

2590  
Yleismaailmallisesti merkittävän kirjailijan Fedor Dostojevskin vaikutus on juurtunut syvälle ihmiskunnan taiteelliseen tietoisuuteen. Hänen asettamiensa kysymysten, hänen esteettisten havaintojensa ajankohtaisuus ei ole nykyään suinkaan vähentynyt vaan paljolti lisääntynyt. Dostojevskia sanotaan usein 20. vuosisadan kirjailijaksi. Eri maissa, myös Suomessa, häntä julkaistaan yhä uudelleen, kiinnostus häntä kohtaan on usein suurempi kuin monien muiden klassikkojen perintöä kohtaan. Näin toteaa neuvostokarjalainen kirjallisuuden tutkija Eino Karhu teoksessaan Dostojevski ja Suomen kirjallisuus. Karhu käsittelee aluksi suomalais-venäläisten kirjallisuuskontaktien kehitystä viime vuosisadan loppupuolelta toiseen maailmansotaan, Dostojevskin teosten kääntämistä suomen kielelle, suomalaisen kritiikin reaktioita ja sitä historiallisista syistä johtuvaa kiinnostusta, jota suomalaiset taiteilijat ovat kohdistaneet Dostojevskiin. Tekijä siirtyy sitten tarkastelemaan Dostojevskin kuvaavimpia kriittisiä tulkintoja Suomessa sodanjälkeisillä vuosikymmenillä ja kohdistaa huomionsa Dostojevskin tuotannon vaikutukseen suomalaisiin nykykirjailijoihin. Näitä ovat mm. Väinö Linna, Paavo Rintala, Jorma Korpela, Eila Pennanen, Eeva-Liisa Manner, Christer Kihlman ja Marianne Alopaeus.

86.2

ISBN 951-615-143-4 nid.  
ISBN 951-615-144-2 sid.

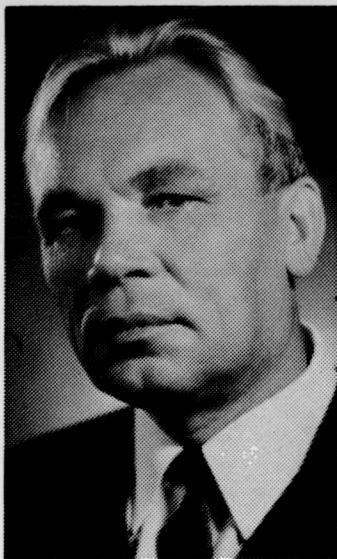
II 16532 K  
28.12

Eino Karhu Dostojevski ja Suomen kirjallisuus

# Dostojevski ja Suomen kirjal- lisuus

*Eino Karhu*

*Kansankulttuuri*



## Eino Karhu

NL:n tiedeakatemian Karjalan osaston kielen, kirjallisuuden ja historian instituutin kirjallisuusosaston johtaja Eino Karhu on julkaissut useita suomalaista kirjallisuutta käsitteleviä tutkimuksia. Niistä on maassamme ilmestynyt "Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus" (Kki 1973), joka sai täällä kiinnostuneen vastaanoton.

Karhun muista teoksista mainittakoon "Suomen kirjallisuus ja Venäjä. 1800—1850", "Suomen kirjallisuus ja Venäjä. 1850—1900" sekä "Nyky-Suomen demokraattinen kirjallisuus". Hän on osallistunut useiden kirjallisuushistoriallisten teosten laatimiseen ja kääntänyt venäjäksi mm. Kiven Seitsemän veljestä.

3-78

18x178

EINOKARHU

Dostojevski  
ja  
Suomen kirjallisuus

Dostojevski  
ja  
Suomen kirjallisuus

KANSANKULTTUURI OY  
HELSINKI

ARIT...  
Kansankulttuuri  
Oy  
Helsinki

ОБМЕН

+KAP-1

# EINO KARHU

Ilmestys: Petroskoin 1976

UUSA-LIISA HEINO

## Dostojevski ja Suomen kirjallisuus

(1880—1940) 25

Toinen luku. Dostojevskin nykyiset kriittiset tutkimukset (1945—1970) 51

Kolmas luku. Dostojevski ja nykyiset suomalaiset romaanikirjailijat 102

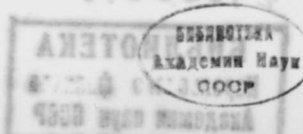
Kirjallisuusluettelo 148

Aakkosellinen nimihakemisto 153

ISBN 951-612-143-4

KANSANKULTTUURI OY

HELSINKI







Shakespeareen. Siksi hän keskitti itseensä oman aikansa maailman ristiriidat sellaisella neron alttiudella ja herkkyydellä, aisti porvarillisessa yhteiskunnassa tapahtuvan yksilön pirstoutumisen lähestyvän murhenäytelmän niin voimakkaasti ja niin tarkkänäköisesti ilmaisi piilotajunnan salaiset syöverit, että paljolti ennakoi niitä moraalisis-filosofisia ja yhteiskunnallis-psykologisia ongelmia, jotka vielä sata vuotta hänen jälkeensä askarruttavat edelleenkin maailmankirjallisuutta ja -taidetta.

Dostojevskin taiteellinen levottomuus, hänen henkilöidensä alituinen rauhattomuus ja henkinen kapinallisuus, koko hänen romaaniensa kireä tunnelma perustuivat yhteiskunnallis-historiallisesti Venäjän ja koko maailman silloiseen tilaan. Dostojevskin aika oli kapitalismin vakiintumisen ja leviämisen kautta Euroopassa, mutta samalla se oli myös porvarillisen tietoisuuden alkavan kriisin kautta. Edistyksellisten henkilöiden humanistinen etsintä sai yhä useammin sosialististen oppien muodon, ja näihin oppeihin oli Dostojevskikin tutustunut. Venäjällä oli käynnissä feodaalisten maaorjuussuhteiden nopeutunut rappeutumisprosessi. Patriarkaalin Venäjä oli siirtymässä menneisyyteen, ja vanhan yhteiskuntarakenteen yhteiskunnallis-taloudellisen perustan mukana hajosivat myös entiset siveelliset tukipylväät. Aateliskunnian ja patriarkaalin yhteisön talonpoikaismoraalin perinteellisten käsitteiden sijaan alkoi vahvistua rahan valtaan perustuva porvarillinen moraali. Pinnalle pulpahtivat laskelmoivat liikemiehet ja kiristäjät, koronkiskurit ja keinottelijat. Ihmisten välisissä suhteissa alkoi yhä voimakkaammin ilmetä Dostojevskin vihaama porvarillisuus.

Kirjallisen uransa Dostojevski aloitti Vissarion Belinskin piirissä ja hänen vallankumouksellisen-demokraattisten aatteidensa merkeissä. Tapaamiset Belinskin kanssa vaikuttivat Dostojevskiin valtavasti. Koska hän itsekin oli intohimoinen ja herkästi innostuva luonne, hän löysi "raisusta Vissarionista" itselleen eräänlaisen sukulaissielun ja oli itse harras kuulija. Hän muisteli, että Belinski "riensi heti käännyttämään minua omaan uskoonsa... Minä havaitsin hänet kiihkeäksi sosialistiksi, ja hän aloitti kansani suoraan ateismista... Omaksuin tuolloin kiihkeästi koko

hänen oppinsa." Ja vaikka Dostojevskilla myöhemmin saattoi olla voimakkaitakin epäilyksiä ja vaikka hänen mielipiteensä ja hänelle läheisten henkilöiden piiri vuosien mittaan muuttuikin, hän ei elämänsä lopullakaan innostumatta saattanut muistella tuota seurusteluaan Belinskin kanssa, joka oli vahvistanut hänen uskoaan humanistisiin ihanteisiin ja taiteen ylevään tarkoitukseen. Se oli Dostojevskille "juhlallinen hetki, kertakaikkinen murros", "koko elämäni riemastuttavin hetki. Sain siitä rohkeutta muistelllessani sitä pakkotyövankeudessa. Vielä nytkin muistelen sitä joka kerta riemulla", hän kirjoitti vuonna 1877.

