkö säe, säkeitä, eikö, mikä nyt kuuluu mihinkin tässä solinassa – aivan niin, ”musiikille katuojat”, ”preludille varjon ja tuulen”, mutta ”siiven”-sanasta eteenpäin ottakoon säkeiden liittymistä selvää ken voi, ilmeisesti koko laulelma etäänny sateeseen, ja tuuli lienee siepannut pari sanaa pilkkuineen päivineen mennessään, loppu häipyy; ja sitten tulee sanapari ”halukkaat laivat” jostakin, päätteeksi, ja antaa koko musiikille uteliaisuutta herättävää monimielisyyttä. (Anhava 2002, 392.)

*Tämän matkan* painavimpana suorituksena Anhava pitää laajaa ”Kambri”-runoelmaa, jonka kohdalla Anhava korostaa runon modernistisia piirteitä: runossa ei ole lainkaan osoittavaa vertauskuvallisuutta. Anhava jatkaa:

[E]i pidä erehtyä arvelemaan, että kysymyksessä on jotenkin abstraktinen allegorinen sommitelma. Runoelman jokainen jakso on koostunut konkreettisesta kuva-aineksesta, joka hahmotellaan yksinkertaisesti kuvaillen ja kertoen. On selkeän näkemyksen merkki, ettei 'nimilappuja', ts. selittelyä ja tavanomaista vertauskuvallisuutta, ole millään kehittelyn kohdalla tarvittu. [...] Se [”Kambri”] on itsenäinen maailma, taideteos; itsensä eikä minkään muun muotoinen. (Anhava 2002, 393–394.)

Kuten jo Anhavan kirjallisuuskäsitystä käsittelevässä luvussa kävi ilmi, Anhava näkee Mannerin runoudessa kolme tärkeää seikkaa verrattuna entiseen runouteen: 1.) rytmien kiinteytymisen, 2.) vapautumisen lyriikan sovinnaisesta kuva-aineksesta ja sitä kautta kielen täsmentymisen sekä 3.) kuvan itsenäistymisen. (Anhava 2002, 394.) Ei ole tarkkaa tietoa siitä, kuinka paljon Anhava vaikutti siihen, että nämä seikat toteutuivat *Tämä matka* -kokoelmassa, mutta ainakin Anhava nostaa ne esille puhuessaan kokoelman vahvuuksista. Konkreettisesti Anhava nostaa esille perinteisen ja uuden runon eron vertaamalla Mannerin runoa ”Kontrapunkti” Lauri Pohjanpään runoon ”Autio huvila”, joka ilmestyi kokoelmassa *Graalin malja* vuonna 1926. Anhavan mukaan runojen suurin ero on siinä, että Pohjanpään runossa on selkeästi toisistaan erottuvat subjekti ja objekti, kun ne taas Mannerin runossa ovat sulautuneet yhteen, ja runo on yhtä kokonaista minämaailmaa (Anhava 2002, 395–396). Mannerin runon alku on seuraavanlainen:

Ne kaikki putosivat sylistäni,  
puutarha, piha, talo, äänet, huoneet,  
lapsi: pääskynen ja kala kädessään  
putosivat maahan  
joka kivet työnsi.

Olen tyhjä huone,  
ilmansuunnat ympärillä,  
kivet ilman jalkoja,  
istuvat kivet, opetetut. (Manner 1999, 147.)

Anhavan (2002, 396) analyysistä käy ilmi, että hän näkee Mannerin runon talon objektina, joka ei ole minästä ulkopuolinen. Ensimmäisessä säkeistössä talo pihoineen ja puutarhoineen on runon minän sylissä; toisessa säkeistössä minä onkin tyhjä huone. Asioiden suhteissa tapahtuu yllättäviä käänteitä. Kolmessakymmenessä vuodessa on tapahtunut muutakin merkittävää, joihin seikkoihin Anhava ei kuitenkaan esseessään kiinnitä huomiota: Mannerin ja Pohjanpään runot eroavat huomattavasti mitaltaan. ”Autio huvila” on loppusoinnullinen, ”Kontrapunkti” vapaamittainen<sup>36</sup>. Lisäksi Mannerin runossa sanat ovat kauttaaltaan normatiivisessa muodossa, kun taas Pohjanpään runo on kyllästetty runollisilla sanamuodoilla, kuten ”unissain”, ”rantahan” tai ”venhe” (Pohjanpää 1989/1962, 105). Lisäksi Mannerin runolle vieraita ovat esimerkiksi ilmaisut ”suruisasti loiski laine veen” tai ”[j]älleen kuolema, ah muistan sun” (ibid.).

Kuten todettua, *Tämän matkan* ateljeekritiikistä ei löydy juurikaan jälkiä. Sen sijaan seuraavan kokoelman, *Orfisten laulujen* (1960), kohdalla ateljeekritikon ja kirjailijan yhteistyötä voi seurata säilyneestä kirjeenvaihdosta.

### 7.3 Orfiset laulut

12. elokuuta 1957 päivätyssä kirjeessä Anhava kirjoittaa lukeneensa Mannerin hänelle lähettämiä runoja sekä myös novelleja, jotka hän on saanut Jarl Hellemannin kautta. Anhavan kirjeestä ei selviä, mistä runoista tarkkaan ottaen on kyse; mahdollisesti *Orfiset laulut* on jo tuolloin ollut hahmotteilla. Toisaalta kyse voi olla myös *Tämä matka* -kokoelman viidenteen painokseen lisätyistä runoista, esimerkiksi ”Kävely metsässä” -osaston käsikirjoituksesta, sillä kyseiset runot on kirjoitettu noihin aikoihin. Anhava kirjoittaa kirjeessään:

<sup>36</sup> Anhavan mukaan sanapari ”vapaa mitta” on ristiriitainen; ”vapaarytmisyys” voisi olla hänen mukaansa parempi ilmaus modernille runoudelle (ks. Suurpää 2011, 51).

Runoistasi on sangen monissa turhan paljon samaa kuvastoa ja ideoja, jotka jo käytit Tässä matkassa; Arvelen, että Sinun on parasta odottaa vuosi, pari, ja itse nyppiä toistonluontoinen pois ja tehdä uutta; sitten katsokaamme, mimmotyinen kirja painoon pistetään. (Anhava 12.8.1957.)

Manner otti vaarin Anhavan neuvosta, eikä kiirehtinyt kokoelman julkaisussa: *Tämän matkan ja Orfisten laulujen* ilmestymisten välissä kului kolme vuotta. Välissä – jo samana vuonna *Tämän matkan* kanssa – ilmestyi novellikokoelma *Kävelymusiikkia virtahevoille* (1957), jonka novelleihin Anhava kirjeessään viittaa. Novellien suhteen kommentit ovat hyvin suurpiirteisiä:

Novelleista monet olivat hyvät. Pientä tyylin löyhyyttä panin merkille siellä täällä; ao. juttujen nimiä en enää muista. Pari novellia oli asian ja aiheiston puolesta vähän liian sisäkkäisiä, muistankohan väärin, kun muistelen että toinen niistä oli se juttu siitä yhdestä jolla oli virtahepo ja toinen se juttu siitä jolla oli norsu? (Anhava 12.8.1957.)

Manner itse ei muistanut tätä myöhemmin: ”Varmaan Anhava on lukenut sen [*Kävelymusiikkia virtahevoille* -käsikirjoituksen], mutta en muista, että meillä olisi ollut siitä keskustelua” (Manner s.d.b). Manner kertoo myös kirjoittaneensa ateljeekriitikkonsa kokoelmaan: ”Voi olla, että hän [Anhava] oli sen yhden humoristisen jutun hepo” (ibid.). Manner saattaa viitata novelliin ”Hippopotamus”, jossa seikkailee kultivoitunut, kirjallisuutta ja filosofista pohdiskelua harrastava virtahepo, joka on erityisen kiinnostunut T.S. Eliotista (Manner 2003, 141–149).

Mannerin mukaan *Kävelymusiikkia virtahevoille* on *Tämän matkan* sisarteos, jota kirjailija kirjoitti samanaikaisesti ja osittain heti *Tämän matkan* jälkeen: ”*Tämän matkan* kiivaat rytmit rasittivat minua ja vain lepuutin itseäni proosalla” (Manner 1972). Paluu runouteen tuntui *Tämän matkan* jälkeen niin vaikealta, että Anhava joutui lopulta patistamaan kirjailijaa kirjoittamaan runoja, vaikka aiemmin oli kehottanut tätä odottamaan:

Mikset sinä julkaise runokokoelmaa. Meiltäkin Otavasta tulee varmasti 7: Haavikko, Pylkkönen, Saarikoski (toinen tänä vuonna), Ronimus (esikoinen), Marja Nurmikka (esik), Pertti Nieminen, Anhava ja mahdollisesti vielä 8:s, Lasse Heikkilä. (Anhava 18.8.1958.)

Maaliskuun 18. päivänä 1959 kirjeenvaihdossa paneudutaan *Orfisiin lauluihin* – tai ”Orfilaisiin lauluihin”, millä nimellä työ ensin kulki. Kirjeessään Anhava puuttuu rankalla kädellä Mannerin sen aikaiseen käsikirjoitukseen ja kertoo tehneensä siihen paikoin perusteellisia korjauksia. Eniten punakynä on viuhunut sanajärjestysasioissa:

Olet ryhtynyt harrastamaan inversioita oikein olan takaa, ja arvattavasti aivan tietoisesti ja tarkoituksellisesti; mikä ei kuitenkaan muuta sitä, että tulokset eivät minusta vastaa menetelmää (Anhava 18.3.1959).

Anhava ehdottaa muutaman runon poistoa ja toivoo samalla runoilijalta vahvempaa materiaalia, jotta ”kokoelma kokonaisuutena saisi rankaa ja ryhtiä, mutta menee kyllä tälläkin vireellä hyvin läpi” (ibid.). Yksityiskohtaisemmin Anhava puuttuu kirjailijan maneereihin: Anhavan mielestä Manner käyttää turhan paljon ”pieni”-adjektiivia, joten Anhava on lisännyt käsikirjoitukseen vaihtoehtoja. Lisäksi Anhava kiinnittää huomiota Mannerin lempiharrastuksen näkymiseen runoissa: ”Musiikkitermejä on näissäkin jokunen liikaa, itse musiikki-sana mukaanluettuna; ei niinkään niin, että niitä nyt olisi ylen paljon, vaan että Sinulla niitä on jo ollut yltä kyllin.” (Ibid.)

Saman kirjeen yksityiskohtaisemmassa palautteessa Anhava kiinnittää huomiota etenkin sellaisiin ilmaisuihin, jotka hänen mielestään ovat liiaksi tyypillistä Manneria, esimerkiksi seuraavanlaisia käsikirjoituksen kohtia mainiten:

”värit häipyivät ohuita asteikkoja pitkin”, ”pienen kuolemantahmea hohtava jälki”, ”tornit äänistä, soinnista, suolasta, tuoksuista”, ”huoneeni ohut linnoitus, terävä tuulen vuoksi”, ”kuten vuorokaudet, tuulen ja suolan, lämmön, sateen”, ”polyfoninen ruumis, muuntelu ja virta” (muuntelu myös mielisanojasi), ”haavastanne puhkeaa ruusu” (tämä ei käy: itseplagiaatti Tästä matkasta – itsen plagiointi on mielestäni pahempi asia kuin muutama sormiharjoitus jonkun toisen tyyliin) (ibid.).

Lopullisessa versiossa Manner on muuttanut useita Anhavan mainitsemia kohtia. Esimerkiksi ”Postludium” -osion ensimmäiseen runoon Manner on kirjoittanut ”värit putoavat asteikoltaan” (Manner 1960, 71). Muitakaan Anhavan mainitsemia kohtia ei sellaisinaan löydy kokoelmasta tai ne on muutettu tunnistamattomiksi. Anhava puuttuu hanakasti myös ”Europe”-runoon, joka putosikin kokonaan pois *Orfisista lauluista*. Anhava tuo esille runon toisen säkeistön, jossa ”kuvailu adjektivaalisesti vaikuttavilla ainesanoilla (punapuu, meripihka, terälehdet etc.) on liikarunsasta ja vähän plyyshistä niin kuin Wilde usein” (ibid.). Mannerin kootuissa runoissa *Kirkas, hämärä, kirkas* runo on julkaistu sellaisenaan – punapuineen, meripihkoineen ja terälehtineen (Manner 1999, 548–549).

Lopullisesta *Orfiset laulut* -kokoelmasta käy kuitenkin ilmi, ettei kirjailija noudattanut orjallisesti ateljeekriitikon ohjeita. Manner jätti kokoelmaan kohtia, joista Anhava kirjeessään huomautti. Esimerkiksi ”Orfeus manalassa” -sikermän 7:nnen runon (kirjeessä vielä 6:nnen) idean Anhava mainitsee olevan hyvä, mutta sen toteuttaminen vaatii Anhavan mukaan liikaa sanoja, joita Manner muutenkin käyttää liiaksi. Anhava (18.3.1959) luettelee: ”Sunnaton, avaruus (ja kuvio 'avaruus

toisinpäin'), päinvastainen (etenkin juuri näin käytettynä), harmoni-, [...] 'hitaasti supistuva musiikki', [...] 'häipyminen, jota ei kuule'". *Orfisten laulujen* ensimmäisestä painoksesta kyseisen runon lopusta löytyy paljon sanoja, joista ateljeekriitikko kirjailijaa varoitti:

Suunnattoman onttoon peiliin  
soitan avaruuden toisinpäin,  
päinvastaisia harmonioita varten,  
hitaan supistuvan musiikin,  
häipyminen, jota ei kuule. (Manner 1960, 25.)

Anhava huomauttaa kirjeensä lopussa, että hänen havaintonsa Mannerin maneereista on yleisluontoinen varoitus, ei vaade muuttaa jokaista kohtaa. Muutosten tekemisen ylipäätään hän näkee kuitenkin välttämättömäksi:

[Y]htä ja toista olisi kyllä kautta linjan uhrattava, pelkistettävä ohentamalla, ääriäviä vahvistettava poistamalla turhaa adjektiivimateriaalia ja turhan-täsmällisiä olematonten vivahteiden määrittelyä yms. ylle poimitun kaltaisia hieman hajamielisen-erikoisia luetteloita olisi myös vähennettävä. [...] Enkö liene yhdeksi kerraksi riittävästi Sinua parkaa piessyt. Jos nyt katselisit ja antaisit tulla uudestaan, kun siltä tuntuu. Hauska oli lukea ja yleisvaikutelma siis näistä huolimatta mukava. (Anhava 18.3.1959.)

Huhtikuun 21. päivänä vuonna 1959 päivätystä kirjeestä voi päätellä, että Anhavan palaute vaikutti kirjailijaan; Anhava pahoittelee sitä, että Manner on "häiriintynyt" hänen kommenteistaan "Orfilaisiin". Kirjeessään Anhava toivoo, että runoista päästäisiin keskustelemaan kasvotusten, koska kirjeessä on hankala ilmaista perusteellisesti korjausehdotuksia ja niiden perusteluja. Anhava kuitenkin jatkaa sanajärjestysvalintojensa puolustelua ja päättyy samalla analysoimaan eräitä suomalaisen modernismin perustunnusmerkkejä niin ilmaisevasti, että kirjettä on syytä siteerata pidemmästi:

Proosaruno per definitionem [on] vielä arempi kaikenlaisille inversioille kuin säkeellinen. Ja tiedät, miten normaali sanajärjestys on olennainen ihan "oikeissakin" runoissa, mm senkin tähden, että poikkeaminen, kun siihen sitten on syytä, saisi koko tehonsa. Tämä ymmärtääkseni on sodanjälkeisiä havaintoja meillä; lyriikan tekniikka on Suomessa aina ollut niin vähäksyttä, että vanhat selviöt tajutaan ylen myöhään. Ja taas: vasta sanajärjestyksen normaaliuden tähdelliseksi tajuaminen on alkanut tehdä selväksi, miten hiton huonosti suomi passaa etenkin loppusoinnullisiin sidonnaismittoihin; ja miten iso vale on, että suomen sanajärjestys muka olisi joustavimpia maailmassa, herrasta, pikkuisten suuntaussanojen (prepo- ynnä muiden -sitioiden) puutteessahan joka saakelin vivahde perustuu nimenomaan, ja koroste, sanojen asemaan lauseessa. No; ja kun Sinä niissä proosarunoissa olet jokseenkin runsaasti käännetty, ne vaikuttavat niin kumman kiekuraisilta, ja aika usein, excuse me, aiheettomasti. (Anhava 21.4.1959.)