Nuori Dostojevski oli kiinnostunut utopistisen sosialismin muodoista ja Fourierin opista. Hän liittyi petraševskilaisten salaiseen piiriin ja eräässä sen istunnossa luki Belinskin kuuluisan kirjeen Gogolille, tuon maaorjuudenvastaisen vapaamielisyyden manifestin. Vuonna 1849 Dostojevski jakoi kahdenkymmenen muun petraševskiläisen kanssa näiden traagisen kohtalon. Sen jälkeen kun Semjonovskin harjoituskentällä oli lavastettu julma kuolemanrangaistuksen täytäntönpäytäminen, hänet tuomittiin neljän vuoden pakkotyörangaistukseen ja sen jälkeen karkotettavaksi.

Tällä raskaalla koettelemuksella oli vaikutuksensa Dostojevskin elämäntapaaleeseen ja hänen tuotantonsa kehitykseen. Voidaan sanoa, että hänen osanaan oli vahvistaa väliaikainen läheinen suhteensa vallankumouksellisen demokratian leiriin pakkotyön rautaisin kahlein. Samalla pakkotyövankeuden murhenäytelmä oli se raja, jonka ylitettyään Dostojevski alkoi yhä voimakkaammin ilmentää ristiriitaista nerouttaan, joka tuskaisesti etsi omaa tietään totuuteen mutta joka ei mitenkään pystynyt löytämään vankkaa jalansijaa tällä tiellä.

Porvarillisen yhteiskunnan epäinhimillistymisen Dostojevski käsitti katastrofiksi, kuolemantaudiksi, uhaksi kaikille inhimillisille arvoille. Romanin *Rikos ja rangaistus* epilogissa sairas Ras-kolnikov on näkevinään, ikään kuin "koko maailman piti joutua Aasian sisäosista Eurooppaan leviävän kamalan, ennenkuulumattoman ruttotaudin uhriksi. Kaikkien ihmisten piti tuhoutua, muutamia aivan harvoja valittuja lukuun ottamatta. Oli ilmestynyt eräänlaisia uusia trikiinejä, mikroskooppisia olioita, jotka

sijoittuivat ihmisruumiiseen . . . Henkilö, johon ne sijoittuivat, muuttui heti raivokkaaksi ja mielipuoliseksi.”<sup>1</sup>

Valmistelemissa muistiinpanoissaan romaanin *Keskenkasvuinen* Dostojevski ilmaisi sen pääajatuksen seuraavasti: ”Pääasia. Kaikessa hajoamisen ajatus . . . Hajoaminen on romaanin tärkein näkyvä ajatus. Kaikki ovat erillään, lapsetkin . . . Yhteiskunta hajaantuu kemiallisesti.” Tämän hajaantumisprosessin kaikkivoipa katalysaattori on raha. Ei ihme, että se esittää Dostojevskin henkilöiden elämässä niin tavattoman suurta osaa ja ajaa heidät kammottaviin rikoksiin ja mittaamattomiin nöyryytyksiin, vaikkakin eri syistä ja erilaisten tavoitteiden tähden.

Rahaongelma mutkisti pahoin myös Dostojevskin omaa elämää. Häntä vainosi jatkuvasti ajatus, että kustantajat riistivät hänen kykyään, eikä se kovin kaukana totuudesta ollutkaan. Dostojevskista alkoi tuntua siltä, että jos hänestä tulisi rikas, rikkaus muodostuisi eduksi hänen kohtalolleen. Myös eräät hänen henkilönsä aikoivat käyttää rahaa jaloihin tarkoituksiin. Taiteilijana Dostojevski kuitenkin kuvasi rikkauden pahan välikappaleeksi. Jo pelkkä rikastumisen toivokin turmelee ihmisen, heikentää hänen siveellistä tuntoaan ja suuntaa hänen porvarillisen moraalin normeja vastaan tähtäämänsä protestin varsin porvarilliseen uomaan. Romaanissa *Keskenkasvuinen* nuori päähenkilö haaveilee, että hänestä tulee Rothschild ja että hän siten pääsee riippumattomaksi ihmisistä, saalistajista ja koronkiskureista. Kuitenkin hän alkaa pian itse tuntea kostonhimoista nautintoa ajatellessaan, että raha, joka kohottaa mitättömyyden lahjakkuuden tasolle, merkitsee eräänlaista ”ylintä tasavertaisuutta”. Yhteiskunta voi toki näennäisesti hylätä nuoren miehen kursailemattomat käsitykset vallitsevista ihmissuhteista, mutta sittenkin yhteiskunta toimii juuri niin eikä mitenkään muutoin, ja siksi hän pilkallisesti sanoo: ”Minun tekee kauheasti mieleni kuvitella lahjaton ja keskinkertainen olento, joka seisoo maailman edessä ja sanoo sille myhällen: te olette Galileita ja Kopernikuksia, Kaarle Suuria ja Napoleoneja, Puškineja ja Shakespeareja, sotamarsalkkoja ja hovimarsalkkoja, mutta minä — minä olen lahjaton ja laitton ja sittenkin ylempänä teitä, sillä itsepä olette siihen alistuneet . . .”

Dostojevskin henkilöiden todellinen inhimillisyys ja henkinen suuruus ilmenevät heidän pelottomassa ja traagisesti epäonnistumaan tuomitussa kapinassaan rahan pahaenteistä valtaa vastaan maailmassa. Muuan tällaisen kapinan taiteellisia huipentumia on Nastasja Filippovna romaanissa *Idiootti*. Kohtauksessa, jossa hän heittää liekkeihin Rogožinin setelinipun, itse parjattu ja nöyrytetty inhimillinen kauneus leimahtaa kirkaaseen liekkiin valaistakseen ympäröivän maailman kehnoutta, ennen kuin tuhoutuu. Ruhtinas Myškinin henkilöahmo samassa romaanissa personoi ihanteellista epäitsekkyyttä, lapsenomaista vilpittömyyttä ja uskoa ihmisten hyvyteen. Siten se on vastakohtana yleiselle egoismille jo ”myönteisesti kauniin ihmisen” tyyppinä, kuten kirjailija itse sitä luonnehti. Tähän henkilöön Dostojevski liitti tietyn määrän yhteiskunnallis-eettisiä aatteita sekä toivonsa, että ihminen uudistuisi kärsimyksen kautta ja että kristillisen moraalin periaatteet elpyisivät uudelleen. Jonkinlaisena yhteiskunnallisena reseptinä ruhtinas Myškinin henkilöahmo on tietenkin utopiaa, mutta tässäkin hahmossa on oma lumousvoimansa, oma humanistinen syvyytensä.

Monet Dostojevskin aikana eläneet 19. vuosisadan venäläiset kirjailijat kirjoittivat kapitalistisen kehityksen aiheuttamista yhteiskunnallisista ja sosiaalipsykologisista mätäpaiseista. Mutta kukaan ei ennen Dostojevskia ollut niin järkyttävän voimakkaasti tuonut esiin sitä pelottavaa uhkaa, jona kapitalismi on suoranaisesti ihmispersoonallisuudelle itselleen, hänen henkiselle ja moraalille maailmalleen. Dostojevskin henkilöihin verrattuna esimerkiksi Tolstoin kuvaama ihminen on vallan eheä: hän seisoo vankemmin maan päällä ja luottaa maahan. Tolstoin taide on eeppistä ja sankarillisempää, se käsittää laajemmin välittömän kansan elämän. Silloinkin kun Tolstoin sankarit tuskailevat oman aikansa ongelmien kanssa, he etsivät tukea kansan ihan-teista. Tällöin he ymmärtävät kansan elämän ennen kaikkea talonpoikien elämäksi sen patriarkaalisen kyläyhteisön muunnellmana.

Dostojevskin sankari on heitetty kapitalistiseen kaupunkiin, hänen yhteytensä talonpoikaiselämään on jo miltei katkennut,

ja yleensäkin hänelle on ominaista kaikkien siteiden katkeamisen tunne, yhteiskunnallisen yksinäisyyden taakka. Elipä hän missä hyvänsä, missään hän ei tunne olevansa kotonaan, koska porvarillinen maailma on käynyt hänelle vieraaksi ja kolkoksi, ja hän tekee epätoivoisia yrityksiä säilyttääkseen inhimillisen minänsä. "Ei ole ihmisellä paikkaa minne mennä!" Näillä Marmeladovin sanoilla *Rikoksessa ja rangaistuksessa* Dostojevski ilmaisee koko kaipuunsa inhimilliseen maailmaan, ihmisten yhteiskuntaan.

Tästä johtuu myös se kaksinaisuuden ongelma, joka on niin luonteenomainen Dostojevskin henkilöille. Sen ytimenä on, että monissa heistä elää samanaikaisesti sekä *kärsivä* että *porvarillinen* ihminen. Persoonallisuus ikään kuin kahdentuu, jakautuu kahtia ihmisyyden vaatimusten ja niiden käytösnormien kesken, joita porvarillinen yhteiskunta edellyttää. Tätä ristiriitaa Dostojevskin henkilöt eivät pysty ratkaisemaan.

Vallankumouksellista todellisuuden muuttamisen keinoa Dostojevski ei voinut hyväksyä. Hän etsi moraalista tukipistettä uskonnosta. Mutta hän oli liian kapinallinen löytääkseen siitä rauhaa ja alistuakseen säveäksi kristityksi. Ennen kaikkea Dostojevski itse, jota ainaiset epäilykset raastoivat, oli kykenemätön alistumaan käskyyn "Nöyry, kopea ihminen". Jo Dostojevskin varhaistuotantoon kuuluvan novellin *Herra Prohartšin* yhteydessä Dobroljubov sanoi osuvasti, että tämän novellin päähenkilö, rajattomiin nöyrytetty ja masennettu pikkuvirkkamies, "kehkeytyi todelliseksi vapaa-ajattelijaksi: hän lakkasi uskomasta paitsi virkansa lujuuteen myös oman nöyryytensä kestävyuteen".

Kristillistä nöyryyttä ja kaiken anteeksiantamista vastaan kاپinoi Ivan Karamazov ja saa mukaansa Aljoša-munkin, joka isä Zosiman kaikki hurskaat neuvot unohtaen sanoo kiihtymyksestä kalpein kasvoin: "Ammuttakoon!" Se ei ole enää vain moraalinen kuolemantuomio hirviömäiselle kenraalille, joka on aiheuttanut viattoman lapsen kuoleman. Se on myös itsensä kärsimyksen ja lunastuksen idean antiteesi. Tässä kumoutui koko se uskonnollisen etiikan järjestelmä, jota Dostojevski niin ponnekaasti pyrki uudistamaan.

Dostojevskin taiteellinen metodi liittyy jo sinänsä ristiriitojen

ratkaisemattomuuteen. Neuvostoliittolaiset tutkijat (M. M. Bahtin, V. Šklovski ym.) puhuvat hänen romaaniensa voimakkaan spesifisestä muodosta, niiden "moniäänisyydestä", "polyfonisuudesta". Tämä muoto johtuu kirjailijan maailmankatsomuksen olemuksesta, hänen ikuisesta ja alituisesta riidastaan oman itsensä ja olemassa olevien ihmiselämää koskevien näkemysten kanssa. Dostojevskin romaaneissa ja hänen henkilöidensä dialogeissa ikään kuin vuorollaan hallitsevat keskenään ristiriitaiset aatteet, jotka törmäävät toisiinsa ja kumoutuvat. Dostojevskilla on "sankaripareja", joissa parin toinen puolisko on ikään kuin toisen varjo ja nöyryyttää toista ja kieltää hänet. Heidän äänensä ovat yhtä voimakkaat, heidän dialoginsa jatkuu ikuisesti, heidän kiistansa ei pääty milloinkaan eikä koskaan johda mihinkään määrättyyn ratkaisuun. Kiistan ratkaisemattomuus johtuu siitä, että kirjailijalla ei tosiaankaan ole määrättyä ratkaisua, joka tyydyttäisi häntä ja jonka hän voisi taiteellisen vakuuttavasti perustella. V. Šklovskin mukaan Dostojevski ilmentää "vanhojen ratkaisujen kumoutumista. Kaikki hänen yrityksensä löytää ratkaisu kuvaamansa rakenteen sisällä kumoutuvat."<sup>2</sup> Maailman vallankumouksellisen uudistamisen aatetta hän taas ei voi hyväksyä.

Juuri tämä ristiriitojen ratkaisemattomuus tekee kaikkinaisen Dostojevskin "suoristamisen" epäoikeutetuksi. Dostojevskia ei saa tulkita tendenssimäisen yksipuolisesti ja subjektiivisesti, mistä nykyinen länsimainen ja myös suomalainen kirjallisuudentutkimus tarjoaa useita esimerkkejä. Mutta siitä tuonnempana. Vallankumousta edeltäneestä venäläisestä kritiikistä lienee tällaisen "oikealle suoristamisen" havaintoesimerkkinä L. Šestovin kirja *Dostojevski ja Nietzsche* (1909), jossa Dostojevski tosiasiallisesti samastetaan Nietzscheen ja tämän antihumanismiin ja Dostojevskin taival kuvataan "henkisen luopuruuden" tarinaksi: kirjailija muka hylkäsi "toivon filosofian" ja humanistisen uskon ihmiseen ja päätyi tunnustamaan elämän ikuisen traagisuuden ja kauhun. Šestov kirjoitti Dostojevskista: "Pakkotyövankeudesta hän toi mukanaan vakaumuksen, että ihmisen tehtävä ei ole itkeä Makar Devuškinia eikä haaveilla sellaisesta tulevaisuudesta

jossa kukaan ei enää loukkaa ketään ja kaikki on rauhallista, hilpeää ja mukavaa, vaan ihmisen tulee osata hyväksyä todellisuus kaikkine kauheuksineen.”<sup>3</sup>

Mutta tämä on selvä väärinkäsitys. Dostojevskin maailmankatsomusta voidaan sanoa traagiseksi, mutta ei suinkaan siinä mielessä, että hän olisi tyytynyt ihmiskunnan onnettomuuksiin ja vapautunut moraaliseen hyvän tekemisen velvollisuudesta. Sitä vastaan nousee kapinaan koko Dostojevskin tuotanto, sellaiset ajatukset hän säälimättä paljasti. On varsin mukavaa järkeillä, että ”jos kerran kaikki ovat tuomitut tuhoutumaan, niin miksi enää yrittää, miksi rakastaa hyvän tekemistä? Sen kun elää oman vatsansa eteen.” Tällaisen ajatuksen hän kuitenkin kiivaasti leimasi ”järjettömäksi ja epärehelliseksi”.