Vakuuttaakseen Mannerin muutosten olennaisuudesta Anhava viittaa suuriin proosarunon mestareihin – Baudelaireen ja Rimbaudiin. Kirjeestä käy ilmi, että Manner on kertonut olevansa kykenemätön murtamaan runojensa tiettyjä kuvioita, mutta Anhava vakuuttaa, että Manner on turhaan kiinni kuvioissaan, eikä ole huomannut tehon katoamista niissä kohdissa, joissa on muuttanut sanajärjestystä; pikemminkin päin vastoin. Anhava ehdottaa, että Manner pyrkisi kirjoittamaan enemmän ilman tuttuja konsteja. (Ibid.) Tässä kohtaa ateljeekriitikko ei siis anna kirjailijalle tarkkoja muutosehdotuksia, vaan vain kannustaa tätä kirjoittamaan aiemmista tavoista poiketen. Ristiriitaa on siinä, että Manner kokee tietyt runojensa kuviot omikseen, persoonansa mukaisiksi, ja kokee ne siksi vaikeiksi muuttaa. Anhava silti kannustaa muutoksiin. On kyseenalaista, auttaako ateljeekriitikko tässä runoilijaa löytämään oman äänensä, kuten Anhavan periaatteen mukaan olisi tarkoitus; ainakaan alkuun runoilija ei näytä niin kokeneen.

1. lokakuuta 1960 päiväystä kirjeestä käy ilmi, että Manner on ollut tyytymätön kokoelman nimeen, jota on kuitenkin enää mahdotonta muuttaa, koska kansi on tehty ja nimi ehtinyt uutuuskirjaluetteloihin. Anhava tyynnyttelee kirjailijaa: ”Enkä minä faktillisesti pitäisi sitä sopimattomana tai huonona. Muuten olisin ottanut enempi vakavasti jo Kangasalla puheeksi.” (Anhava 1.10.1960.) Varsinaisesta sisällöstä kirjeessä puhutaan niukasti. Anhava kertoo tehneensä ”Strontium”-osion jaksotukseen ”jokusen muutoksen, jotka korrehtuurista näet ja joita voit vielä tietenkkin justeerata” (ibid.). 23.11.1960 päivätyssä kirjeessä Anhava toteaa, että viimeisistä korjauksista voitiin taitossa ottaa huomioon vain osa, mutta että painossa tapahtuneiden typografisten virheiden takia osaan painosta saatiin vielä korjauksia läpi. Lisäksi Anhavalla oli kirjailijalle hyviä uutisia: toinen painos tultaisiin ottamaan lähiaikoina, sillä puolet ensimmäisestä kahdentuhannen painoksesta oli jo myyty ennen varsinaista ilmestymistä ”kaiken maailman teitä”. (Ibid.)

Olen edellä seurannut *Orfisten laulujen* ateljeekritiikkiprosessia nojautuen Anhavan ja Mannerin kirjeenvaihtoon sekä myös verrannut Anhavan kirjeissään esittämiä korjausehdotuksia Orfisten laulujen ensimmäiseen painokseen. Alaluvusta käy ilmi, että tarkan lukemisen ja vertailun avulla on mahdollista saada hyvinkin yksityiskohtaista tietoa ateljeekritiikkiprosessin kulusta. *Orfisten laulujen* ateljeekritiikkitapaus osoittaa, että kokoelman kohdalla monitekijyys oli hedelmällistä ja yhteistyö sujui suhteellisen kitkattomasti – tosin kirjeenvaihto osoittaa Mannerin välillä tuskastuneen ateljeekritikon kommentaista. Monet yllä kuvatuista Anhavan korjausehdotuksista ovat melko perusteellisia, mutta Anhava myös perustelee näkemyksiään laajasti. Osan korjausehdotuksista kirjailija hyväksyi, mutta osan jätti huomioimatta.

## 7.4 *Tämän matkan* viides painos

Mannerin *Tämä matka* -kokoelmasta julkaistiin viides painos vuonna 1963. Manner teki siihen itse huomattavia korjauksia, joihin Anhavalla oli kuitenkin tietty vaikutus:

Tuomas kasvatti minua itsekritiikkiin, ja minä muuttelin sitä sitten muistaakseni ihan omin nokkinieni, en muista, mahtoiko Tuomas enää Tammessa ollakaan silloin, kun kokoelmasta tuli se viides, korjattu painos (Manner s.d.b).

Anhava toteaa 29.5.1963 päivätyssä kirjeessään Mannerille, että ”kaikella muotoa olisi ollut viisaampaa Sinun antaa minun laittaa *Tämän matkan* 5p.”. Anhavan mukaan Mannerin korjaukset ja poistot ovat pääasiassa hyviä, mutta esimerkiksi ”Lapsuuden hämärästä” -osaston lyhennyksestä, jota Anhava kuvaa drastiseksi, hän ei ole varma: ”[k]yllähän siinä episodissa löpötystäkin oli, mutta joiltakin kohtaa melko herttaista [...]” (ibid.). Mannerin runsaalle stilisoinnille juuri ”Lapsuuden hämärästä” -runoelman kohdalla saattaa kuitenkin löytyä yksi syy myös Anhavasta itsestään; vuonna 1956 julkaistussa ”Runon uudistumisesta” -esseessään Anhava kirjoittaa, että ”Lapsuuden hämärästä” on *Tämän matkan* ainoa osa, jossa on aikaisemman runouden monisanaisuuden tuntua. Anhava pitää runon loppunousua erityisen vaikuttavana, mutta

sitä edeltävät jaksot ovat vielä hieman hajalla, ne polveilevat toinen toistaan viehättävämpinä kuvauksina ja erittelyinä, jotka eivät ota niin koostuakseen, että yksityiskohtien koko moninaisuus tuntuisi välttämättömältä. (Anhava 2002, 399.)

Viidennen painoksen kohdalla Anhava epäilee Mannerin menevän liian pitkälle; stilisoinnista ja typistämistä tunnettu Anhava moittiikin kirjailijaa liioista poistoista ja ehdottaa kokoelmaan vieläpä lisää materiaalia: Anhavan mukaan kokoelmaan voisi lisätä *Tämä matka* -kokoelman aikaan kirjoitettua muuta runoutta, koska siihen on taitossa varaa. Kirjailijaa Anhava maanittelee muutosehdotuksiin sillä, että kustantamo voisi siten mainostaa *Tämän matkan* viidettä painosta kokonaan uutena laitoksena, jossa on täysin uutta ja ennen julkaisematonta lyriikkaa. Näin Manner pakottaisi *Tästä matkasta* innostuneet vanhat ostajat ostamaan uuden painoksen. Anhava lisää vielä maallisen kannustimen muutosehdotusten tueksi: ”[S]aat paljon rahhaa! Puhumatta harmista jota aiheutat kirjallisuustieteilijöille.” (Anhava 29.5.1963.)

Anhava kertoo, että hänellä on hallussaan Mannerin aiempi kokoelmarunko ”Kävely metsässä”, josta hän ehdottaa runoja lisättäviksi *Tämän matkan* uuteen painokseen. Osaa runoista Anhava ehdottaa lisättäviksi *Tämän matkan* runojen sekaan, mutta osasta voisi hänen mukaansa koostaa



kokonaisen uuden osaston joko ”Leikkejä yksinäisille” ja ”Läpäisy” -osastojen väliin tai kirjan loppuun ”Lapsuuden hämärästä” -osuuden jälkeen. Anhava itse pitää jälkimmäistä vaihtoehtoa parhaana. (Anhava 29.5.1963.) Siihen Mannerkin näyttää päätyneen: viidennen painoksen lopusta löytyy osasto ”Kävely metsässä ja muita runoja vuosilta 1956–1957” (Manner 1999, 189).

Kirjeestä käy ilmi, että Manner on lähettänyt Anhavalle *Tämän matkan* 2. painoksen kappaleen, jonka hän on korjauksin varustanut. Anhava toteaa kuitenkin, ettei siitä juuri ole ollut hyötyä, sillä eniten korjauksia Manner oli tehnyt ”Ruth Ellis” -jaksoon, jonka hän viidennessä painoksessa jätti kokonaan pois. Korjaukset ovatkin pieniä: Manner on ehdottanut aiemmassa vaiheessa ”Kambri”-sarjan ensimmäisen runon kymmenenteen riviin poistoa: ”käydä punotut kengät loppuun” -kohdasta hän olisi ollut pudottamassa pois ”punotut”-sanaa, mutta päätynyt myöhemmin jättämään sanan paikoilleen. Anhava on kirjailijan kanssa samaa mieltä: ”'käydä kengät loppuun' kuulostaa jotenkin omituisen ekonomiselta kesken kaiken.” (Anhava 29.5.1963.)

Kirjeessä Anhava ehdottaa sivulle 18 lisättäväksi runoa ”Verlaine Seinen sillalla”. Sitä ei kokoelman viidennessä painoksessa kuitenkaan ole – 1.7.1963 päivätyssä kirjeessä Anhava kertookin muuttaneensa mielipiteensä niin, että runo jäisi pois, koska ”[s]e ei näytä painettuna hyvältä”. Runo on kuitenkin aiheellista ottaa esille, koska siitä näkee yksityiskohtaisesti Anhavan muutosehdotukset Mannerin runoon. Anhava on muun muassa suoristanut runon verbi-ilmaisuja muuttamalla nominaalimuodot persoonamuodoiksi (nojatessa > nojaa; rappeutuneiden elinten pysähtyessä > rappeutuneet elimet pysähtyvät; suodessa > suovat). Lisäksi runon loppu on saanut Anhavan käsittelyssä kokonaan uuden ilmeen. Mannerin versiossa runon loppu on kirjoitettu seuraavasti:

Minä katson häntä äärettömyydestä  
ja säälin Lelian parkaa  
joka rakasti niin paljon  
ettei hänelle jäänyt mitään jäljelle.  
Vain likainen Seine  
ja likaiset kengät sillan alla. (Ks. Anhava 29.5.1963.)

Anhavan korjattu versio on seuraavanlainen:

Minä katson häntä täältä,  
Lelian parkaa  
joka rakasti ja hävitti niin paljon  
ettei hänelle jäänyt kuin likainen Pariisi,  
sinisen viininhehku yli Seinen,

pari vanhoja kenkiä Seinen sillalle. (Ibid.)

Anhava on muuttanut säkeitä melko rajusti ja lisännyt samalla runoon kokonaan uutta materiaalia. Huomionarvoista on, että Anhava on kokonaan poistanut abstraktin ”äärettömyyden” ja lisännyt runoon konkreettisen ”täältä”-pronominin, joka kytkee runon puhujan tiukasti paikkaan, Seinen sillalle. Myös ”säiliä”-verbi jää Anhavan versiossa pois; ilmeisesti Anhava on ajatellut, että ”parka”-määre riittää välittämään säälin tunteen lukijalle. Runon lopun Anhava on kirjoittanut oikeastaan kokonaan uusiksi.

Myös *Tämän matkan* viidennen painoksen ateljeekritiikkiprosessia – kuten aiemmin *Orfisiten laulujen* kohdalla – on mahdollista seurata vertaamalla Anhavan korjausehdotuksia julkaistuun teokseen. Etenkin Anhavan korjaukset Mannerin julkaisemattomaan runoon ”Verlaine Seinen sillalla” ovat mielenkiintoisia ja anhalaisuuden kannalta valaisevia. Ne osoittavat, että Anhava oli valmis tekemään suuriakin korjauksia runoon.

## 7.5 ”Bakkanaalien” murskakritiikki

27. heinäkuuta 1964 päivätyssä kirjeessään ystävälleen Inkeri Kilpeläiselle Manner kuvailee Anhavaa melko happamaan sävyyn: ”Tuomas on hyvä, mutta hänellä on se vika että kun hän sanoo jostakin jotakin, ei kellään ole siihen mitään lisättävää. Hänestä on vähitellen tullut maakuntaruhtinas à la Linna.” (Manner 27.7.1964.) Mannerin luonnehdinnan taustalla on Anhavan murhaava kritiikki näytelmästä, joka tuolloin kulki työnimellä ”Bakkanaalit”<sup>37</sup> (Hökkä 2006, 72). Kirjeessä Manner kutsuu Anhavaa ironiseen sävyyn ”armaaksi ateljeekritikoksi ja kielenkommentaattoriksi” ja kertoo vastaanottaneensa tältä kirjeen, jossa tämä ”seitsemällä tiheällä liuskalla pani Bakkanaalit pataluhaksi, ei tosiaan jäänyt karvaa karvan päälle” (Manner 27.7.1964). Anhavan murskaavaan käsittelyyn viittaa myös Anna-Liisa Mäenpään kirje Mannerille 30.3.1965. Mannerin reumatismiin lisäksi Mäenpää ”[h]uolestuttaa myös Tuomas Anhava. Vieläkö hän mukiloi näytelmäsi epäasiallisesti?” (Mäenpää 30.3.1965.)

Anhavan seitsemänliuskainen kirje ”Bakkanaaleista” on malliesimerkki erityisen kriittisestä palautteesta; kuvaavaa on, että Anhava itsekin nimittää kritiikkiään vivisektioksi. Murskakritiikki

<sup>37</sup> Myöhemmin *Uuden vuoden yö* (1965), josta tuli yksi Mannerin tunnetuimmista ja menestyneimmistä näytelmistä.

alkaa heti henkilö- ja näyttämöselitteestä: Anhava haukkuu henkilöhahmojen nimet, jotka hänen mukaansa ovat muun muassa liian erikoisia. (Anhava 20.7.1964.) Tämän jälkeen Anhava kirjoittaa yleisluonnehdinnan näytelmästä. Esimerkiksi Anhavan tylystä sävystä kelpaa hänen kommenttinsa näytelmän henkilöhahmoista:

Henkilöt ovat liiaksi kuin yksityyppiveneitä. Satiirissakin täytyy kohteiden sentään olla jotenkin likiarvoisesti myös eläviä ihmisiä. Sitten on paha, että Egen menee niin kaameaksi tönköksi annettuaan aluksi sentään oireita jommoisestakin aivolyyrisyydestä. Samoin Atoksen hölmöntyminen hölmöontymistään paha. Monika on porttoklishee, Kaija kuin kynitty pehmeäksi keitetty kana, joka mirabile horrible dictu lähtee kuolleenkanan lentoonsa lopulla. Kauhanen on klovni eikä hänen vitsikkyydestään ole kuin pieni prosentti hauskaa. Joni ei ole eheästi vedetty raukkaräyhääjä, mutta ei oireudu myöskään muuhun kiinnostavaan suuntaan. Ainoa joka pysyy itsenään on Monika: ts. nämä yksityyppiveneet hajoavat liitoksistaan kaikki, päälle päätteeksi. Ja näytelmässä ei venäläisestä ruletista huolimatta inhimillisesti, todellisesti tapahdu, tule enempää henkilöiden kuin katsojien kokemukseksi sellaista, että esim. Kaijan metamorfoosin uskoisi. Egenin yhtä vähän; ja hän muuttuu jo 20. liuskan paikkeilta niin muumioksi, ettei häntä jaksata katsella, luulenma. (Anhava 20.7.1964.)