## 2.

Dostojevskin perintö on vaikuttanut varsin olennaisesti monien kansojen kirjallisuuteen. Näin on laita myös suomalaisen kirjallisuuden. On vaikea löytää sellaista 20. vuosisadan suurta taiteilijaa ja persoonallisuutta, jolle Dostojevskin romaanit eivät olisi olleet syvältä kouraisevien vaikutelmien lähde, joka ei olisi kärsinyt Dostojevskin myötä ja joka ei olisi ajoittain palannut Dostojevskin teosten äärelle. Suurimpiin amerikkalaisiin romaanikirjailijoihin kuuluva William Faulkner, joka on paljosta kiittolisuudenvelassa Dostojevskille, sanoi tästä vähän ennen kuolemaansa: ”Hän ei vain vaikuttanut minuun voimakkaasti; koin valtavan suurta nautintoa häntä lukiessani ja luen häntä edelleenkin melkein vuosittain. Mestaruudeltaan, ihmisiin kohdistuvalta ymmärtämykseltään ja myötäkärsimisen kyvyltään hän kuuluu niihin, joille jokainen kirjailija haluaa vetää vertoja mikäli siihen pystyy...”<sup>4</sup>

Dostojevskin vaikutusta moniin suomalaisiin kirjailijoihin pidetään itsestään selvänä, vaikka tätä tosiasiaa onkin valitettavan heikosti tutkittu. Siihen on ollut omat syynsä. Vasta aivan viime

vuosina eräät suomalaiset tutkijat ovat alkaneet tiedostaa, miten tärkeää on suomalaisen kirjallisuuden historiaa tutkittaessa ottaa huomioon sen kosketukset huomattavien venäläisten kirjailijoiden tuotantoon. Annamari Sarajas, joka vuonna 1968 julkaisi teoksen suomalais-venäläisistä kirjallisuuskontakteista, tulee merkillepantavaan johtopäätökseen: ”Vain toteamalla asemansa Venäjän ja lännen perinteen hedelmällisenä raja-alueena kirjallisuudentutkimus voi Suomessa välttyä harharetkiltä.”<sup>5</sup>

Tämä johtopäätös on merkittävä ja poleemisen uusi suomalaisessa akateemisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Siinä kaikuu haaste voittaa se suomalaisessa tieteessä vallitseva yksipuolinen virtaus, jonka vallitessa kotimaisen kirjallisuuden kansainvälisiä kosketuksia tarkastellaan miltei poikkeuksetta vain niiden läntisen suuntauksen kannalta eikä kiinnitetä riittävää huomiota venäläiseen kirjallisuuteen.

Suomalaisen kirjallisuuden yhteydet Länsi-Euroopan kirjallisuuteen ovat tietenkin moninaiset ja niillä on pitkä historia. Jo suomalaisen kirjallisuuden ja suomen kirjakielen isä Mikael Agricola oli lujin sitein kiinni uskonpuhdistuksen saksalaisessa kirjallisuudessa. Hän oli nuoruudessaan opiskellut Lutherin johdolla Wittenbergissä ja omaksunut paljon tämän teosten aate-maailmasta. Edelleen H. G. Porthan ja Länsi-Euroopan valistus, suomalainen romantiikka sekä Ruotsin ja Saksan romanttinen liike, Aleksis Kivi ja Euroopan renessanssin kirjailijat samoin kuin monet muut teemat ansaitsevat jatkuvaa tutkimista.

Mutta samalla suomalaisen kirjallisuuden historiassa on koko joukko ilmiöitä, joiden syvällisen ja kaikkinaisen ymmärtämisen kannalta olisi varsin hyödyllistä verrata niitä venäläisen kirjallisuuden vastaaviin ilmiöihin. Suomalainen tiede ei pitkään aikaan osoittanut siihen tarpeellista kiinnostusta. Oma osansa on ollut myös kielimuureilla. Venäjän kielen taito on suomalaisten kirjallisuudentutkijoiden keskuudessa ollut harvinainen, ja jos otetaan huomioon erityiset tutkimustavoitteet, niin riittämätön on toisinaan ollut myös venäläisen kirjallisuuden ja sen problematiikan tuntemus. Mutta tärkeimpiä ovat olleet — kuten suomalaiset tutkijat nyt tunnustavat — poliittiset syyt, jotka ovat vai-

kuttaneet paitsi suomalais-venäläisten kirjallisuuskontaktien tutkimukseen myös niiden kehitykseen.

Kun puhutaan 19. vuosisadan samoin kuin 20. vuosisadan alun suomalaisesta kirjallisuudesta, on pidettävä mielessä, että Suomi tuolloin kuului itsevaltaiseen Venäjään, ja vaikka Suomella toisin kuin monilla muilla keisarikunnan kansallisilla reuna-alueilla oli autonominen asema, tsarismiin suurvaltapoliitikka silti jätti jälkensä keskinäisten kulttuurisuhteiden historiaan usein niiden kehittymistä vaikeuttaen.

Jatkossa ilmeni uusia poliittisia esteitä. Vuonna 1917 Suomi sai valtiollisen itsenäisyyden, ja vuoden 1918 alussa leimahti työväen vallankumous, joka kuitenkin päättyi vastavallankumouksellisen porvariston voittoon. Suomen ensimmäiset vuosikymmenet itsenäisenä valtiona muodostuivat melko synkiksi sen hallitsevien piirien demokratian- ja Neuvostoliiton-vastaisen politiikan purkausten vuoksi. Taantumuksen tuulet alkoivat puhaltaa myös akateemisissa piireissä. Edes venäläiseen 19. vuosisadan klassiseen kirjallisuuteen kohdistuvaa tutkijankiinnostusta ei rohkaistu neuvostokirjallisuudesta puhumattakaan. Eräät nykyiset suomalaiset historiantutkijat, jotka ovat erityisesti tutkineet Suomessa 1920- ja 1930-luvulla vallinnutta poliittista ilmapiiriä suomalais-venäläisten suhteiden kannalta, ovat sitä mieltä, että se mystifioitu "ikimuistoinen viha Venäjää kohtaan", josta taantumukselliset suomalaiset ideologit tuolloin niin paljon kirjoittivat, ei ollut niinkään "ikimuistoista" kuin heidän oman neuvostovi-hansa projektio historialliseen menneisyyteen. Esimerkiksi kuvattessaan niin sanotun Akateemisen Karjala-seuran toimintaa ja sen yhteydessä toiminutta "Vihan veljien" nimellä tunnettua salaista järjestöä historiantutkija Matti Klinge esittää murheellisenä kuriositeettina sen kohdan "veljesvalasta", jossa kirottiin kaikki venäläiset klassikot Tolstoita ja Dostojevskia myöten muka "hajoittavan, repivän" vaikutuksensa takia.<sup>6</sup> Annamari Sarajas puolestaan tarjoaa jo mainitussa teoksessaan esimerkkejä akateemisista kirjallisuudentutkimuksista, joiden kirjoittajat olivat lähteneet siitä, että poliittisista syistä Suomen ja Venäjän kulttuuria erottaa ikuisesti toisistaan "Kiinan muuri".

Suomen kulttuurin todellinen historia todistaa kuitenkin aivan muuta. Kokemus osoittaa vakuuttavasti, että todellinen kulttuuri ei milloinkaan missään maassa saata menestyksellisesti kehittyä kansallisesta vihasta lähtien, joka vain häiritsee kulttuuria ja jarruttaa sen kehitystä. Sitä luonnollisempaa, tuloksellisempaa ja välttämättömämpää kansainvälinen kanssakäyminen on verraten nuorien kulttuurien kehitykselle, jollainen Suomenkin kulttuuri on ollut. Suomalaisen nykykirjallisuuden synty, suomen kirja-kielen kehittyminen kypsäksi koko kansan kieleksi, suomalaisen romaanin, näyttämötaiteen ja näytelmäkirjallisuuden, musiikin ja maalaustaiteen syntyminen ovat kaikki pohjimmiltaan 19. vuosisadan jälkipuoliskon ilmiöitä, vuosisadan joka Suomen kansan historiassa oli voimistuvan kansallisen vapautusliikkeen ja Suomen kansakunnan muotoutumisen aikaa. Suomen edistykseksi ihmiset ymmärsivät hyvin, että Suomen nuori kansakunta ei pysty elämään henkisessä eristyneisyydessä, jonkinlaisessa kulttuurijhjiössä ilman laajoja yhteyksiä maailmankulttuuriin. Tais-telu kansallista sulkeutuneisuutta vastaan on aina ollut suomalaisen kulttuurin edistykseksi voimien tärkeimpiä tehtäviä.

16536k  
Ottetakoon myös huomioon, että kulttuurikehitys on esittänyt erityistä osaa sellaisten pienten kansojen historiassa, jotka ovat vahvistaneet omaleimaisuutensa pitkällisen kansallisen sorron olo-suhteissa. J. W. Snellman, joka oli filosofi, kirjallisuuskriitikko ja 19. vuosisadan suomalaisen kansallisuusliikkeen huomattava ideologi, on sanonut: "Suomi ei voi mitään väkivalloin, sivistyk-sen voima on sen ainoa pelastus."<sup>7</sup> Nämä sanat ovat kirjeestä, jonka Snellman kirjoitti vuonna 1840 runoilija Fredrik Cyg-naeukselle. Poliittisen oppositioasenteensa vuoksi Snellman oli tuolloin pakollisessa maanpaossa, ja hänen kirjeestään siteeratut sanat kuuluvat traagiseen yhteyteen. Suomalaisen kansallisen kulttuurin kehittyminen oli Snellmanille jo tuolloin elinehto, elämän tai kuoleman kysymys, jonka ratkaisu oli vielä tulevaisuu-den varassa. Tämän ongelman ratkaisussa Snellman kiinnitti pää-huomion juuri kulttuuriin, kirjallisuuteen ja journalistiikkaan keinona herättää kansallinen itsetunto ja kasvattaa sitä.

1800-luvulla, jolloin poliittisen oppositiotoiminnan mahdoli-



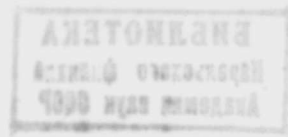
suudet olivat rajalliset, suomalainen kansallinen vapautusliike pysyi olosuhteiden pakosta pääasiallisesti juuri kulttuuriliikkeenä. Snellmanin vakaumuksen mukaan suomalaisen kirjallisuuden tuli voittaa alikehittyneisyytensä ja kansallinen rajoittuneisuutensa ja ravita itseään muiden kansojen kehittyneemmän kirjallisuuden kokemuksella. Suomen kansan nuoruus ja sen kansallisromanttisen tajunnan taipumus tähdätä tulevaisuuteen vaikuttivat siihen, että suomalaisen kulttuurin tarkkanäköisimmät edustajat oivalsivat herkästi myös muiden kansojen kulttuurikehityksen näkymät. Juuri Snellman ennusti slaavilaisten kansojen kulttuurille suurta tulevaisuutta jo 1840-luvulla, ennen kuin venäläinen kirjallisuus vielä oli saanut yleismaailmallista merkitystä. Historiallisesti ajattelevana henkilönä Snellman oli vapaa kansallisesta vihasta ja kansallisista ennakkoluuloista. Hänelle ei ollut olemassa "alempi-arvoisia" kansakuntia, vaan ainoastaan sorrettuja ja tästä syystä historiallisessa kehityksessään väliaikaisesti jälkeenjääneitä kansoja. Hän totesi useaan kertaan tšekin-, serbian- ja kroatiankielisen kirjallisuuden saavutukset ja sanoi olevan "melkein ehdottoman varmaa, että slaavilainen sivistys tulee, varsinkin kaunokirjallisuuden alalla, kerran nousemaan sekä saksalaisen että romaanisen sivistyksen rinnalle, ehkäpä sitä korkeammallekin".<sup>8</sup>

Vaikka Snellman tiedosti kansainvälisten vaikutusten merkityksen, hän samalla uskoi, että jokainen kansa luo itse omat kulttuuriarvonsa ja että jokaisen kansan kulttuuri on kansallisesti omaleimaista. "Böömi, musiikin rakkain tyyssija Euroopassa, on slaavilainen maa, ja se, joka tuntee Venäjän rahvaan taipumuksen ja rakkauden musiikkiin, ei varmaankaan lue böömiläisen soitannollista taipumusta saksalaisen sivistyksen ansioksi", hän kirjoitti.<sup>9</sup> Myöhemmin, vuonna 1863, kun keisarillisten joukkojen toimet kapinallisia puolalaisia vastaan voimistivat Euroopan sivistyneistössä venäläisvastaisia mielialoja, jotka toisinaan ulottuivat myös venäläiseen kulttuuriin, Snellman katsoi eräässä artikkelissaan jälleen tarpeelliseksi tähdentää, että kulttuurikysymyksissä, varsinkin jos niitä tarkastellaan historiallisessa perspektiivissä, ei tule antautua kansallisen vihan vietä-

väksi. "Se, joka luulee, ettei slaavilaisilla kansallisuuksilla ole omaa tulevaisuutta Euroopan kulttuurissa, osoittaa vain olevansa kykenemätön lukemaan historiaa."<sup>10</sup>

Suomalais-venäläisten kirjallisten kontaktien historia tarjoaa esimerkkejä kahden kansan edustajien hedelmällisestä henkilökohtaisesta ystävytydestä. 1840-luvulla näiden yhteyksien kehittämiseksi tekivät paljon J. K. Grot ja P. A. Pletnev, jotka tunsivat läheisesti monia suomalaisen kulttuurin edustajia. Kahden toista vuoden ajan Grot toimi Venäjän kirjallisuuden professorina Helsingin yliopistossa, opetteli vähitellen maan kielet (ruotsin ja suomen) ja koulutti oppilaistaan taitavia venäjistä kääntäjiä (käännökset tehtiin tuolloin vielä ruotsiksi, jolla kielellä oli johtava asema Suomen kulttuurielämässä). Grot edisti melkoisessa määrin venäläiseen kirjallisuuteen kohdistuvaa kiinnostusta Suomessa. Samaan aikaan hän P. A. Pletnevin toimittaman *Sovremennik*-aikakauslehden välityksellä tutustutti venäläistä yleisöä suomalaiseen kirjallisuuteen ja kansanrunouteen. Kirjallisuushistoriallisesti erittäin arvokas on Grotin laaja kirjeenvaihto niin suomalaisten (varsinkin Elias Lönnrotin ja J. L. Runebergin) kuin Pletnevin kanssa Suomesta ja suomalais-venäläisistä suhteista. Grotin ja Pletnevin Suomea koskeva kirjeenvaihto on julkaistu niin Venäjällä kuin Suomessa, kirjallisuuden tutkijat ovat turvautuneet siihen jo kauan, ja se tarjoaa toisinaan ainoalaatuisia tietoja aikakaudesta, ihmisistä ja kirjallisen elämän episodeista kummassakin maassa. Sivullisen myötätuntoisella katseella Grot havaitsi toisinaan sellaisiakin yksityiskohtia, joissa ilmeni nuoren suomalaisen kulttuurin ja itse sen edustajien kansallis-historiallinen erityislaatu.