Yleisemmän luonnehdinnan jälkeen Anhava siirtyy yksityiskohtaisempaan palautteeseen, jossa puuttuu käsikirjoituksen miltei jokaiseen liuskaan. Ateljeekriitikon huomio kiinnittyy muun muassa epäaitoon replikointiin, kliseisiin ja epätarkkuuksiin sekä asiavirheisiin. Kaiken kaikkiaan kritiikki on tarkkuudessaan vaikuttava, mutta usein sävyiltään turhankin pilkallinen. Esimerkiksi eräs näytelmän kohdista maistuu Anhavan mukaan ”seurapiiriromaanilta ja 5. luokan 20-lukulaiselta sellaiselta.” (Anhava 20.7.1964.) Positiivista sanottavaa Anhava ei löydä nimeksikään.

Kriittinen palaute ei kuitenkaan johtanut kirjailijan totaaliseen invalidisoitumiseen kirjoittamisen suhteen: Inkeri Kilpiselle 27.7.1964 osoittamassaan kirjeessä Manner kirjoittaa: ”Teen Bakkanaalit loppuun vaikka se olisi vielä suurempi haisu kuin Tuomas Inhava [sic!] väittää [...]”. Bakkanaalien murskakritiikki lienee kuitenkin osaltaan vaikuttanut Anhavan ja Mannerin ystävyysuhteen viilenemiseen, josta Manner kertoo marraskuun 7. päivä 1965 päivätyssä, Heidi ja Oscar Parlandille osoitetussa kirjeessä. Manner kertoo käännöstöistään, jotka ovat menneet ristiin Anhavan kanssa, sekä ”muista yhteensattumista”, joiden takia kirjailija ja ateljeekriitikko rupesivat vieroksumaan toisiaan, vaikka aiemmin olivatkin hyviä ystäviä (Manner 7.11.1965).

## 7.6 *Jos suru savuaisi*

Mannerin ja Anhavan välit kuitenkin palasivat ainakin sille tasolle, että yhteistyö saattoi jatkua. Tammen kustannustoimittaja Matti Suurpään 24. lokakuuta 1968 päivättyyn kirjeeseen on sisällytetty myös Anhavan korjausehdotukset kokoelmaan *Jos suru savuaisi*. Kokoelma ilmestyi vielä samana vuonna, joten käsikirjoitus on ollut jo pitkällä ja korjausehdotukset ovat melko vähäisiä ja pieniä. Kaikkiaan korjausehdotuksia on kymmeneen runoon. (Suurpää 24.10.1968.)

29. lokakuuta päivätyssä vastauskirjeessään Matti Suurpäälle Manner kirjoittaa kaikkien muutosehdotusten (sekä Suurpään että Anhavan) olleen hyviä. Manner kirjoittaa ottaneensa huomioon niistä ”lähes kaikki, ts. mitä ikinä sain sopimaan.” (Manner 29.10.1968.) Vertailu osoittaa tämän pitävän paikkansa. Joissakin kohdissa Manner näyttää kuitenkin pitäneen oman päänsä. Esimerkiksi runoon ”Mutta taivasta ei tule” Anhava on ehdottanut ensimmäisen säkeistön viimeiseen säkeeseen muotoa ”Ja ne kaikki ovat hänen miehensä, hänen poikansa, kaatuneet” (ks. Suurpää 24.10.1968). Lopullisessa versiossa säe on kuitenkin muodossa ”ja tuntee että ne kaikki ovat hänen miehiään, poikiaan” (Manner 1968, 13). Sen sijaan Manner näyttää hyväksyneen samaan runoon Suurpään pienemmän korjausehdotuksen – ”koska”-sanon poiston viimeisen säkeistön ensimmäisessä säkeessä (Manner 1968, 13; Suurpää 24.10.1968).

Huomattavin poikkeama muutosehdotuksiin on ”Sanotaan vaikka Che” -runon jättäminen kokoelmaan, vaikka Anhava korjausehdotuksissaan epäilee koko runoa ”ase puhtaampi kuin risti” -idean takia (ks. Suurpää 24.10.1968). Voisi kuvitella Anhavan vieroksuneen runoa sen poliittisuuden vuoksi. Suurpäälle Manner kertoo, ettei itsekään pidä runosta, mutta päätti jättää sen kokoelmaan hieman muutettuna. Manner perustelee runoan poliittisilla syillä:

[J]ollain lailla piti ilmoittaa meidän Guevara-romantikoille & uusstalinisteille, että Moskova petti heidän Guevaransa. (”Che” on tietävästi ääriradikaalin pin uppa). Vaikka mitäpä he minun ilmoituksistani välittävät. – Sitä risti-ideaanikin (tai -inhoani) voisin selittää, mutta en nyt ehdi enkä jaksa. Ehkä se käy myös ilmi uusitusta runon pätkästä. (Manner 29.10.1968.)

Kaiken kaikkiaan Anhavan muutosehdotuksia *Jos suru savuaisi* -kokoelman käsikirjoitukseen voisi luonnehtia stilisoiviksi. Suurin osa Anhavan ehdotuksista on poistoja, mikä tukee hyvin käsitystä Anhavan modernistisesta estetiikasta. Erään poistoehdotuksen yhteydessä Anhava perustelee näkemystään sillä, että Mannerin versio on liian koristeellinen (ks. Suurpää 24.10.1968). Liikasanaisuus ja koristeellisuus olivat modernisteille kiroksanoja. Myös poliittisuutta välteltiin,

joten myös Anhavan ehdotusta poistaa runo ”Sanotaan vaikka Che” voi pitää anhalalaisen modernismin kontekstissa ymmärrettävänä.

## 7.7 Ateljeekritiikistä itsekritiikkiin

Henkilökohtaiset ateljeekritiikkikohtaamiset Anhavan kanssa päättyivät Mannerin muistin mukaan jo *Orfisiin lauluihin*, ja myöhemmin ateljeekritiikin tarve entisestään väheni: ”*Fahrenheit 121* -kokoelman [1968] hän muistaakseni hyväksyi miltei siltään” (Manner s.d.b). Eeva-Liisa Manner tuli kuuluisaksi kriittisestä suhtautumisestaan omiin runoihinsa. Tämä näkyi muun muassa siinä, mitä hän hyväksyi koottuihin runoihin sekä jatkuvista korjauksista. Esimerkiksi valittujen runojen ilmestyttyä vuonna 1980 runoilija Pentti Saaritsan kerrotaan valittaneen: ”Jumalauta, sehän on muuttanut kaikki runot joista mä tykkäsin” (ks. Hellemann 1996, 228). Omista runokorjailuistaan Manner totesi vuonna 1972: ”Yleensä olen korjaillut aika paljon, kirja kirjalta kuitenkin vähemmän. Kolmea viimeisintä runokokoelmaani en ole korjaillut juuri yhtään” (Manner 1972).

Etenkin *Tämän matkan* ja *Orfisten laulujen* kohdalla Manner katsoo Anhavan vaikuttaneen ratkaisevasti kirjoittamistapaansa. ”[K]irjoitustapani on sittemmin muuttunut – hän auttoi minua löytämään tieni” (Manner s.d.b). Manner viittaa lausunnollaan siihen, että kirjoitustapa muuttui *Tämän matkan* ja *Orfisten laulujen* jälkeen anhalalaisuudesta poikkeavaksi, mutta oma tie löytyi Anhavan avustuksella. *Tätä matkaa* ja *Orfisia lauluja* kirjailija vierasti myöhemmin, mikä voi johtua siitä, ettei Manner kokenut ääntään niiden kohdalla vielä riittävän omaksi. Esimerkiksi *Tämän matkan* kohdalla itsekritiikki oli noussut niin suureksi, ettei Manner lopulta ollut tyytyväinen korjattuunkaan laitokseen: ”inhoan näitä molempia laitoksia ihan yhtä paljon” (ibid.). Manner kirjoittaa 6.7.1971 Jarl Hellemannille:

Muistin tänään yhtäkkiä, että mainitsit jokin aika sitten *Tästä matkasta* ja uudesta painoksesta. Katselin tuota kirjaa ja vierastan runoja niin että en millään voi ottaa niitä koottuihini (siis valittuihin). Uusi painos *Tästä matkasta* ei myöskään tunnu kiehtovalta, kaikkea muuta. Jos sitä ei ole vielä ruvettu latomaan, tekisin siitä mielelläni jonkinlaisen lyhennelmän (jota voisın täydentää vaikka Orfisten lyhennelmällä).

Edelleen 21.9.1978 Hellemannille osoitetussa kirjeessä Manner käsittelee työskentelyään valittujen runojen parissa. Manner kertoo saaneensa muut runot suurin piirtein kuntoon, mutta ”*Tämän*

*matkan* ja *Orfisten* kohdalla tie nousi pystyyn ja tunsin itseni idiootiksi” (Manner 21.9.1978). Kirjeessään 6.4.1979 Manner jatkaa samasta aiheesta: ”Myöhäiskokoelmista kyllä selviän (ja selvinnytkin) mutta *Matka* ja *Orfiset* menevät kuin tervassa. Kunpa voisin jättää ne kokonaan pois...” Mannerin vieroksuntaa kyseisiä kokoelmia kohtaan voi tulkita niin, että Manner katsoi Anhavan vaikuttaneen liiaksikin hänen kirjoittamistapaansa. Myöhemmistä teoksistaan, jotka syntyivät ilman Anhavan merkittävää myötävaikutusta, Manner piti selvästi enemmän. Silti vaikutelma Anhavan ateljeekritiikistä on pääpiirteissään positiivinen. Manner vertaa Anhavaa ateljeekritiikkona Ezra Poundiin:

Anhavan kaltainen persoonallisuus, jolla on mahtava intuitio ja sekä älyä että empatiaa, jopa siinä määrin, että hän suorastaan ryömi toisen nahkaan, on erittäin harvinainen persoonallisuus. Ezra Pound oli kai sellainen. (Manner s.d.b)

Mannerin ja Anhavan välinen yhteistyö osoittaa sen, että Anhava oli taitava auttaessaan kirjailijoita alkuun ja löytämään oman äänensä. Anhava myös kykeni opettamaan kirjailijoille itsekritiikkiä, joka sitten jatkui ateljeekritiikkovaiheen jälkeen kirjailijoiden omalla uralla, kun he olivat jo ateljeekritiikostaan irtaantuneet. Kuten muidenkin kirjailijoiden tapauksissa, myös Mannerissa Anhava herätti hyvin ristiriitaisia tunteita. ”Bakkanaalit”-käsikirjoituksen kohdalla suhtautuminen muuttui runsaastikin, kun sitä ennen – ja etenkin 50-luvulla – Anhava oli ollut Mannerille jonkinlainen auktoriteetti, jota tämä melko kriitikittömästi ihaili ja kunnioitti.

Anhavan roolin tärkeyteen viittaavat myös jotkut Mannerin kaunokirjalliset työt, joihin kirjailija on kirjoittanut ateljeekritiikkonsa. Esimerkki tästä on kokoelman *Niin vaihtuivat vuodenaajat* (1964) runo ”Mutta vielä on ääniä ja valoa”. Vuoden 1972 haastattelussa Manner on todennut, että *Paetkaa purret kevein purjein* -kokoelman (1971) runossa ”Omistus Ogai Morille” hän viittaa Tuomaalla Tuomas Akvinolaiseen, mutta *Niin vaihtuivat vuodenaajat* -kokoelman Tuomas on nimenomaan Anhava. Mannerin runo on malliesimerkki modernistisesta runosta ja minämaailmasta runoudessa. Runon lopussa persoonamuoto muuttuu, mutta aiemmissa neljässä säkeistössä näkökulma on niin tiukasti runon minän, että viimeisen säkeistön voi tulkita ”note to self” -tyyppiseksi ilmaukseksi:

Mitä tekisin, varjot pitenevät, kohta on syksy,  
talvi häätää minut kohta, yöt ovat koleat,

muistan lumen tuoksun kun näen valkean kukinnon,  
joka käpertyy ja häipyy kuin liekki valossa.

Mutta vielä on ääniä ja valoa, linnut hălisevät aamuisin,  
văräjävä veneeni lähtisi, minne menisin tässä tuulessa?

Nyhdän kortteita : : hauraita meditaation pätkiä,  
mitä tekisin? mitä ilon pitkittämiseksi?

Puhele Tuomaan, ystäväsi, kanssa:  
pudota hänelle runo syvään jokeen. (Manner 1999, 248.)

Manner oli lähettänyt runonsa Anhavalle ennen kokoelman julkaisua; huhtikuun 20. päivänä vuonna 1964 Mannerille lähetetyssä kirjeessä Anhava kertoo vasta alkavansa selvittää Mannerin hänelle kirjoittaman runon hurmuksesta. Kirjeestä näkyy, että runo on ollut vielä eri muodossa kuin kokoelmassa: runossa ei pudoteta runoa Tuomaalle syvään jokeen, vaan kehoitetaan menemään järveen keskustelemaan Tuomaan kanssa. Anhava suhtautuu Mannerin runoon ironisesti; se voi Anhavan mukaan tuntua lupaavalta niille, ”joiden mielestä minun pitäisi olla järvessä, 7 sylvän syvyydessä, 9 myllynkiveä kaulassa”. (Ibid.)

Tässä pääluvussa tärkeä osa käyttämästäni aineistosta on kirjeenvaihtoa. Osa kirjeistä löytyy Tuula Hökän teoksesta *Kirjoittamisen aika* (2006), osa arkistoista – sekä Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkistosta Helsingistä että Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkistosta. Kirjeenvaihdolle ja Veijo Meri -luvussa käyttämäni päiväkirja-aineistolle on yhteistä se, ettei niitä lähtökohtaisesti ole tarkoitettu julkisiksi. Kirjeenvaihdossa kirjeen kirjoittaja osoittaa kirjeensä nimenomaan vastaanottajalle, jolloin esimerkiksi tekstin sävyn virittyminen riippuu kulloisestakin vastaanottajasta. Vuorovaikutustaidot korostuvat esimerkiksi silloin, kun ateljeekriitikko pyrkii osoittamaan kirjailijalle tekstin heikkoja kohtia. Esimerkiksi Anhava pehmittää palautetta usein huumorilla, mutta ”Bakkanaalien” murskakritiikki on runsaudessaan ja ankaruudessaan ainutlaatuinen. Oman vaikeutensa tutkimukseen tuo itse kirjeiden lukeminen: esimerkiksi Anhavan kirjeistä suurin osa on käsin kirjoitettuja, eikä käsialaa ole aina helppoa tulkita. Mannerin kirjeet ovat pääosin kirjoituskoneella kirjoitettuja ja näin helpommin tulkittavissa.

Seuraavassa luvussa siirryn tarkastelemaan Anhavan ateljeekritiikkiin erityisen kriittisesti suhtautuneita kirjailijoita, joita nimitän kapinallisiksi. Luvun lopussa palaan vielä kokoavasti tutkimukseni kannalta erityisen olennaiseen kysymykseen siitä, mikä oli anhavalaisuuden vaikutus kirjailijoiden kirjoittamiseen ja mahdollisesti myös heidän teksteihinsä.

## 8 ANHAVALAISUUDEN LOPPUNÄYTÖS

### 8.1 Kapinalliset

Salaman *Juhannustanssien* (1964) käsikirjoitusta toimittaessaan Anhava kiinnitti huomiota kohtaan, jonka perusteella Salamaa myöhemmin syytettiin jumalanpilkasta. Kyseessä on romaanihenkilö Hiltusen pilasaarna. Aluksi Anhava oli Salaman mukaan kriittinen:

Hän sano sillä tapaa, että ajattele nyt hyvänen aika, että miten tästä voi ihminen loukkaantua tällaisesta, ajattele nyt esimerkiksi tätä vuokraemäntääsi, että mitä hän mahtaa tuumata siitä kun hän lukee...ja niin edelleen. (Salama s.d.a.)