Kansallisuusliikkeen varhaisvaiheet synnyttivät Suomessa erityisen henkilötyypin, joka oli demokraattinen sekä alkuperältään ja elämäntavoiltaan että ajatuksiltaan ja pyrkimyksiltään. Ei ihme, että Snellman aiemmin mainitussa kirjeessään Cygnaeukselle korosti, että Suomen kansan kansallinen herääminen ei kiinnostanut Suomen ruotsinkielistä etuoikeutettua aatelissäätä, josta muodostui se "virkaylimystö", joka mateli keisarivallan edessä ja sorti kansaa. Todellisten patriottien tuli Snellmanin



vakaumuksen mukaan kohota kansan keskuudesta. Ja silloiset suomalaisen kulttuurin edustajat (myös Snellman itse) olivatkin lähtöisin aatelittomista säädyistä. He olivat talonpoikien ja torppareiden, maaseudun köyhien käsityöläisten ja laivureiden poikia. He opiskelivat viimeisillä rahoillaan, elivät köyhyydessä, joutuivat usein jättämään yliopiston ja pestautumaan elannokseen varakkaiden perheiden kotiopettajiksi. Kun he olivat saaneet opintonsa suoritetuiksi ja heistä oli tullut toisinaan maailmankuulujakin kirjailijoita ja tiedemiehiä, he tyytyivät edelleenkin varsin vaatimattomaan elämäntapaan, sillä he eivät olleet tottuneet ylellisyyteen ja runsauteen. Pienessä Suomessa tieteen ja kirjallisuuden harrastaminen ei ole milloinkaan, eikä edes myöhemmin suotuisampina aikoinakaan, ollut erityisen tuottavaa, saati sitten tuona varhaiskautena. Niin sanotuilta ”kansallisilta herättäjiltä” vaadittiin tuolloin sankarillista innostusta, todellista marttyyriutta. Elias Lönnrotin lukuisiin kansanrunojen keruumatkoihin Karjalassa, kielentutkijan ja kansatieteilijän Matias Aleksanteri Castrénin Lapin- ja Siperian-matkoihin ja etevän orientalistin ja Sisä-Arabian tutkijan Georg Wallinin retkiin liittyi aina melkoisia vaikeuksia ja puutteita. Kun lukee Lönnrotin matkapäiväkirjoja tai kuolemansairaana keuhkotautisen Castrénin Siperian-kirjeitä, saattaa vain ihaillla näiden miesten urheutta ja uskollisuutta tieteelle. Heidän työnsä ei silloin ollut luonteeltaan abstraktisen akateemista. Heitä lämmitti pyrkimys omakohtaisesti palvella kansaa ja suomalaista kansakuntaa, kehittää kaikin tavoin kansan kulttuuria ja voittaa vuosittainen jälkeensä jääneisyys.

Grot ja Pletnev oivalsivat hyvin näiden miesten omalaatuisuuden, koruttomuuden ja henkisen tarmon. Näin esimerkiksi Grot kertoo niistä vaikutelmista, joita hän sai tavatessaan ensi kerran Lönnrotin kesäkuussa 1840: ”Hän otti minut ystävällisesti vastaan. Hän oli keski-ikäinen tulisilmäinen ja hyvänhahmoisesti myhäilevä mies. Hänen kasvonsa olivat miltei punaisiksi päivettyneet ja hänen eleensä kömpelöt eivätkä lainkaan maailmalliset. Hänellä oli hyvin yksinkertainen asu: pitkä lievetakki tummansinistä paksua verkkaa, mutta hän käyttäytyi ja puhui niin

luontevasti ja koruttomasti, että ihastuin häneen tuossa tuokiossa ikähyväksi. Itse hän ei näköjään pidä itseään juuri minään, vaan uskoo kaikkien muiden olevan itsensä yläpuolella.”<sup>11</sup> Pletnev puolestaan neuvoi itsepintaisesti Grotia kirjoittamaan Lönnrotin elämäkerran nimittäen Lönnrotia ihailleen ”Pohjolan Plutarkhokseksi” ja ”Tacituksen kynän arvoiseksi sankariksi”.

Myöhemmin, 1860-luvulla, solmiutui poliittisluontoisia kontakteja Lontoossa oleskelevien venäläisten maanpakolaisten (A. I. Herzenin, N. P. Ogarevin, M. A. Bakuninin) ja Tukholmassa oleskelevien suomalaisten pakolaisten kesken. Leo Tolstoi ja Arvid Järnefelt, Maksim Gorki ja Akseli Gallen-Kallela sekä Eino Leino ja eräät muut suomalaisen kulttuurin edustajat tapasivat toisiaan ja olivat keskenään kirjeenvaihdossa 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa.<sup>12</sup>

1820—1870 -luvuilla huomattavien venäläisten kirjailijoiden (Puškin, Lermontov, Gogol, Turgenev) teoksia käännettiin Suomessa vielä verraten harvoin ja yleensä ruotsiksi. Myöhemmin, suomen kirjakielen kehittyessä ja varsinaisen suomenkielisen kirjallisuuden saavuttaman menestyksen myötä alettiin venäläisiä klassikkoja saada Suomessa suomennoksina. Siitä lähtien ryhdyttiin suomentamaan myös Dostojevskia. Ennen 1880-lukua suomalaiset olivat saattaneet tutustua häneen vain muille Euroopan kielille käännettyinä laitoksina.

Nykyään Dostojevski tunnetaan Suomessa ja häntä pidetään suuressa arvossa. Mutta samalla on kuitenkin otettava huomioon, että hänen perintönsä on ulkomaiden kirjallisuudessa käsitetty hyvinkin eriluonteisesti ja -suuntaisesti. Suomi ei ole poikkeus tästä säännöstä. Dostojevski on Suomessa ajankohtaistunut varsin eri tavoin niin esteettisessä kuin ideologisessakin suhteessa, ja hänestä kiinnostuvat edelleenkin usein aivan vastakkaisia taidesuuntia edustavat kirjailijat. Olisikin karkea virhe supistaa Dostojevskin vaikutuksen tarjoama kirjava kuva johonkin yksipuoliseen suuntaukseen.

Muistettakoon, että jo aiemmin mainitussa L. Šestovin kirjasuoritettiin tendenssimäisesti ennalta aavistaa ja jopa määritellä eurooppalaisen henkisen elämän yksipuolinen kiinnostus Dosto-

jevskiin. Kiiruhtaen unohtamaan kaiken, mikä liittyy kirjailijan humanistisiin pyrkimyksiin, ja tuoden esiin ainoana merkittävänä ja kestäväänä arvona näistä pyrkimyksistä irtisanoutuneen ”kellariloukon erakon” psykologian Šestov kirjoitti Dostojevskista: ”Mieluiten hän ennusteli, että Venäjän oli määrä palauttaa Euroopalle sen unohtama kaikkien ihmisten veljeyden aate . . . Ja miten kävi, kuultiinko hänen julistuksensa? Siitä puhuttiin, sitä jopa hämmästeltiin — mutta se unohdettiin. Ensimmäinen lahja, jonka Eurooppa kiitollisena otti Venäjältä, oli Dostojevskin ’psykologia’, ts. kellariloukon erakon tunne maailma kaikkine muunnelmineen, Raskolnikovineen, Karamzoveineen ja Kirilloveineen. Mitä kohtalon syvää ironiaa, eikö totta? Mutta mieluitenhan kohtalo ivaakin kuolevaisten ihanteita ja profetioita. Tulee ajatelleeksi, että siinä kai sen suuri viisaus juuri piilee.”<sup>13</sup>

Tällainen yritys ”vapauttaa” Dostojevski humanistisista ihanteista pitämällä niitä vain verona aikansa eläneelle ”naiiville idealismille” on meidän aikanamme varsin tyypillinen. Usein tällainen yksipuolinen näkemys projisoidaan historiaan, ja silloin se lyö leimansa Dostojevski-käsityksen problematiikkaan paitsi tällä hetkellä myös varhaisempina kirjallisuuden kehityskausina.

Tässä tutkimuksessa Dostojevskin vaikutuksesta suomalaiseen kirjallisuuteen pyritään pitämään tiukan historiallisessa suhtautumisessa tarkasteltuihin kysymyksiin. Tutkittavan aineiston mukaan esitys jakautuu kolmeen osaan heräävien kysymysten kronologiaa ja erikoislaatua noudattaen.

Ensimmäisessä luvussa esitellään, miten suomalaiset tutustuivat Dostojevskin tuotantoon, ja annetaan välttämätön vähimmäismäärä tietoja suomalaisesta kirjallisuudesta itsestään sekä suomalais-venäläisten kirjallisuuskontaktien kehityksestä. Luvussa kosketellaan Dostojevskin teosten käännoksiä, suomalaisen kritiikin reaktioita ja sitä historiallisista syistä johtuvaa omalaa tuista kiinnostusta, jota suomalaiset taiteilijat ovat eri aikoina kohdistaneet Dostojevskiin. Luku käsittää kronologisesti ajan 1880-luvun lopulta toiseen maailmansotaan. Näinä vuosikym-

meninä Dostojevskin tärkeimmät teokset käännettiin Suomessa ja saapuivat suomalaisen lukijakunnan ulottuville.

Toisessa luvussa tarkastellaan Dostojevskin kuvaavimpia kriittisiä tulkintoja Suomessa jo sodanjälkeisillä vuosikymmenillä.

Ja kolmannessa luvussa tutkitaan kysymyksiä, jotka liittyvät Dostojevskin tuotannon vaikutukseen suomalaisiin nykykirjailijoihin. Koska kysymys on toistaiseksi vielä riittämättömästi tutkitusta tämänhetkisestä kirjallisuudesta, esitys ei tämän luvun osalta pyri olemaan täydellinen ja yleistävä. Seikkaperäisemmin kosketellaan eräiden suomalaisten romaanikirjailijoiden nykyistä tuotantoa.<sup>14</sup>

#### Lähdeviitteet

- <sup>1</sup> Feodor Dostojevski, Rikos ja rangaistus. Porvoo 1968, s. 528 (suomennos J. A. Hollon)
- <sup>2</sup> Viktor Šklovskij, Za i protiv. Zametki o Dostojevskom. Moskva 1957, s. 222
- <sup>3</sup> L. Šestov, Dostojevskij i Nietzsche. 2-oe izd. SPb 1909, s. 237
- <sup>4</sup> M. Landor, Tvortšeskij metod Faulknera v stanovleniji. — Voprosy literatury 10/1971, s. 123
- <sup>5</sup> Annamari Sarajas, Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia. Porvoo—Helsinki 1968, s. 153
- <sup>6</sup> Matti Klinge, Vihan veljistä valtiososialismiin. Yhteiskunnallisia ja kansallisia näkemyksiä 1910- ja 1920-luvuilta. Porvoo—Helsinki 1972, s. 65
- <sup>7</sup> J. W. Snellman, Kootut teokset XII. Porvoo—Helsinki 1932, s. 134
- <sup>8</sup> Sama, osa V, s. 446
- <sup>9</sup> Sama, osa III, s. 192
- <sup>10</sup> Sama, osa VII, s. 242
- <sup>11</sup> Perepiska J. K. Grota s P. A. Pletnevym I, SPb. 1893, s. 4
- <sup>12</sup> Suomalais-venäläisten kirjallisuuskontaktien kehitystä 1800-luvulla valaistaan kahdessa kirjassani: Finljandskaja literatura i Rossija (1800—1850), Tallin 1962 ja Finljandskaja literatura i Rossija (1850—1900), Moskva—Leningrad 1964. Joitakin kirjallisuussuhteiden episodeja (muun muassa aihetta ”Gorki ja Suomi”) tarkastellaan kirjassani: Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus, Tampere 1973
- <sup>13</sup> L. Šestov, s. 24
- <sup>14</sup> Joidenkin tässä tutkimuksessa käytettyjen materiaalien etsinnässä ovat auttaneet Suomalaisen kirjallisuuden seura ja sen Helsingin-arkiston työntekijät sekä erityisesti Helsingin yliopiston professori Kai Laitinen ja Joensuun Korkeakoulun professori Hannes Sihvo, mistä tekijä ilmaisee hartaan kiitollisuutensa

MITEN SUOMALAISET TUTUSTUIVAT  
DOSTOJEVSKIN TUOTANTOON  
(1880—1940)

1.

Suomalaisten tutustuminen Dostojevskin tuotantoon alkoi sinä suomalaisen kirjallisuuden historian jaksona, jota on tapana nimittää ”80-luvun realismiksi”. Jos ollaan vieläkin täsmällisempiä kronologisessa suhteessa, tämä jakso käsittää oikeastaan 1800-luvun kaksi viimeistä vuosikymmentä, 80- ja 90-luvut, jolloin realismi muodostui johtavaksi suuntaukseksi suomalaisessa kirjallisuudessa. Se vahvistui ennen kaikkea sellaisten kirjailijoiden kuin Minna Canthin, Juhani Ahon, Arvid Järnefeltin, Teuvo Pakkalan ja J. H. Erkon sekä suomenruotsalaisessa kirjallisuudessa Karl Tawaststjernan tuotannon ansiosta.

Koska realismi kehittyi Suomessa paljon myöhemmin kuin useissa muissa Euroopan maissa, muodostui ulkomaisen kirjallistaiteellisen elämän vaikutus suomalaisiin kirjailijoihin erittäin tärkeäksi. Norjalaisen ja ranskalaisen kirjallisuuden rinnalla tuli venäläinen realistinen koulukunta Suomessa varsin suosituksi. Tänä aikana suomalaiset löysivät venäläisten prosaisten loistavan sikermän, johon kuuluivat muun muassa Gogol, Turgenjev, Tolstoi, Gontšarov ja Dostojevski. Heidän teoksiaan käännettiin, suomalainen kritiikki oli heistä kiinnostunut, ja suomalaisissa teattereissa esitettiin venäläisiä näytelmiä. Niille suomalaisille kirjailijoille, jotka raivasivat realismille tietä omassa kansalliskirjallisuudessaan, huomattavien venäläisten taiteilijoiden tuotanto oli havaintoesimerkki korkeatasoisesta realistisesta taiteesta. Tutustuminen siihen muodostui heille omakohtaiseksi elämykseksi ja heidän luovaan työhönsä vaikuttavaksi tekijäksi.