Anhavan mieli kuitenkin muuttui, kun hän luetutti käsikirjoituksen Paavo Haavikolla, joka sai kyseisestä kohdasta ”kahden päivän naurukohtauksen”. Sen jälkeen kirjaa työstettiin taas Salaman ja Anhavan yhteistyössä. Ilmeisesti Haavikon reagoiminen kuvatulla tavalla pehmensi Anhavan suhtautumista kyseiseen teoksen kohtaan. Salamalle tapaus osoitti, että ”se Anhavakin on ihminen”. (Salama s.d.a.) Myöhemmin, jumalanpilkka-oikeudenkäynnin aikaan, Anhava tuki Salamaa ja *Juhannustansseja* täysin (Liukkonen 1992, 200). Tapaus osoittaa kuitenkin sen, että Anhava oli valmis puuttumaan myös teosten sisältöihin moraalisiin perusteisiin. On myöskin anhavalaiseen, hienovaraiseen ja siistiin estetiikkaan sopivaa, että Anhava kiinnitti huomiota kohtaan, joka myöhemmin herätti moraalista pahennusta. Myöhemmin riitaa oli *Siinä näkijä missä tekijä* -teoksesta (1972):

Siitä me riideltiin kauan. Tuomaan mielestä minun olisi pitänyt jättää se loppu siitä pois. [...] Joskus ajattelen niin, että Tuomas suostuu liian siistiin ja halpaan tekstiin: puhtaaseen ja moitteettomaan. (Salama s.d.b.)

Anhavan siisteysvaatimus saattoi siis koskea myös teosten sisältöä. Avoimesti homoseksuaali ja myös homoseksuaalisuutta kirjoissaan kuvannut Pentti Holappa viittaa suomalaisen kirjallisuuden seksuaalisuuden kuvaukseen, joka hänen mielestään on ollut yksipuolista. Holapan mukaan Anhavalla oli kielteinen vaikutus suomalaisen modernin romaanin luonteenkuvauksen monitasoisuuteen. Holapan mukaan Anhava ei ollut ”ainoastaan kielen vaan myös moraalien vartija”. (Stammeier 2012.)



Salaman *Tapausten kulku* -romaanin (1969) henkilögalleriasta löytyy Paavi Himanen -niminen henkilö. Sen esikuvana on ollut Anhava, jota nimitettiin – tai pilkattiin – modernismin paaviksi. Salaman mukaan nimittely ei ole aivan katteetonta:

Totta helvetissä hän on Paavi. Tässä kysymyssarjassa kysellään, mitä on anhalaisuus – totta helvetissä hän on Paavi. Minä käytän tätä nimitystä. Anhava itse perusteli joskus, että ei ole olemassa mitään klikkiä, ei ole olemassa koulukuntaa; hän perusteli hyvin järkevästi, että ei ole, mutta totta helvetissä se on olemassa. Tämä Paavi on tietysti pilkkanimi, mutta kuulunhan itsekin kardinaalien joukkoon. (Salama s.d.b.)

Anhavaa kritisoivat toki myös selkeämmin anhalaiset kirjailijat. Paavo Haavikolle 27.1.1954 lähettämässään kirjeessä Marja-Liisa Vartio (1996, 17) kirjoittaa Anhavan suomennoksesta *Wakefieldin kirkkoherra* (Vartio käyttää kirjeessä kirjasta erheellistä nimeä ”Wakefieldin pappi”):

Anhavan suomennos on loistava [...] Jos sen paskan näät, niin sano, että hänen suomennoksensa on tuottanut minun taatusti, vannotusti herkälle kielikorvalleni noilla arkaisoivilla nytkäyksillä nimenomaan vilpittömän ilon! (”Niin katkeralle kuin se tuntuukin sanoa.”) Sitäpaitsi, koska on todettu Tuomas Anhava imarteluille alttiiksi henkilöksi, sopii tuo edellinen ohjelmaan: muistathan, että meidän piti alkaa myyräntyö, intrigointi! (Vartio 1996, 17.)

Kirjeen sävyssä sekoittuvat ylevä ja banaali tyyli. Vartion terveisistä Anhavalle käy ilmi se, kuinka maisteri Anhavalle tuli puhua: oppineesti ja kirjakielellä, sopivasti sivistyssanoja viljellen. Lisäksi kirjeestä käy ilmi, että kirjailijapariskunta on – ilmeisen leikillisesti – suunnitellut juonittelun aloittamista. Eräänä myyräntyön kohteena näyttäisi olevan kirjallisuudessa vaikutusvaltainen Anhava. Toinen esimerkki löytyy Anhavan muistiinpanoista vuodelta 1961:

Tuomas Anhava käväisi meillä juuri niinä päivinä kun väänsin sitä juttua ja voiinkin hänelle että et usko miten se on vaikeaa mutta tästä pidän. Hän katsoi kirjaa ja hänen mielestään se oli täysin alkeellista tekstiä, ja hän luki ääneen jokusen lauseen. Hän ei ollut oikeassa; tietty sanomisen alkeellisuus onkin kun lukee sen kirjan kokonaan, eräs kirjan avuista. Kaikesta kömpelyydestään huolimatta tai juuri kaikessa kömpelyydessään kirja on hyvä omassa lajissaan. Kun kömpelyys, alkeellisuus sanonnassa ei muuta kuin lisää esitettävän asian sisintä mieltä niin silloin siinä asiassa on oma aitoutensa. Tuomas oli väärässä, aivan kuin vaatetuksen perusteella arvostelisi ihmisen. (Vartio 1996, 159.)

Tässäkin tapauksessa Vartio arvostelee Anhavan ateljeekritiikkiä jälkeinpäin ja omissa muistiinpanoissaan. Tekstistä jää se kuva, että suoraan Anhavalle Vartio ei ole esittänyt eriäviä mielipiteitä – ainakaan Vartio ei mainitse mitään siitä. Mauno Saari (2009, 109) kuvaa kirjassaan *Haavikko-niminen mies* tilanteen, jossa Vartio ja Haavikko haukkuvat selän takana Anhavan kovin sanoin: ”Marja-Liisa kynii ateljeekritikon paljaaksi [...]” Paikalla on myös Veijo Meri ja Antti Hyry, joka Saaren mukaan myöhemmin kotimatalla selittää käyttäytymistä Merelle:

Älä nyt väärin ymmärrä! Tarkoitettiin vain pelastaa sinut, vieroittaa sinut Anhavasta, ennen kuin se kokonaan kuohii hyvän miehen. Sinä olet laskenut tasoa, olet ruvennut kirjoittamaan huonosti, kun Anhava on sinua neuvonut. (Ibid.)

Veijo Meren mukaan kyseinen tekstinpätkä on osoitus kirjailijasuhteiden ambivalenttisuudesta. Meri jatkaa: ”Pidin Anhavasta [...] [S]ain häneltä paljon tietoa modernista kirjallisuudesta ja muusta. Kyllä hän pelkoa ja kauhua laajalti levitti; sekin on totta.” (Meri 3.5.2011.)

Kuten monista tutkielmani esimerkeistä käy ilmi, Anhava oli hanakka tarttumaan sanajärjestysasioihin. Rajut sanajärjestysmuutokset myös kummastuttivat tai häiritsivät kirjailijoita. Näin kävi esimerkiksi Mannerin *Orfisten laulujen* ja Meren *Irrallisten* kohdalla. Rajuin esimerkki sanajärjestysmuutoksista löytyy kuitenkin Jyri Schreckin runokokoelman kohdalla, jota hän työsti vuonna 1958. Ilmeisesti kyseessä on vuonna 1959 ilmestynyt kokoelma *Lumi*. Veijo Meri on kertonut:

Tuomas palautti kokoelman monta viikkoa sitä pidettyään. Jyri tuli posket helakanpunaisena näyttämään minulle kahta sivua, joista Tuomas oli punakynällä tehnyt aallokkoa. Jyri katsoi, että sanajärjestely oli mennyt liian pitkälle – kysymys ei ollut enää mistään oikeakielisyyshenkilön oikeutetusta työstä, vaan kirjoittajan henkilön, persoonallisuuden käsittelystä. Totesimme, että Tuomas muuttaa koko tekstin sävyn: nämä muutokset olivat tehneet lauseet tavattoman aktiivisiksi, kun ne alun perin olivat olleet passiivisia ja sellaisina Jyrin mielestä hänen omaa ilmaisuaan. Lauseet muistuttivat muuttamisen jälkeen vektorinuolia. (Meri s.d.)

Tapaus osoittaa sen, kuinka suuri merkitys Anhavan korjauksilla saattoi olla tekstiin. Schreck koki, että Anhava oli olennaisesti muuttanut hänen tapaansa sanoa. On myös tyypillistä, että Schreck kokee olonsa avuttomaksi muutosten edessä: posket punaisena hän tulee puhumaan korjausehdotuksista kirjailijakollegan, ei itse Anhavan kanssa. Pekka Lounela on myöskin kertonut, kuinka Anhava meni hänen mielestään korjauksissa liian pitkälle. Lounelan mukaan hän joutui Anhavan kanssa tekemään paljon kompromisseja, joista ei pitänyt. Joissakin runoissa Anhava oli Lounelan mielestä ohittanut sen, mitä ateljeekriitikon tehtäviin kuuluu:

Hän oli alkanut kirjoittaa rivien väliin omaa runoaan. [...] Asioiden saaman käänteen ärsyttämänä sanoin hänelle, että hän oli pilannut minun runojani ja hän otti sanoistani aivan jumalattomasti nokkiinsa. (Lounela s.d.)

Toisin kuin moni muu, Lounela ärähti ateljeekriitikolleen korjausehdotuksista. Riita vaikutti Lounelan ja Anhavan ystävyys-suhteeseen niin, ettei se koskaan palautunut samaan välittömyyteen kuin aikaisemmin. Riita osoittaa sen, kuinka herkkien asioiden kanssa ateljeekriitikissä ollaan

tekemisissä, sekä samalla sen, että jos kirjailija on herkkänahkainen, voi sitä olla myös ateljeekriitikko. Kenties tämänkaltaisten tapausten tähden moni kirjailija ei uskaltanutkaan panna hanttiin Anhavalle. Lounela korostaakin ambivalenttisuutta: ”Anhavaan on vaikea suhtautua täysin intohimottomasti; useimmilla tunteet ovat sekoittuneina silloin, kun Anhavasta tulee kysymys” (Lounela s.d.).

Runoilija Kai Nieminen ei tyyllisesti etäännytynyt anhavalaisesta tyyli-ihanteesta, mutta päätyi hänkin kirjoittamaan omin voimin. Kahden ensimmäisen kokoelman kohdalla hän oli ”Anhavan ankaran editoinnin objekti”, mutta myöhemmin Anhava itse totesi Niemiselle, että hänen on jo itse pystyttävä viimeistelemään tekstinsä. (Nieminen 2007, 134–135.) Tapaus osoittaa, että Anhava osasi myös päästää irti ateljeekritikoitavistaan, kun sen aika tuli. Silti Niemisen kokemukset eivät olleet pelkästään positiivisia:

Kun ajattelen kouliintumistani tähän ammattiin, tuntuu että karski Anhava ja hienotunteinen Suurpää olivat kuin elokuvien ”bad cop” ja ”good cop”, häijy poliisi ja kiltti poliisi, he opastivat minua lukemaan ja kirjoittamaan [...]. (Ibid., 135)

Suurpään (ibid., 62) mukaan Anhava ei kuitenkaan ollut mielipideterroristi; hän ei vain voinut sietää huonosti tehtyä lausetta. Tämä tarkkuusvaatimus käykin hyvin ilmi tutkielmastani. Lausetta hiottiin tarpeen vaatiessa niin pitkään, että se vihdoinkin asettui aloilleen ja täytti tehtävänsä. Tekstissä oli aina oli jotakin ”sipaistavaa”, kuten Helena Anhava kirjoittaa (ks. Anhava 2002, 7). Suurpää huomauttaa, ettei Anhava jakanut Matti Kuusen tyylikäsitystä, jonka mukaan suomen kielen tekee rikkaaksi se, että sama asia voidaan sanoa monella tavalla – Anhavan käsityksen mukaan ei voida (ibid., 72).

Toisin kuin Kai Nieminen, Väinö Kirstinä kapinoi tietoisesti Anhavaa vastaan. Kai Linnilä on muistellut, että 60-luvun alkuvuosina Kirstinällä oli päähänpintymänä ”halu murtaa Tuomas Anhavan paavillista asemaa. Mietiskelimme aika tolkuttomiakin aktioita Tuomaan päänmenoksi.” (Ks. Hosiaisuoma 1996, 56.) Toki Anhavalta löytyi myös ymmärrystä häntä vastaan kapinoivia kohtaan. Caj Westerbergin *Runous*-kokoelmassa (1968) oli runo, jonka Anhava halusi ehdottomasti poistaa kokoelmasta. Westerberg oli kuitenkin sitä mieltä, että runo kuuluu kokoelmaan.

[S]iinä mentiin niin pitkälle, että minä lopuksi sanoin *Parnasson* toimituksessa keskustellessamme, että jos se runo ei voi olla siinä mukana, niin sitten ei julkaista koko kirjaa. Anhava katsoi minua ällistyneenä ja sanoi, että on hyvä nuorena pitää puolensa ja että niin hänkin oli aina tehnyt. (Westerberg s.d.)

Esimerkkiä on mielenkiintoista lukea pitäen mielessä se, mitä Anhava kirjoittaa kirjailijoiden kouluttamisesta: ”[j]os kouluttaja tulee tarjolle, hän [kirjailija] todennäköisesti syö sen” (Anhava 2002, 569). Anhava siis myös arvosti omapäistä, omien näkökantojensa takana seisovaa kirjailijaa. Toisaalta uudenlaiset kirjallisuuskäsitykset eivät helposti istuneet anhavalaiseen estetiikkaan: Westerberg huomauttaa, että vielä 50-luvulla radikaalista anhavalaisuudesta oli viimeistään 70-luvulla tullut konservatiivista. Sen pääintressinä oli Westerbergin mukaan vain saavutetun aseman puolustaminen ja linnoittautuminen, joka näkyi muun muassa siinä, ettei anhavalaisuuden piirissä oltu avoimia keskustelulle ja dialogille: ”Meillä on voimakas vasemmistolainen ryhmittymä kirjallisuudessamme, mutta tämän ja Anhavan (anhavalaisuuden) välillä ei käydä dialogia – ei kirjallisuudesta, ei esteettisistä kysymyksistä jne.” (Westerberg s.d.)

Anhavalainen katsomuksettomuus koettiin tietyissä kirjallisissa piireissä ongelmalliseksi. Monet anhavalaisuudesta erottautuneet kirjailijat olivat avoimen vasemmistolaisia, kun taas anhavalaiset, kuten Pentti Holappa huomauttaa, olivat usein porvarillisia (Stammeier 2012). Yksi esimerkki anhavalaisuudesta irrottautuneesta ja vasemmistolaisesti suuntautuneesta kirjailijasta on Pentti Saarikoski, joka kirjoitti ensimmäiset runokokoelmansa anhavalaisuuden oppien mukaisesti, mutta siirtyi myöhemmin erilaiseen kirjoittamistapaan ja irrottautui oppi-isänsä vaikutuksesta.

## 8.2 Opettaja ja oppipoika

Myös Pentti Saarikoskea voidaan pitää Anhavan löytönä. Saarikoski lähetti syyskuussa 1957 esikoiskokoelmansa käsikirjoituksen Otavaan Anhavalle ja WSOY:lle Eino E. Suolahdelle ja Mikko Kilvelle. Syyskuun puolivälin jälkeen Saarikoski soitti kärsimättömänä molempiin kustantamoihin. WSOY:ltä ei vastattu, mutta Otavassa Anhava lupasi suositella Saarikosken kokoelman julkaisemista. 11. lokakuuta Saarikoski kirjoitti Otavassa kokoelman kustannussopimuksen. (Tarkka 1996, 214–215.)

Saarikosken debyyttikokoelman nimenä oli ensin ”Pimeät huoneet”, sitten ”Töitä ja päiviä”, mutta kumpaakaan ei pidetty sopivana. Lopulta Anhava keksi kokoelmalle yksinkertaisen nimen *Runoja*, koska se on ollut ”lähes jokaisen suuren runoilijan ensimmäisen julkaisun nimi” (Tarkka 1996, 253). Lieneekö Anhava ajatellut myös itseään – hänen esikoiskokoelmansa vuodelta 1953 on *Runoja*.

Tarkan mukaan Anhava ja Saarikoski – opettaja ja oppipoika – tapailivat tiiviisti syksystä 1957 lähtien. Kohtauspaikkana oli usein kahvila Ekberg, jossa muutkin modernistit tapasivat istua. Saarikoski omaksui modernistisen ilmaisun, mutta varsinaista modernistien sisäpiirin jäsentä Saarikoskesta ei kuitenkaan tullut. Ekbergin kahvilassa Saarikoski tunsi olonsa vieraaksi muun muassa sen tähden, että arveli sittenkin olevansa luontojaan romantikko. Saarikoski kirjoitti päiväkirjaansa: ”Kenties olen liian romanttinen, runoilija ei enää saa olla romanttinen, mutta rakas Tuomas: osaatko sinä sitten muuttaa tähtien radat?” (Ks. Tarkka 1996, 247–248.) Talvella 1958 Saarikoski luonnehti Anhavaa päiväkirjassaan seuraavasti:

Tuomas Anhava on ystävällinen setä, iloinen vanhetessaan, ja kun hän huutaa nuorelle runoilijalle, on hän kuin huono näyttelijä; sitten hän luulee, että minä olen masentunut ja kysyy leppeämmin, mitä muuta minulle kuuluu; olen kääntänyt Theokritosta radioon, ja niin se alkaa, miksi en näyttänyt hänelle, onko se nyt hyvää tekstiä, ymmärtääkö herra nyt; Tuomas Anhava on liikuttava, on vaikea käsittää, mihin hän pyrkii, hän nauttii vallastaan, mutta on oravan näköinen...Ymmärtääkö Tuomas Anhava, että hän menettää minut tuollaisella tyrannisoimisella – vaikka se sitten olisikin leikkiä? (Ks. Tarkka 1996, 249.)

Anhava oli tiiviisti mukana Saarikosken esikoiskokoelman työstämisessä. Saarikosken (1980, 317) mukaan Anhava oli pyytänyt luettavakseen alkuperäisen ”Pimeiden huoneiden” ulkopuolisia runoja ja lisännyt niitä kokoelmaan. Anhavan lisäämät runot olivat Saarikosken mukaan lähinnä humoristisia tai ironisia. Näin Anhava kaivoi nuoresta Saarikoskesta esiin puolen, jonka Saarikoski itse oli halunnut kätkeä – ironian, joka Saarikosken mukaan on romantikon selkäpuoli (ibid.). Modernismin kannalta on huomionarvoista se, että Anhava lisäsi joukkoon nimenomaan ironisia runoja ja taittoi näin kirjailijan romanttista tyyliä: ironia on yksi modernististen kirjailijoiden runsaasti viljelemistä tyylikeinoista, ja esimerkiksi uskriitikot ovat korostaneet, että hyvässä runoudessa hyödynnetään ironian menetelmää (Hosiaislouma 2003, 360). Anhavan ateljeekritiikillä voi katsoa olleen paljonkin vaikutusta siihen, millaiseksi Saarikosken runous kehittyi: Maria-Liisa Kunnaksen (1981, 188) mukaan runo on Saarikoskelle ”iloittelun ja sovinnaisuuksien rikkomisen kenttä”. Myöhemmin sovinnaisuuksien rikkomisen meni kuitenkin niin pitkälle, ettei se enää sopinut anhavalaiseen muottiin.

Varsinaisia korjauksia ei runoihin tarvinnut juurikaan tehdä, sillä Anhavan mukaan Saarikosken ”runot olivat luontaisesti niin osaavia ja valmiita” (ks. Tarkka 1996, 253). Vielä aivan viime vaiheessa Anhava teki vähäisiä tyyllillisiä korjauksia. Yhteensä muutoksia tehtiin parissakymmenessä säkeessä. Muutokset olivat luonteeltaan tiivistäviä ja niitä tehtiin – Anhavalle

tyypillisesti – esimerkiksi sanajärjestykseen. Samoin toistoja jätettiin pois. (Ibid.) Saarikoski (1980, 317) itse muistelee hyväksyneensä kaikki Anhavan korjausehdotukset. Esimerkiksi Anhavan korjauksista hän esittää runon ”Puut”, joka päättyy kokoelmassa säkeisiin ”ilo tai ilon aavistus, sitten yö, / jano, maan kuivuus” (Saarikoski 1958/2004, 26). Alun perin runon loppu oli kirjoitettu muotoon ”ilo tai ilon aavistus, sitten yö, / jano, kuivuus maan” (Saarikoski 1980, 317). Nuorta Saarikoskea harmitti taipua Anhavan korjausehdotukseen eli siirtyä asiallisempaan ilmaisuun ja luopua runon melodiasta. Myöhemmin Saarikoski piti korjausta hyvänä ja ajatteli Anhavan parantaneen runoa, samoin kuin muitakin kokoelman runoja:

Pienin mutta merkittävin, käsikirjoitukseen lyijykynällä hienovaraisesti tehdyin muutosehdotuksin Anhava opetti nuorta runoilijaa. Tietysti se herätti aggressioitakin, kun vastaan ei osannut sanoa, ja kun useimmiten oli pakko myöntää että hän oli oikeassa. (Ibid., 317–318.)

Saarikoski koki siis Anhavan työn opettavaksi. Anhava oli myös auktoriteettiasemassa niin, ettei nuori kirjailija osannut väittää vastaan. Vielä *Toisiin runoihin* (1958) Anhava ja Anhavan lyijykynä vaikuttivat runsaanlaisesti, ja Saarikoski pyrki tietoisesti kirjoittamaan Anhavan oppien mukaisesti:

Tuomas Anhava oli Otavassa minun työni ostajan edustaja, ja luonnollisesti minä pian pääsin perille hänen mieltymyksistään. [...] Kielen tuli olla täsmällistä ja kuvien tarkkarajaisia. Silloin kun poukkoilen omille teille, jonkinlaiseen surrealismiin päin, epäonnistun. (Saarikoski 1984, 354.)

Seuraavissa kokoelmissaan *Runot ja Hipponaksin runot* (1959) ja *Maailmasta* (1961) Anhavan vaikutus oli vähäisempää. Etenkin jälkimmäisessä kokoelmassa runojen tarkkarajaisuus särkyi ja Saarikoski siirtyi lähemmäksi surrealismia. Tarkka (1996, 333) luonnehtiikin tämän ajan Saarikoskea ”kyllästyneeksi modernismin luopioksi”, joka etsi uusia suuntia. *Maailmasta*-kokoelman runossa ”Perunavaras” Saarikoski (1984, 357) omien sanojensa mukaan irrottautui 50-luvusta ja anhavalaisten koulukunnasta:

Minä luin pahvista leikattuja runoilijoita  
joiden suusta tuli puhetta kuin kirjoitusta,  
runoilijat istuivat puutuolien päällä  
kahdessa metsässä ja kuuntelivat kuuta. (Saarikoski 1984, 83.)

Selkeä irtiotto 50-luvun modernismista oli myös Saarikosken pakina ”Runomuseo” (1960). Pakinassa reportteri pistäytyy kuvitteellisessa runomuseossa, joka on rakennettu Helsingin liepeille. Museon intendenttinä toimiva maisteri Kai Laitinen selittää reportterille modernin runon olemusta:

Moderni runo poikkeaa romanttisesta runosta siinä että moderni runo luo aivan oman maailmansa. ”Mieli vain luo maailman”, laulaa Tuomas Anhava eräissä runossaan. Runo on runoilijassa ja runoilija puolestaan runossa, näin voitaisiin lyhyesti määritellä nykyinen tilanne. Tuolla Tuomas Anhava seisookin. (Saarikoski 1995, 145.)

Muita runomuseon henkilöitä ovat muun muassa vahtimestarina toimiva Pekka Lounela sekä kokonaan näkymättömäksi muuttunut runoilija Pentti Holappa. Saarikoski on pannut itsensäkin runomuseoon: hän toimii WC:ssä maksujen perijänä. (Saarikoski 1995, 145–147.) ”Runomuseossa” Saarikoski pilkkaa suomenkielisen modernismin keskeisimpiä nimiä. Saarikosken parodia hyökkää runouden museoitumista ja jäykistymistä vastaan. Saarikoski itse oli hyvää vauhtia etääntymässä tyylipuhtaasta modernismista ja Anhavan vaikutuspiiristä.

Varsinainen välirikko Anhavan ja Saarikosken välillä tapahtui *Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman (1962) kohdalla. Anhava oli kuitenkin se henkilö, joka kannustuksellaan vaikutti siihen, että Saarikoski kirjoitti kokoelman. Saarikoski itse on kuvannut, kuinka Anhava eräänä päivänä tuli käymään Saarikosken luona, pyysi tältä pinon runoja luettavakseen ja illalla soitti kertoakseen, ettei ole ”sitten Helvi Juvosen lukenut runoja joissa ihminen paljastaisi ahdistuksensa näin kirkkaasti” (Saarikoski 1980, 319–320). Varsinainen välirikko sattui, kun Anhava ehdotti runojen latomista paperille geometrisiksi kuvioiksi. Saarikosken käsikirjoituksessa säkeet oli viskeltä pitkin sivuja sinne tänne. Saarikoski kiitti Anhavaa korjausehdotuksesta, mutta ei hyväksynyt sitä: ”Tuomas Anhavan toiminta minun ateljeekriitikonani päättyi tähän.” (Saarikoski 1980, 320.)

Saarikoski mainitsee välirikon syyksi muodollisen seikan, runojen asettelun; voi olla, että se oli viimeinen pisara, joka johti kirjailijan ja ateljeekriitikon yhteistyön loppumiseen. Välit rakoilivat kuitenkin jo aiemmin: jo alussa asiallisuuteen pyrkivä Anhava oli tuntunut romanttiluonteisesta Saarikoskesta etäiseltä. 60-luvulla asiaan vaikutti luultavasti vielä enemmän Saarikosken avoin vasemmistolaisuus ja porvarillisten arvojen tahallinen pilkkaaminen. Hauska detalji on Anhavan runoitse käymä dialogi Saarikosken kanssa noina aikoina. Runosarjassaan ”Toukokuu 1964” Anhava (1967, 204) kirjoittaa ”Kysytään mitä tapahtuu, maailma vastaa, / kaikki tapahtuu todella kaikki.” Liukkosen (1993, 170) mukaan Anhava käy muissakin tuon ajan runoissaan dialogia Saarikosken kanssa. Seuraavassa runossa Anhavan voi ajatella puhuvan paitsi Saarikoskelle, myös koko poliittiselle 60-luvulle:

Minä kuulen kyllä kutsun taisteluun  
mutta minä myös näen, näen mitä pakenet taisteluun  
The iron has entered your heart,  
nyrkkirauta,

sinä talleat itsesi joukkoon, itsesi sinä voitat  
ja jokainen joka voittaa on minun vastustajani,  
minä olen vallan

kumouksellinen. [...] (Anhava 1967, 213.)

*Mitä tapahtuu todella?* -kokoelman jälkeen Anhava ei enää palannut Saarikosken ateljeekriitikoksi. Saarikoski kulki jo missä kulki, ja tuskinpa Anhavakaan koki enää tarvetta päästä kypälöimään Saarikosken runoja. 70-luvun lopulla Saarikoski puhui kuitenkin jo hyvin leppoisaan ja kunnioittavaankin sävyyn entisestä oppi-isästään:

On puhuttu yhtä ja toista Tuomas Anhavan maieuttisesta työstä, kirjallisen kättilön roolista, hyvää ja pahaa, enimmäkseen sellaista mikä ei pidä paikkaansa. Ainakaan minä en koskaan tuntenut olevani mikään etuoikeutettu Anhavan suosikki, kuuluvani johonkin ryhmään, koulukuntaan tai salaseuraan, jollaisen olemassaolosta vastustajat ja kademieliset olivat varmoja. Toisin kuin Jouko Tyyri pienoisessaan 'Tuomas Anhava Esq.' yrittää uskotella, Anhava ei ole vallanhimoinen ihminen, hän ei ole mikään uusi Koskenniemi, vaan hän rakastaa kirjallisuutta, todella. Luulen ettei hän suinkaan pitänyt kaikesta siitä mitä minä 60-luvulla kirjoitin ja tein, mutta ei hän sen takia viskonut kapuloita minun rattaisiin; minut niin kuin monen muunkin kirjailijan hän oli auttanut alkuun ja sen jälkeen jättänyt omineen kehittymään. (Saarikoski 1980, 316–317.)

Saarikosken tekstissä on selkeästi sovitteleva sävy. Saarikoski korostaa Anhavan vaikutuksen tärkeyttä kirjailijanuran alkuvaiheessa, mutta myös sitä, että alun jälkeen Anhava on jättänyt kirjailijan omilleen. Tutkielmani esimerkeistä käy ilmi, että monissa tapauksissa kirjailijan ja ateljeekriitikon yhteistyö johti lopulta jonkinlaiseen välirikoon, jonka jälkeen kirjailija ei enää näyttänyt tekstejään Anhavalle. Selkeimmin näin tapahtui Saarikosken ja Veijo Meren tapauksissa. Molemmat kirjailijat kuitenkin korostavat Anhavan ateljeekritiikin tärkeyttä ensimmäisten teostensa kohdalla.

### **8.3 Anhalalaisuuden vaikutus**

Tutkielman lopuksi on syytä palata työni kannalta olennaiseen kysymykseen: Miten anhalalaisuus vaikutti kirjailijoihin, heidän kirjoittamiseensa ja mahdollisesti näkyi itse teoksissa? Onko olemassa tiettyjä piirteitä, jotka voidaan erottaa julkaistuista teoksista ja lukea anhalalaisiksi? Ainakin Veijo Meri on tätä mieltä: hänen mukaansa kirjoissa, joita Anhava toimitti latomoon, näkee samankaltaisuuksia. Meri kuitenkin korostaa, että ne ovat vain tuntomerkkejä:

Varmasti on myös erilaisuutta, enkä usko Anhavan pyrkineen persoonallista tyyliä sivuuttamaan. Yleinen todella oli se käsitys, että Tuomas yhdenmukaistaa, niin että kaikki kirjoittavat samalla



tavalla, mutta tällainen käsitys syntyi ulkopuolisten kriitikoiden nuivasta suhtautumisesta viisikymmentäluvun kirjallisuuteen. (Meri s.d.)

Pekka Lounelan mielestä Anhava vaikutti kirjailijoihin pikemminkin erilaistavasti kuin yhtenäistävasti. Lounela huomauttaa, että Anhavalla oli hetken ajan koulukuntaa luova merkitys, mutta jo silloin anhavalaisten joukko oli niin laaja, että sen liepeiltä nousi tekijöitä, jotka eivät sopineet anhavalaisiksi – esimerkeiksi Lounela laskee Marja-Liisa Vartion ja Eeva-Liisa Mannerin: ”Eeva-Liisan retorinen ja hyvin monisanainen ja monikuvainen rikas tyyli ei ollut sitä, mitä Anhava suositti.” (Lounela s.d.) Vartiosta elämäkerran kirjoittaneen Helena Ruuskan mukaan Vartio oli taiteellisesti voimakastahtoinen ja kuunteli ateljeekriitikonsa ohjeet, muttei välttämättä noudattanut niitä. Kuten Ruuska huomauttaa, Vartio oli naisen psyyken kuvaajana paljon ateljeekriitikoitaan etevämpi. (Ks. Ekroos 25.3.2012.) Lounela uumoilee, että Anhavan toleranssi lisääntyi aikaa myöten. Lounela nostaa esille Anhavan sukkuloinnin eri kustantamoiden välillä: Anhava otti huomioon sen seikan, että eri kustantajat julkaisevat erilaisia tekstejä. Anhava saattoi esimerkiksi pyrkiä sijoittamaan eri tyyliä runoilijoita eri kustantamoihin. (Lounela s.d.)

Lounelan mukaan anhavalaisuutta on se ihanne, jota Anhava itse on runoissaan ja käänöksissään toteuttanut: ”tankaihanne ja haikuihanne tyyli-ihanteena on kai paljolti sitä, mitä voisi sanoa anhavalaisuudeksi” (Lounela s.d.). Lounela tuskin viittaa lausunnossaan tarkalleen tanka- ja haikumittoihin; ennemminkin Lounela tarkoittanee tiiviin kielen ihannetta – vähäsanaista, vähäeleistä runoutta, jollaista 50-luvulta eteenpäin alkoi Suomessa ilmestyä monien kirjailijoiden kirjoittamana. Myös tietynlainen orgaanisuus muotoihanteena liittyy anhavalaiseen estetiikkaan. Caj Westerberg muistaa, kuinka hänen runokäsikirjoitustaan käytiin läpi Anhavan kanssa. Joissakin kohdissa oli Anhavan mielestä väärä sana, eikä oikeaa sanaa tahtonut löytyä; Westerberg muistelee, kuinka Anhavan mukaan ”runoapparaattini oli mennyt joissakin kohdissa epäkuuntoon – että runon itsensä pitäisi synnyttää se sana”. (Westerberg s.d.) Anhavan kommentti korostaa vaatimusta runosta ehjänä, yhtenäisenä kokonaisuutena, jossa sana tuottaa toisen sanan, eikä joukossa ole ylimääräisiä, kokonaisuutta rikkovia sanoja.

Hannu Salama on kirjailijahaastattelussa todennut, että on joukko runoilijoita, jotka kirjoittavat Anhavan tyyliin. Salama ei kuitenkaan näe tätä ongelmana, jos kirjailijat kirjoittavat hyvin. Proosan puolella Salama näkee anhavalaisuuden ongelmallisempänä: ”En minä ole niin siistiä proosakirjaa lukenut, että voisin sanoa Tuomaksen päässeen [sitä] mielensä mukaan siistimään.” (Salama s.d.b.) Salaman kommentin voi käsittää ivallisena heittona Anhavan stilisoivaa, asiallisuuteen ja siisteyteen

pyrkivää ateljeekritiikkiä kohtaan. Myös Erno Paasilinna näkee selvänä Anhavan yhtenäistävän vaikutuksen. Käsitys koskee niinkään pelkästään lyriikkaa.

Lyriikka on muodon taidetta ja siinä nämä anhavalaiset normit (jotka varmasti ovat jossain määrin olemassa) ovat minun käsittääkseni yhtenäistäneet lyriikkaa. [...] Asiaa on vaikea mitata, mutta tuollainen anhavistinen lyriikka on mielestäni olemassa. [...] Lyriikan alueella on hyvin harvoja poikkeuksia, joita en sanoisi anhavistiseksi ([Leo] Lindsten), ja sitten on yksilöitä, jotka ovat kehittäneet oman suuntansa – [Väinö] Kirstinä esimerkiksi, vaikka luulen Anhavalla häneenkin olleen vaikutusta. (Paasilinna s.d.)

Paasilinnan arvailu siitä, että Anhava toimi Kirstinän ateljeekriitikkona, pitää paikkansa. Anhava suhtautui kuitenkin Kirstinän runoihin ainakin aluksi kriittisesti. Myöhemmin Anhava luki ainakin teosten *Puhetta* (1963), *Luonnollinen tanssi* (1965), *Talo maalla* (1969), *Elämä ilman sijaista* (1977) ja *Kirjarovioiden valot* (1977) käsikirjoitukset. (Hosiaislouma 1996, 54.)

Westerbergin (s.d.) mukaan ”[a]nhavalaisuuteen kuuluu hieno, melkeinpä hienostunut materiaalinkäyttö, siis luja ammattitaito; jälki on kaunista, ja tämä runous on omissa puitteissaan hyvin selkeää runoutta”. Westerberg kuitenkin jatkaa, että hienous voi kääntyä myös negatiiviseksi, jolloin tuloksena voi olla jopa keikailevaa tekstiä. Westerberg kiinnittää huomiota anhavalaisen tekstin hermeettisyyteen, jota hän pitää negatiivisena ilmiönä. Westerbergin mukaan anhavalaisuudessa korostetaan liaksi kirjallisuuden autonomisuutta. Westerbergin kritiikki on osuvaa ja harkittua:

[S]e on kirjallisuutta ja pysyy kirjallisuuden sisällä. Todellisuus ei disharmonisine elementteineen pääse kovinkaan paljon esille tässä kirjallisuudessa. Siinä on aika voimakkaasti idylli läsnä, ja ajattomuus on yksi sen ihanteista. Yhteiskunnallinen tilanne tässä runoudessa saa näkyä melankoliana ja huokailuna ja raivonakin, jos raivo on yleistä, ei selvästi kohdistettua. Tässä runoudessa ei yhteiskunnallinen problematiikka esiinny analyysin kohteena, ja kielteisyys tätä aluetta kohtaan osoittaa mielestäni jopa epä-älyllisyyttä. (Westerberg s.d.)

Westerberg jatkaa vielä teosten nimistä, joihin tietää Anhavan paljon vaikuttaneen. Westerberg luettelee viimeaikaisten runokokoelmien nimiä: *Kesä kesältä syvemmin*; *On kesä vain*; *Pysähdytään, anna kätesi*; *Että olisit läsnä*.<sup>38</sup> Westerbergin mukaan jo kokoelmien nimet heijastavat ”umpioitumista positiiviseen tunne-elämykseen”. (Westerberg s.d.)

Westerberg (s.d.) korostaa, ettei puhu pelkästään Tuomas Anhavasta vaan anhavalaisuudesta, jota kirjallisuuden kentällä ja kustantamoissa tuetaan. Tällä Westerberg viittaa nähdäkseni siihen, että

<sup>38</sup> Kaikki Westerbergin luettelemat runokirjat ovat ilmestyneet vuonna 1977, joten haastattelu on ilmeisesti tehty niihin aikoihin. Tarkkaa haastatteluaikaa ei ole haastatteluihin merkitty.

osittain anhalaisuus eli omaa, Anhavasta riippumatonta elämäänsä, ja kehittyi myös muiden kuin Anhavan itsensä toimesta. Tässä mielessä anhalaisuuden voi nähdä yhä vaikuttavan kirjallisuudessamme, esimerkiksi ”klapiproosaksi”<sup>39</sup> nimitetyssä, etenkin suomalaisten mieskirjailijoiden kirjoittamissa teksteissä, joissa ihanteena on lyhyt, selkeä ja adjektiiveista riisuttu lause.

---

<sup>39</sup> Nimitys on ilmeisesti peräisin Tuula-Liina Varikselta, joka vertaa Suomalaisen miesproosan lausetta koivuklapiin (Varis 2003, 25–26).

## 9 LOPUKSI

Olen tutkielmassani selvittänyt Anhavan ateljeekritiikin vaikutusta modernististen kirjailijoiden teksteihin ja kirjoittamiseen. Tutkimuksessani havaitsin, että kirjailijoiden omat käsitykset Anhavan ateljeekritiikon työstä ja työn vaikutuksesta poikkeavat suuresti toisistaan: toisten mielestä Anhavan vaikutus oli yhtenäistä (Erno Paasilinna), toisten mielestä taas erilaistava (Pekka Lounela). Joidenkin mielestä anhalainen koulukunta oli olemassa (Hannu Salama), toisten mielestä taas ei (Pentti Saarikoski). Aineisto osoitti, ettei Anhavan todellista roolia ateljeekritikkona ole helppo määrittellä. Esimerkiksi koulukunnan olemassaolo on tietysti osittain semanttinen kysymys. Joka tapauksessa olen tässä tutkielmassa osoittanut, että oli olemassa joukko kirjailijoita, jotka kirjoittivat selkeästi Anhavan vaikutuspiirissä. Näistä modernisteista olen nostanut esille erityisesti kaksi: Veijo Meren ja Eeva-Liisa Mannerin. Arkistolähteitä hyödyntämällä olen osoittanut Anhavan vaikutuksen kummankin teoksiin ja kirjoittamiseen. Mannerin ja Meren lisäksi Anhava toimi ateljeekritikkona muun muassa Paavo Haavikolle, Marja-Liisa Vartiolle, Antti Hyrylle ja Paavo Rintalalle. Lisäksi Anhava muodosti esseissään 50-lukulaisten teoriaa. Tässä katsannossa ei ole lainkaan liioiteltua puhua Anhavasta modernismin kättilönä, kuten tämän työn otsikossa teen.

Olen tutkielmani kuluessa pohtinut myös ateljeekritiikin määritelmää. Koska ateljeekritiikkiä ei ole tutkittu juurikaan, olen joutunut myös määrittelemään sitä, mitä ateljeekritiikillä tarkoitetaan. Ateljeekritiikki ei välttämättä eroa suurestikaan kustannustoimittamisesta. Erojakin on mahdollista nähdä, mutta tässä tutkielmassa ne eivät ole olennaisia, sillä etenkin Anhavan kohdalla roolit olivat usein päällekkäisiä – Anhava toimi niin kustantamojen sisä- kuin ulkopuolellakin.

Tutkimukseni vahvistaa sitä kuvaa, että Anhavan vaikutus suomalaiseen modernismiin oli kaiken kaikkiaan merkittävä. On ollut hämmästyttävää huomata, kuinka paljon hän lopulta vaikutti suomenkieliseen kirjallisuuteen ja erilaisiin kirjailijoihin. Etenkin 50- ja 60-luvuilla miltei kaikki tuon ajan keskeiset kirjailijat olivat tavalla tai toisella tekemisissä Anhavan kanssa. Useat heistä olivat sekä Anhavan löytämiä että ateljeekritikoitavia. Kirjailijoiden ja heidän teostensa erilaisuus kertoo Anhavan muuntautumiskyvystä ateljeekritikkona.

Olen käsitellyt Anhavaa nimenomaan modernistisena ateljeekritikkona. Siksi olen pyrkinyt osoittamaan anhalaisuuden vankan yhteyden modernismin traditioon, erityisesti uskriteikkiin ja imagismiin. Anhava tunsu hyvin uskriteikin suuntauksia ja myös esitteli niitä ensimmäisten joukossa suomalaisille lukijoille. Kuvan itsenäistymistä, joka on yksi keskeisistä ideoista

anhavalaisessa modernismissa, voi tarkastella imagismin taustaa vasten, kuten olen osoittanut. Imagismista tuttu kovuuden poetiikka näkyi Anhavan henkilössä kauttaaltaan: poleemikkona hän oli hyökkäävä ja analyttinen. Myös silloin metodina oli uuskritiikistä tuttu lähiluku. Suurpään (2008, 62) mukaan Anhava ”paloitteli vastustajan lauseet mureniksi ja vastustajan siinä ohessa ja näytti, ettei näistä muruista saa kasaan edes tuluskukkaroa”. Välillä paloiteltavaksi joutui uransa alussa oleva kirjailija lauseineen. Hienovaraisuus ei välttämättä kuulunut anhavalaisen ateljeekritiikin hyveisiin, mutta toisille kirjailijoille ateljeekritiikon ankaruus sopi paremmin kuin toisille. Anhavan oma suhtautuminen kirjailijoiden kouluttamiseen oli skeptinen. Olen tuonut esille sitä ristiriitaa, että Anhava kuitenkin omassa ateljeekritiikon ja kustannustoimittajan työssään koulutti kirjailijoita – moni kirjailija koki nimenomaan näin.

Tutkielmassani olen kyseenalaistanut yksintekijyyden ja nostanut sen sijaan esille monitekijyyden siinä mielessä kuin esimerkiksi Jack Stillinger ja Andrew Bennett ovat sitä määritelleet. Ateljeekritiikin voi käsittää yhdeksi monitekijyyden muodoista. Monien tekstien kohdalla Anhava voidaan laskea yhdeksi tekijäksi. Toisissa teoksissa tämä tekijyyden aste on korkeampi kuin toisissa: kuten tutkielmastani käy ilmi, Anhavan ateljeekritiikki vaihteli pienistä korjausehdotuksista hyvinkin suuriin poistoihin. Anhavan korjaukset olivat usein nimenomaan poistoja, mikä vastaakin hyvin kuvaa anhavalaiseen modernismiin yhdistetyistä tekstin tiiviys- ja taloudellisuusvaatimuksista.

Anhavalaista kirjallisuuskäsitystä hahmotellessani tärkeimpänä lähteenäni ovat olleet hänen esseensä, joista olen pyrkinyt erittelemään anhavalaisen modernismin teoriaa. Anhavalaisen kirjallisuuskäsityksen hahmottaminen ei kuitenkaan ole ongelmaton, sillä Anhava ei kirjoittanut kirjallisuuskäsityksiään systemaattisesti auki, vaan esitti ajatuksiaan siellä täällä muun muassa esseistisissä kirjallisuusarvosteluissaan. Teksteistä on kuitenkin luettavissa anhavalaisuuden kannalta olennaisia seikkoja: esimerkiksi minämaailma, kuvan itsenäistyminen ja todenkaltaisuus artikuloituvat Anhavan esseissä. Tekstien kautta moni anhavalaisen modernismin periaate on käynyt itselleni selväksi. Esimerkiksi tiiviiden ja aatteettomuuden vaatimukset toistuvat Anhavan useissa esseissä ja ne näkyvät myös hänen ateljeekritiikissään. Vaikka anhavalaiseen modernismiin ei sisällynytkään mitään yhteistä tai yhtenäistä päämäärää tai teoriaa, on siinä havaittavissa kuitenkin selkeitä kirjallisia arvoja, joita yhteisesti kunnioitettiin.

Anhavan omat esseet ovat olleet vain yksi osa tutkimukseni laajaa aineistokenttää. Erityisen olennainen osa tutkielmaani on ollut arkistotutkimus. Arkistoissa olen päässyt tarkastelemaan

kirjailijoiden keskeneräisiä tekstejä, käsikirjoituksia, muistilappuja; myös suunnitelmia ja luonnoksia, jotka eivät ole koskaan valmistuneet julkaistavaan kuntoon. Tätä aineistoa tutkiessa on kieltämättä välillä tullut kiusallinen olo – kuin lukisi salaa toisen päiväkirjaa. Toisaalta tutkiminen on ollut äärimmäisen mielenkiintoista ja kirjoittamisprosessien ymmärtämisen kannalta valaisevaa. Tutkimukseni osoittaa, että arkistomateriaalin tutkiminen ja vertailu on hedelmällinen keino tarkastella kirjoittamista ja tekstin muokkautumista eri vaiheiden kautta valmiiseen muotoon. Arkistoaineistoissa myös ateljeekritiikin ja kustannustoimittamisen jäljet ovat näkyvissä. Erityisesti tutkimustulokset Mannerin ja Anhavan yhteistyöstä ovat valaisevia ja kiinnostavia myös Manner-tutkimuksen kannalta. Esimerkiksi Anhavan vaikutuksen *Orfisiin lauluhin* olen tuonut ilmi hyvin yksityiskohtaisesti.

Tutkimukseni nojaa suurelta osin myös haastattelumateriaaliin. Viimeaikaisessa kirjallisuudentutkimuksessa haastattelumateriaalin käyttöä on väheksytty, mutta tutkielmani osoittaa, että esimerkiksi ateljeekritiikin vaikutusta tutkittaessa kirjailijahaastattelut ovat hyödyllisiä. On toki muistettava haastattelujen subjektiivinen luonne, mutta laajasta materiaalista on johdettavissa myös yleisempiä totuuksia. Esimerkiksi Anhavan ateljeekritiikontyön tarkkuus ja perusteellisuus on seikka, joka toistuu monien ateljeekritiikkiprosessia kuvanneiden kirjailijoiden haastatteluissa. Lisäksi haastatteluista välittyvät kirjailijoiden kokemukset ateljeekritiikkiprosesseista ovat subjektiivisinakin – tai ehkä pikemminkin juuri siksi – ilmaisevia ja myös tutkimuksellisesti arvokkaita.

Luonnollisesti suuri määrä materiaalia oli pakko rajata tämän tutkielman ulkopuolelle. Toisin kuin alun perin suunnittelin, en käyttänyt lähteinäni lainkaan varsinaisia käsikirjoituksia, joista mahdollisesti löytyisi Anhavan korjausmerkintöjä. Syy tähän löytyy todennettavuusongelmista: ei ole helppoa osoittaa, mitkä korjausmerkinnöistä ovat lähtöisin nimenomaan Anhavan kynästä. Lisäksi muu arkistomateriaali tarjosi riittävästi tietoa tähän tutkimukseen. Käsikirjoitusten tutkiminen voisi kuitenkin olla jatkotutkimuksen kannalta merkittävää. Arkistoista löytyy monien modernistien – esimerkiksi Eeva-Liisa Mannerin ja Marja-Liisa Vartion – teosten käsikirjoituksia, joihin sisältyy myös korjausmerkintöjä. Mielenkiintoista ja Anhavan ateljeekritiikin tutkimuksen kannalta hyödyllistä olisi tutkia myös hänen kustantamoille kirjoittamiaan lausuntoja kirjailijoiden käsikirjoituksista, mikäli sellaisia on saatavilla ja luettavissa.

Tässä tutkimuksessa olen pyrkinyt horjuttamaan yhä usein esille nousevaa romanttista kirjailijakäsitystä. Kirjailija ei ole yksinäinen nero, joka yksin olisi vastuussa tekstistään, vaan teksti

syntyy aina enemmän tai vähemmän monitekijyyden tuloksena. Työssäni olen tutkinut nimenomaan Tuomas Anhavan työtä ateljeekriitikkona ja kustannustoimittajana. Sudentuoppana on tietenkin ollut se, että Anhava tulisi glorifioiduksi ja romanttisen taidekäsityksen nerous vain siirretyksi kirjailijoista ateljeekriitikkoon. Tämän olen kuitenkin välttänyt tuomalla esiin hyvin erilaisia näkökantoja Anhavan työstä.

# LÄHTEET

## PAINETUT LÄHTEET

ANHAVA, TUOMAS 2002: *Todenkaltaisuudesta. Kirjoituksia vuosilta 1948-1979*. Helsinki: Otava.

ANHAVA, TUOMAS 1967: *Runot 1951–1966*. Helsinki: Otava.

ANHAVA, TUOMAS 1969: Studia generalia -luento. – *Miten kirjani ovat syntyneet I*. Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY. (s. 129–139.)

ANHAVA, TUOMAS 1976: Jälkilause. – Teoksessa EZRA POUND: *Personae. Valitut runot*. Suom. Tuomas Anhava. Helsinki: Otava. (s. 131–142.)

ACKROYD, PETER 1989: *T.S. Eliot*. Suom. Anja Haglund. Espoo: Weiling+Göös.

ANHAVA, HELENA 2006: *Toimita talosi*. Helsinki: Otava.

ALA-HARJA, RIIKKA 2007: Kättilö, koira, poliisi. *Kirjailija 3/07*.

BENNETT, ANDREW 2005: *The Author*. London and New York: Routledge.

BLANCHOT, MAURICE 2003: *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg. Helsinki: Ai-ai.

CUDDON, J.A. 1977/1999: *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin books.

DOBOS, ISTVÁN 2008: From the “death” of the author to the “resurrection” of the author. – *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala ja Tuomo Lahdelma. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93. Jyväskylän yliopisto. Vaajakoski: Gummerus.

EKROOS, ANNA-LEENA 25.3.2012: Lyhyt, pitkä elämä. *Keskisuomalainen*.

EKSTRÖM, NORA 2011: *Kirjoittamisen opettajan kertomus. Kirjoittamisen opettamisesta kognitiiviselta pohjalta*. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä Studies In Humanities 160. Jyväskylä: Jyväskylä University Printing House.

ELIOT, T.S. 1971: *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the original drafts including the annotations of Ezra Pound*. Toim. Valerie Eliot. London: Faber and Faber.

HAAVIKKO, PAAVO 1975: *RUNOT 1949–1974*. HELSINKI: OTAVA.

HAAVIKKO, PAAVO 1994: *VUOSIEN AURINKOISET VARJOT*. HELSINKI: ART HOUSE.

HAAVIKKO, PAAVO 1995: *Prospero : muistelmat vuosilta 1967–1995*. Helsinki: Art House.



- HELLEMANN, JARL 1996: *Lukemisen alkeet ja muita kirjoituksia kustantajan elämästä*. Helsinki: Otava.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1990: *Järjestyksen kourista vapauden valtakuntaan. Samuli Parosen elämä, tuotanto ja yhteiskuntakritiikki*. Helsinki: SKS.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 1996: *Tähdet lähellä, kengässä lunta. Väinö Kirstinän öitä ja päiviä*. Helsinki: SKS.
- HOSIAISLUOMA, YRJÖ 2003: *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.
- HUOVINEN, VEIKKO 1969: Studia generalia -luento. – *Miten kirjani ovat syntyneet I*. Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY. (s. 243–255.)
- HYTTINEN, ELSI JA KATRI KIVILAAKSO 2010: Johdanto. – *Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä*. Toim. Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso. Helsinki: SKS. (s. 7–18.)
- HÄGGMAN, KAI 2003: *Avarammille aloille, väljemmille vesille. Werner Söderström osakeyhtiö 1940–2003*. Helsinki: WSOY.
- HÖKKÄ, TUULA 1991: *Mullan kirjoituksia, auringon savua. Näkökulmia Eeva-Liisa Mannerin runouteen ja sen modernisuuteen*. Helsinki: SKS.
- HÖKKÄ, TUULA 1995: Esseen poetiikka. – *suspiror, sospiri. Tutkielmia ja esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja (KKL 5). (s. 113–136.)
- HÖKKÄ, TUULA 1999: Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. – *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila (Koko sarjan päätoimittaja Yrjö Varpio). Helsinki: SKS. (s. 68–89.)
- HÖKKÄ, TUULA 2006: Esipuhe ja selitykset teoksessa Eeva-Liisa Manner 2006: *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963-1969*. Toimittanut ja selityksin varustanut Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi.
- KAARTO, TOMI 2001: Romanttinen tekijäkäsitys, tekijän kuolema ja kirjailijafunktio. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. (s. 163–183.)
- KARHU, HANNA 2010: Ensin oli suomennos. Otto Mannisen ”Mennyt päivä” -runon syntyprosessi. – *Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä*. Toim. Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso. Helsinki: SKS. (s. 38–59.)
- KATAJAMÄKI, SAKARI JA KOKKO, OSSI 2010: Tekstien muuttuminen ja teosten välittyminen kuuluvat kirjallisuuden perusolemukseen. *Avain 3/2010*.
- KAUNONEN, LEENA 1995: Pinta aukeni äärettömiin: Tämä matka -kokoelman musiikkirunot. – *suspiror, sospiri. Tutkielmia ja esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja (KKL 5). (s. 47–57.)

- KESKINEN, MIKKO 2001: Teksti ja konteksti. – *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. (s. 91–116.)
- KIVILAAKSO, KATRI JA RATINEN, SUVI 2010: Tekijän ääni. Kirjailijahaastattelut arkistoissa ja tutkimuksessa. – *Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä*. Toim. Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. (s. 159–180.)
- KIVINIEMI, ERKKI 2002A: Lopullinen modernismi. *Kirjo* 2/2002.
- KIVINIEMI, ERKKI 2002B: Paavin paljo puhe. *Kirjo* 2/2002.
- KORHONEN, KUISMA 2000: Stéphane Mallarmé. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsitteitä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. (s. 155–158.)
- KORHONEN, KUISMA 2006: *Textual Friendship. The essay as impossible encounter from Plato and Montaigne to Levinas and Derrida*. New York: Humanity Books.
- KOSKELA, LASSE JA ROJOLA, LEA 1997/2000: *Lukijan Abc-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: SKS.
- KUNNAS, MARIA-LIISA 1981: Muodon vallankumous. Modernismin tulo suomenkieliseen lyriikkaan 1945–1959. Pieksämäki: SKS.
- KURIKKA, KAISA 2006: Peili, lamppu ja vankila vai anonymiteetin utopia? Johdatus tekijyyden teksteihin. – *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: SKS. (s. 15–37.)
- KURIKKA, KAISA JA PYNTTÄRI, VELI-MATTI 2006: Siinä tekijä missä tutkija – *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: SKS. (s. 7–13.)
- KUUSELA, MATTI 14.2.2012: Mies ja lyijykynä. *Aamulehden kulttuuriliite Taide & Viihde*.
- KUUSIKKO, PIRJO-RIITTA 2007: Japanin kirjallisuus. *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. – Toim. H.K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki: SKS. (s. 273–284.)
- LAHDELMA, TUOMO 2008: Uudenlaiseen tekijyyteen. – *Luova laji. Näkökulmia kirjoittamisen tutkimukseen*. Toim. Juri Joensuu & Nora Ekström, Tuomo Lahdelma, Risto Niemi-Pynttäre. Jyväskylä: Atena. (s. 190–194.)
- LAINEN, JARKKO 1991: Studia generalia -luento. *Miten kirjani ovat syntyneet 3*. – Toim. Ritva Haavikko. Porvoo: WSOY. (s. 130–146.)
- LAITINEN, KAI 1958: *Puolitiessä. Esseitä kirjallisuudesta*. Helsinki: Otava.
- LAITINEN, KAI 24.1.2001: Tuomas Anhavan muistokirjoitus. *Helsingin Sanomat*.
- LAITINEN, KAI 2007: Tuomas Anhava. Kääntäjäprofiili. *Suomennoskirjallisuuden historia 2*. – Toim. H.K. Riikonen, Urpo Kovala, Pekka Kujamäki ja Outi Paloposki. Helsinki: SKS. (s. 497–502.)
- LASSILA, PERTTI 1990: *Otavan historia, osa 3. Vuodet 1941-1975*. Helsinki: Otava.

- LASSILA, PERTTI 1999: Kirjallisuus sodassa ja kulttuuritaistelussa. – *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila (Koko sarjan päätoimittaja Yrjö Varpio). Helsinki: SKS. (s. 8–38.)
- LEHTO, LEEVI 2008: Eeva-Liisa Manner ja kansainvälinen modernismi. – ”*Mistä meille metsä, niitty, lähde*” *Kirjoituksia Eeva-Liisa Mannerista*. Toim. Tuula Hökkä ja Jarkko Tontti. Helsinki: ntamo. (s. 52–59.)
- LINNA, VÄINÖ 1969: Studia generalia -luento. *Miten kirjani ovat syntyneet I*. – Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY. (s. 59–75.)
- LINNA, VÄINÖ 2000: *Esseitä*. Väinö Linnan kootut teokset I-VI. Helsinki: WSOY.
- LIUKKONEN, TERO 1992: Kättilö, paavi vai inkvisiittori? Tuomas Anhava kirjallisena vaikuttajana. – *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS. (s. 192–202.)
- LIUKKONEN, TERO 1993: *Kuultu hiljaisuus: Tuomas Anhavan runoudesta*. Helsinki: SKS.
- LOUNELA, PEKKA 1976: *Rautainen nuoruus. Välikysyjien kronikka*. Helsinki: Tammi.
- LOVE, HAROLD 2002: *Attributing Authorship. An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAIJALA, MINNA 2010: Työhön ja voittoon! Minna Canthin kirjoitusprosessit ja Bergbomien vaikutus. – *Lukemattomat sivut. Kirjallisuuden arkistot käytössä*. Toim. Elsi Hyttinen ja Katri Kivilaakso. Helsinki: SKS. (s. 60–87.)
- MALLARMÉ, STÉPHANE 2000: Säkeen kriisi. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. (s. 159–168.)
- MANNER, EEVA-LIISA 1968: *Jos suru savuaisi. Elokuun runot, ja muitakin*. Helsinki: Tammi.
- MANNER, EEVA-LIISA 1994: *Ikäviä kirjailijoita*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: TAI-teos.
- MANNER, EEVA-LIISA 1999: *Kirkas, hämärä, kirkas. Kootut runot*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi.
- MANNER, EEVA-LIISA 2003: *Kävelymusiikkia. Proosateokset*. Toimittanut Tuula Hökkä. Helsinki: Tammi.
- MERI, VEIJO 1959/2009: *Irralliset*. Helsinki: Otava.
- MERI, VEIJO 1963/1970: *Peiliin piirretty nainen*. Helsinki: Suuri Suomalainen Kirjakerho.
- MERI, VEIJO 1966: *Veijo Meren sotaromaanit 2*. Helsinki: Otava.
- MERI, VEIJO 1967: *Kaksitoista artikkelia*. Helsinki: Otava.

- MERI, VEIJO 1969: Studia generalia -luento. *Miten kirjani ovat syntyneet I.* – Toim. Ritva Rainio. Porvoo: WSOY. (s. 33–46.)
- MERI, VEIJO 1978A: *Goethen tammi.* Helsinki: Otava.
- MERI, VEIJO 1978B: Puhe Oslossa. – *Eino Leinon perinne.* Koonneet Risto Hannula, Vesa Karonen, Mirjam Polkunen, Matti Suurpää, Ingmar Svedberg ja Pekka Tarkka. Helsinki: Otava. (s. 298–301.)
- MERI, VEIJO 1989: *Tätä mieltä. Esseitä ja monologeja.* Helsinki: Otava.
- MÄKIJÄRVI, ESA 2008: Imagismi runouden suunnannäyttäjänä. *Katsaus* 2/2008.
- NIEMI, JUHANI 1983: *Kirjailijoita ja epäkirjailijoita. Pikakuvia aikalaisista.* Mikkeli: SKS.
- NIEMI, JUHANI 1994: *Modernia muotoa etsimässä. Suomalaisen modernismin juurilla.* Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- NIEMI, JUHANI 1995: *Proosan murros. Kertovan kirjallisuuden modernisoituminen Suomessa 1940-luvulta 1960-luvulle.* Helsinki: SKS.
- NIEMINEN, KAI 2007: Aika lakkaa olemasta. – *Kirjailijan työmaat.* Toim. Kari Levola. Helsinki: Tammi. (s. 130–143.)
- NUMMI, JYRKI 1995: Ajan järjestyminen: periodi systeeminä. – *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa.* Toim. Juhani Sipilä. Helsinki: Yliopistopaino. (s. 38–67.)
- NUMMI, JYRKI 1988: Alussa oli tekijä. Biografia ja metodi. – *Teokset, taustat, tutkijat.* Toim. Jaana Anttila. Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 42. Helsinki: SKS. (s. 131–148.)
- PAASILINNA, ERNO 1973: *Synnyinmaan muistot.* Helsinki: Otava.
- PEURA, MARIA 2012: *Antaumuksella keskeneräinen. Kirjailijan korkeakoulu.* Helsinki: Teos.
- POHJANPÄÄ, LAURI 1989/2002: *Kaipuu ylitse ajan. Valitut runot 1910–1954.* Toimittanut Helena Anhava. Helsinki: WSOY.
- POLKUNEN, MIRJAM 1967: Lyriikan modernismi. – *Suomen kirjallisuus VI. Otto Mannisesta Pentti Saarikoskeen.* Toim. Matti Kuusi, Sirkka Kurki-Suonio ja Simo Konsala. Helsinki: SKS. (s. 544–552.)
- POUND, EZRA 2000: Jälkitarkastelua, Vahvistuksia – Koskien imagismia ja Otteita teoksesta Lukemisen aakkoset. – *Oi runous. Romantiikan ja modernismin runouskäsityksiä.* Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: SKS. (s. 259–276.)
- REPO, EINO S. 1954: *Toiset pidot tornissa.* Jyväskylä: Gummerus.
- RICHARDS, I.A. 1924/2001: *Principles of Literary Criticism.* London and New York: Routledge.

- ROPPONEN, MARKKU 2007: Kirjailijan työstä. – *Kirjailijan työmaat*. Toim. Kari Levola. Helsinki: Tammi. (s. 153–166.)
- RUUSKA, HELENA 2012: *Marja-Liisa Vartio. Kuin linnun kirkaisu*. Helsinki: WSOY.
- SAARI, MAUNO 2009: *Haavikko-niminen mies*. Helsinki: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1958/2004: *Runot*. Helsinki: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1980: Studia generalia -luento. *Miten kirjani ovat syntyneet 2*. – Toim. Ritva Haavikko. Porvoo: WSOY. (s. 313–335.)
- SAARIKOSKI, PENTTI 1984: *Tähänastiset runot*. Keuruu: Otava.
- SAARIKOSKI, PENTTI 1995: *Nenän pakinat*. Toimittanut ja jälkisanan kirjoittanut Pekka Tarkka. Helsinki: Otava.
- SALA, KAARINA 1970: Lyriikka. – *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: Otava, SKS. (s. 132–198.)
- SALA, KAARINA 1995: ”Tuumailujani riipustin manuskriptin reunaan”. – *suspiror, sospiri. Tutkielmia ja esseitä Eeva-Liisa Mannerin tuotannosta*. Toim. Tuula Hökkä. Helsinki: Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja (KKL 5). (s. 204–209.)
- SALAMA, HANNU 1980: Studia generalia -luento. *Miten kirjani ovat syntyneet 2*. – Toim. Ritva Haavikko. Porvoo: WSOY. (s. 305–312.)
- SALAMA, HANNU 1969: *Tapausten kulku*. Helsinki: Otava.
- SALOKANNEL, JUHANI 1993: *Suomalaisia kirjailijakuvia Linnasta Saarikoskeen*. WSOY: Helsinki.
- SIHVO, HANNES 1998: Sivut 14–177 teoksessa *Veijo Meri: Täynnä liikettä*. Kirj. Hannes Sihvo ja Risto Turunen. Helsinki: SKS.
- STAMMEIER, JENNI 2012: Rehellisyyden nimissä. *Parnasso 2/2012*.
- STILLINGER, JACK 1991: *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York: Oxford University Press.
- SUURPÄÄ, MATTI 2008: *Kuljin missä kuljin*. Helsinki: Otava.
- SUURPÄÄ, MATTI 2011: *Parnasso 1951–2011. Kirjallisuuslehden kuusi vuosikymmentä*. Helsinki: Otava.
- SVEDJEDAL, JOHAN 2000: *The Literary Web*. Acta Bibliothecae Regiae Stockholmiensis LXII. Stockholm: Kungl. Biblioteket.
- TARKIAINEN, VILJO JA KAUPPINEN, EINO 1934/1961: *Suomalaisen kirjallisuuden historia*. Toinen, korjattu ja lisätty painos. Helsinki: Otava.

- TARKKA, PEKKA 1996: *Pentti Saarikoski. Vuodet 1937–1963*. Helsinki: Otava.
- TIKKANEN, JOUNI 2.10.2009: Siitä mistä voi puhua. *Helsingin Sanomat*.
- TOIVANEN, TUULIA 2009: ”*Se on se kiinalainen Nieminen*”. *Modernismi ja protesti Pertti Niemisen tuotannossa*. Helsinki: SKS.
- TURUNEN, RISTO 1992: Se toinen traditio? Maiju Lassilan, Joel Lehtosen ja Veijo Meren teokset kansallisen realismin vastapainona. – *Vaihtuva muoto. Tutkielmia suomalaisen romaanin historiasta*. Toimittaneet Risto Turunen, Liisa Saariluoma ja Dietrich Assmann. Helsinki: SKS. (s. 104–132.)
- TURUNEN, RISTO 1994: Hallitun muutoksen historiaa. Erään modernismitutkimuksen suuntaviivoja. – *Tekstin takaa. Tutkimuksia suomalaisesta kirjallisuussjärjestelmästä*. Toimittaneet Pertti Kuittinen, Erkki Sevänen ja Risto Turunen. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia – Studies in Literature and Culture. N:o 7, Joensuun yliopisto, Humanistinen tiedekunta. Joensuu: Joensuun yliopisto Humanistinen tiedekunta. (s. 111–145.)
- TURUNEN, RISTO 1998: Sivut 180–375 teoksessa *Veijo Meri: Täynnä liikettä*. Kirj. Hannes Sihvo ja Risto Turunen. Helsinki: SKS.
- TURUNEN, RISTO 1999A: Kirjallisuuspolitiikan vanhat ja uudet rintamat. – *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila (Koko sarjan päätoimittaja Yrjö Varpio). Helsinki: SKS. (s. 45–53.)
- TURUNEN, RISTO 1999B: Nykyaikaistuva kirjallinen elämä. – *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila (Koko sarjan päätoimittaja Yrjö Varpio). Helsinki: SKS. (s. 187–198.)
- TYYRI, JOUKO 1978: Tuomas Anhava Esq. – *Eino Leinon perinne*. Koonneet Risto Hannula, Vesa Karonen, Mirjam Polkunen, Matti Suurpää, Ingmar Svedberg ja Pekka Tarkka. Helsinki: Otava. (s. 174–178.)
- VALKAMA, LEEVI 1970: Romaani. – *Suomen kirjallisuus VIII. Kirjallisuuden lajeja*. Toim. Matti Kuusi et al. Helsinki: Otava, SKS. (s. 7–71.)
- VARIS, TUULA-LIINA 2003: *Kaksi kesää, kaksi kirjaa*. Ihmisen ääni nro 34. Helsinki: WSOY.
- VARTIO, MARJA-LIISA 1957/1988: *Se on sitten kevät*. Helsinki: Otava.
- VARTIO, MARJA-LIISA 1996: *Lyhyet vuodet*. Muistiinmerkintöjä vuosilta 1953–1966 sekä novelli Marjapaikka. Toim. Anna-Liisa Haavikko. Helsinki: Art House.
- VIHKARI, AULI 1992: Ei kenenkään maa. 1950-luvun tropologiaa. – *Avoin ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS. (s. 30–77)
- VÄYRYNEN, TARU 2001: *Pentti Holappa. Kirjailijakuva vuoteen 1961*. Helsinki: Yliopistopaino.

## PAINAMATTOMAT LÄHTEET

ELIOT, T.S. 1921A: *The Sacred wood*. – Essee ”Tradition and the Individual Talent”. *The Sacred woodin* online-versio. <http://www.bartleby.com/200/sw4.html> (Haettu 18.5.2012.)

ELIOT, T.S. 1921B: *The Sacred wood*. – Essee ”Hamlet and His Problems”. *The Sacred woodin* online-versio. <http://www.bartleby.com/200/sw9.html> (Haettu 18.5.2012.)

HUOTARINEN, VILJA-TUULIA 21.2.2012: Keskeneräisyys kuuluu lukemiseen. *Aamulehden* internetsivujen Kirjavieras-palsta. <http://www.aamulehti.fi/Kirjat/1194723713821/artikkeli/kirjavieras+vilja-tuulia+huotarinen+keskeneraisyys+kuuluu+lukemiseen.html> (Haettu 18.5.2012.)

JANTUNEN, MAIJA 2007: Luettelo Eeva-Liisa Mannerin kokoelman aineistosta 1997/2007. <http://www12.uta.fi/kirjasto/kokoelmat/pdf/manner.pdf> (Haettu 18.5.2012.)

TOSSAVAINEN, JOUNI 2004: ”Liiketoimintasuunnitelman” tausta. Johdatus Jouni Tossavaisen runouteen. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

VALTIONEUVOSTON ASETUS TAITEILIJAPROFESSORIN VIROISTA JA VALTION TAITEILIJAPURAAHOISTA 845./1969. <http://www.finlex.fi/fi/laki/alkup/1969/19690845> (Haettu 18.5.2012.)

WSOY 18.5.2012: WSOY:n kirjailijaesittely Pekka Kejosesta. <http://wsoy.fi/yk/authors/show/64> (Haettu 18.5.2012.)

## HAASTATTELUT

HAAVIKKO, PAAVO 23.9.1975: Haastattelu. Proosan uudistaja Paavo Haavikko. Haastattelija Hannu Taanila. Ylen Elävä arkisto. [http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/proosan\\_uudistaja\\_paavo\\_haavikko\\_14060.html#media=14061](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/proosan_uudistaja_paavo_haavikko_14060.html#media=14061) (Haettu 18.5.2012.)

JOENPELTO, EEVA S.D.: Kirjailijahaastattelu. *Kirjojen jatulintarha: Tuomas Anhavan opissa 1*. Otteita haastatteluista. Yle Elävä arkisto. Haastattelut 1970-luvulta (tarkempaa ajankohtaa ei kerrota), haastattelijana Mirjam Polkunen, haastateltavina Eeva-Liisa Manner, Hannu Mäkelä, Hannu Salama, Erno Paasilinna, Tytti Parras, Eeva Joenpelto, Kerttu-Kaarina Suosalmi. [http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kirjallisuuden\\_palvelija\\_tuomas\\_anhava\\_18280.html#media=18283](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kirjallisuuden_palvelija_tuomas_anhava_18280.html#media=18283) (Haettu 18.5.2012.)

LOUNELA, PEKKA S.D.: Tuomas Anhava ateljeekriittikkona. Pekka Lounelan haastattelu. Haastattelija Mirjam Polkunen, haastattelut 1977–1979. Litterointi 146s. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MANNER, EEVA-LIISA S.D.A: Kirjailijahaastattelu. *Kirjojen jatulintarha: Tuomas Anhavan opissa 1*. Otteita haastatteluista. Yle Elävä arkisto. Haastattelut 1970-luvulta (tarkempaa ajankohtaa ei kerrota), haastattelijana Mirjam Polkunen, haastateltavina Eeva-Liisa Manner, Hannu Mäkelä, Hannu Salama, Erno Paasilinna, Tytti Parras, Eeva Joenpelto, Kerttu-Kaarina Suosalmi. <http://yle.fi/>

elavaarkisto/artikkelit/kirjallisuuden\_palvelija\_tuomas\_anhava\_18280.html#media=18283 (Haettu 18.5.2012.)

MANNER, EEVA-LIISA S.D.B: Tuomas Anhava ateljeekriitikkona. Eeva-Liisa Mannerin haastattelu. Haastattelija Mirjam Polkunen, haastattelut 1977–1979. Litterointi 146s. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MANNER, EEVA-LIISA 1972: Tausta- ja teoslähtöinen kirjailijahaastattelu. Haastattelija Anna-Liisa Mäenpää. Litterointi 102 liuskaa. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MERI, VEIJO S.D.: Tuomas Anhava ateljeekriitikkona. Veijo Meren haastattelu. Haastattelija Mirjam Polkunen, haastattelut 1977–1979. Litterointi 146s. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MERI, VEIJO 9.4.1967: Kirjallisuuskeskustelu. Kannan kirjallisuuskerhon ”Rajaamattoman keskustelun” litterointi. Haastattelijoina ja keskustelijoina Meren lisäksi Esko Ervasti, Pirkko Alhoniemi, Eeva-Liisa Vanne, Kari Jalonen ja Pekka Kejonen. Turun yliopiston Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos, Kotimaisen kirjallisuuden kokoelmat.

MERI, VEIJO 2001: Televisiodokumentti *Ammatti: Suomalainen kirjailija. Veijo Meri*. Tekijät Juha-Pekka Pulkkinen ja Marika Kecskemeti. Yle.

MERI, VEIJO: Veijo Meren päiväkirjat 1962–1972. Veijo Meren arkisto B., kansio 2. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

PAASILINNA, ERNO S.D.: Tuomas Anhava ateljeekriitikkona. Erno Paasilinnan haastattelu. Haastattelija Mirjam Polkunen, haastattelut 1977–1979. Litterointi 146s. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

PARRAS, TYTTI S.D.: Kirjailijahaastattelu. *Kirjojen jatulintarha: Tuomas Anhavan opissa I*. Otteita haastatteluista. Yle Elävä arkisto. Haastattelut 1970-luvulta (tarkempaa ajankohtaa ei kerrota), haastattelijana Mirjam Polkunen, haastateltavina Eeva-Liisa Manner, Hannu Mäkelä, Hannu Salama, Erno Paasilinna, Tytti Parras, Eeva Joenpelto, Kerttu-Kaarina Suosalmi.  
[http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kirjallisuuden\\_palvelija\\_tuomas\\_anhava\\_18280.html#media=18283](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kirjallisuuden_palvelija_tuomas_anhava_18280.html#media=18283) (Haettu 18.5.2012.)

RINTALA, PAAVO S.D.: Tuomas Anhava ateljeekriitikkona. Paavo Rintalan haastattelu. Haastattelija Mirjam Polkunen, haastattelut 1977–1979. Litterointi 146s. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

SALAMA, HANNU S.D.A: Kirjailijahaastattelu. *Kirjojen jatulintarha: Tuomas Anhavan opissa I*. Otteita haastatteluista. Yle Elävä arkisto. Haastattelut 1970-luvulta (tarkempaa ajankohtaa ei kerrota), haastattelijana Mirjam Polkunen, haastateltavina Eeva-Liisa Manner, Hannu Mäkelä, Hannu Salama, Erno Paasilinna, Tytti Parras, Eeva Joenpelto, Kerttu-Kaarina Suosalmi.  
[http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kirjallisuuden\\_palvelija\\_tuomas\\_anhava\\_18280.html#media=18283](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/kirjallisuuden_palvelija_tuomas_anhava_18280.html#media=18283) (Haettu 18.5.2012.)

SALAMA, HANNU S.D.B: Tuomas Anhava ateljeekriitikkona. Hannu Salaman haastattelu. Haastattelija Mirjam Polkunen, haastattelut 1977–1979. Litterointi 146s. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.



WESTERBERG, CAJ S.D.: Tuomas Anhava ateljeekriittikkona. Caj Westerbergin haastattelu. Haastattelija Mirjam Polkunen, haastattelut 1977–1979. Litterointi 146s. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

## KIRJEET

ANHAVA, TUOMAS 12.8.1957: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 18.8.1958: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 18.3.1959: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 21.4.1959: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 1.10.1960: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 23.11.1960: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 29.5.1960: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 1.7.1963: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 20.4.1964: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

ANHAVA, TUOMAS 20.7.1964: Tuomas Anhavan kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

MANNER, EEVA-LIISA 27.7.1964: Eeva-Liisa Mannerin kirje Inkeri Kilpeläiselle. – *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963-1969*. Toimittanut ja selityksin varustanut Tuula Hökkä. Julkaistu vuonna 2006. Helsinki: Tammi. (s. 71–72.)

MANNER, EEVA-LIISA 7.11.1965: Eeva-Liisa Mannerin kirje Heidi ja Oscar Parlandille. – *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963-1969*. Toimittanut ja selityksin varustanut Tuula Hökkä. Julkaistu vuonna 2006. Helsinki: Tammi. (s. 214–216.)

MANNER, EEVA-LIISA 29.10.1968: Eeva-Liisa Mannerin kirje Matti Suurpäälle. – *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963-1969*. Toimittanut ja selityksin varustanut Tuula Hökkä. Julkaistu vuonna 2006. Helsinki: Tammi. (s. 365–366.)

MANNER, EEVA-LIISA 6.7.1972: Eeva-Liisa Mannerin kirje Jarl Hellemannille. Kirje 837:1:23. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MANNER, EEVA-LIISA 21.9.1978: Eeva-Liisa Mannerin kirje Jarl Hellemannille. Kirje 837:1:56. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MANNER, EEVA-LIISA 6.4.1979: Eeva-Liisa Mannerin kirje Jarl Hellemannille. Kirje 837:1:57. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MERI, VEIJO 3.5.2011: Veijo Meren kirje Juho Hakkaraiselle.

MÄENPÄÄ, ANNA-LIISA 30.3.1965: Anna-Liisa Mäenpään kirje Eeva-Liisa Mannerille. Kirje 917:4:12. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjallisuusarkisto.

MÄENPÄÄ, ANNA-LIISA 11.6.1972: Anna-Liisa Mäenpään kirje Eeva-Liisa Mannerille. Eeva-Liisa Mannerin kokoelma (Caa1). Tampereen yliopiston kirjaston käsikirjoitusarkisto.

SUURPÄÄ, MATTI 24.10.1968: Matti Suurpään kirje Eeva-Liisa Mannerille. – *Kirjoittamisen aika. Eeva-Liisa Mannerin kirjeitä 1963-1969*. Toimittanut ja selityksin varustanut Tuula Hökkä. Julkaistu vuonna 2006. Helsinki: Tammi. (s. 363–364.)