Juhani Aho koki Turgenevin lahjakkuuden lumouksen. Tolstoi (ja varsinkin hänen näytelmänsä) vaikutti Minna Canthiin, puhumattakaan Arvid Järnefeltistä, huomattavimmasta suomalaisesta "tolstoilaisesta", jonka elämässä ja tuotannossa Tolstoilla oli niin suuri merkitys. Teuvo Pakkala taas kirjoitti vuonna 1914 Juhani Siljolle, elämäkertansa kirjoittajalle: "Olen partaani naureskellut tälle arvostelijoiden vaikutusten etsinnälle, kun eivät ole haistaneetkaan suuntaa. Aivan väärälle ilmansuunnalle ovat menneet. Heidän olisi pitänyt kääntyä itään eikä länteen. Sillä venäläistä kirjallisuutta olen intohimoisesti lukenut, mitä vain ruotsin ja suomen kielellä olen käsiini saanut. Ja sitä minä edelleenkin ihailen. Ja sieltä päin olen epäilemättä saanut syrjäisenkin huomattavaa vaikutusta (Dostojevski, Gogol)."<sup>1</sup>

Dostojevskia ryhdyttiin suomentamaan aivan 80-luvun lopulla. Kertomuksen nimeltä *Lempeäluontoinen* (1887) jälkeen ilmestyivät *Muistelmat kuolleesta talosta* (1888) ja romaani *Rikos ja rangaistus* (1888—1889). Kertomuksen ja romaanin suomenksi Martti Wuori, joka oli siihen aikaan tunnettu venäjän kielestä kääntäjä. Arvioidessaan *Rikoksen ja rangaistuksen* suomenosta aikakauslehti *Valvoja* kirjoitti, että "suomalainen kirjallisuus on yllämainitun suomennoksen kautta tullut omistamaan yhden meidän aikamme merkillisimmistä kaunokirjallisista tuotteista".<sup>2</sup> On luonteenomaista, että arvostelija Dostojevskin realismista puhuessaan vertasi sitä ranskalaiseen naturalismiin. Romaani "on tosin realistinen romaani, vaan ei suinkaan samassa merkityksessä, kun esimerkiksi Ranskan nykyisimmän naturalistisen koulun tuotteet. Se ei laisinkaan ole mikään jokapäiväisen elämän tyhjänperäisten ilmeitten kuvaus, vaan siinä on paljon enemmän sisällistä pontta, joka tekee teoksen arvon pysyväiseksi tulevinakin aikoina", hän kirjoitti.<sup>3</sup>

Venäläisen realismin vertaaminen ranskalaiseen naturalismiin oli tuolloin varsin kuvaavaa suomalaiselle kritiikille, ja sitä tapaa muillakin kuin *Rikoksen ja rangaistuksen* suomennoksen arvostelijalla Heikki Hyvärisellä. Asia oli niin, että venäläinen realistinen romaani oli monille lännessä ja myös Suomessa suuri yllätys. Ranskalainen naturalismi tunnettiin maailman kirjalli-

sen kehityksen "uusimpana" saavutuksena. Mutta 80-luvulle tultaessa Euroopassa alettiin tiedostaa venäläisen kirjallisuuden yleismaailmallinen merkitys, ja ranskalaisen naturalismin arvosta himmeni paljolti. Myös Suomessa lukijoiden tutustuessa venäläisten realistien tuotantoon ranskalainen naturalismi joutui vetäytymään taka-alalle, eikä sitä enää pidetty ylittämättömänä taiteellisenä esikuvana. Suomessa tuli tavaksi verrata venäläistä kirjallisuutta ranskalaiseen, ja tällaisen vertailun tulokset olivat sitä hämmästyttävämpiä, kun ranskalaisesta kirjallisuudesta otettiin vain naturalismi sen nykyaikaisimpana suuntana ja ottamatta riittävästi huomioon sitä, että ennen naturalismia Ranskassa olivat jo olleet Stendhal ja Balzac, kun taas venäläinen realismi saapui suomalaisten tietoisuuteen jokseenkin yhtenäisenä historiallisena kokonaisuutena — Puškinista ja Gogolista Tolstoihin ja Dostojevskiin.

Suomessa kirjoitettiin 80-luvulla ihmetellen siitä, että Venäjällähän oli jo paljon ennen ranskalaista naturalismia ollut voimakas realistinen koulukunta, joka vasta nyt oli tullut lännessä laajalti tunnetuksi. Esimerkiksi Karl Wetterhof kirjoitti vuonna 1885 *Finsk Tidskriftissä* Gogolin, Turgenevin, Tolstoin ja Dostojevskin tuotantoa tarkastellessaan: "Todellista elämää kuvaava ja totuudenetsinnän hengen kyllästävä taideproosa syntyi Venäjällä omintakeisella pohjalla vuosikymmeniä ennen kuin nykyaikainen realistinen romaani Ranskassa vaati itselleen oikeuksia jonakin aivan uutena kirjallisuuden historiassa, minkä muuten uuden koulun ihailijat ja seuraajat ovat muissakin maissa erittäin valmiit tunnustamaan." Wetterhof korosti, että toisin kuin naturalistit venäläisen realistisen romaanin luojat "eivät tunne vetoa karkeaan ja luotaantyöntävään". Uskollisuus totuudelle ei johdata heitä "sydämättömyyteen, vaan silti heidän pessimisminsä ei ole vaikutuksen tekemiseen tarkoitettua kirjallista muotia; se on tuskanparkaisu joka purkautuu epätoivoisesti riuhtovan ja pimeässä harhaavan kansansielun uumenista".<sup>4</sup> Wetterhofin mukaan venäläinen yhteiskunta oli voimakkaassa käymistilassa, "uusi Venäjä" etsi omaa tietään hyläten eurooppalaiset kirjalliset ja maailmankatsomukselliset perinteet.

Suomalaisten tutustuessa venäläiseen realismiin muuttuivat heidän käsityksensä Venäjästä kokonaisuudessaan, venäläisen yhteiskunnan elämästä ja sen parhaiden edustajien yhteiskunnallisista ja sivistyksellisistä pyrkimyksistä. Syvään juurtuneet ennakkoluulot venäläisten sivistyksellisestä ”epäitsenäisyydestä” saivat tuntuvan iskun, nuo ennakkoluulot joiden vallassa joskus myös sivistyneet ja kirjallisissa piireissä vaikutusvaltaiset henkilöt olivat. Esimerkiksi kelpaa August Ahlqvist, runoilija ja professori joka 1850-luvulla matkusteli paljon Venäjällä Pietarin ympäristöstä aina Länsi-Siperiaan. Hän keräsi inkerinmaalaista kansanrunoutta, tutki Karjalan murteita ja vietti vuoden 1856 kevään jo Volgalla, missä hän kahden vuoden ajan tutki tataarin, tšuvassin, mordvan ja tšeremissin kieltä ja suoritti myös matkan Obin ugrilaisten luo. Matkalla hän teki muistiinpanoja, jotka lähetti postitse *Suomi*-nimiseen vuosikirjaan ja *Suometar*-lehteen. Vuonna 1859 nämä matkamuistiinpanot ilmestyivät erillisenä kirjana.<sup>5</sup> Erityistä folklore- ja kielitieteellistä aineistoa siinä ei ole kovinkaan paljon, sillä sitä Ahlqvist käsitteli tieteellisissä artikkeleissaan. Muistelmat taas oli tarkoitettu laajemmalle lukijakunnalle. Ne ovat kansantajuinen kertomus kirjoittajan tapaamien kansojen elämästä ja tavoista. Huomattava sija on annettu venäläisen elämän kuvaamiselle.

Ahlqvistin havainnoissa on paljon mielenkiintoista. Hän vertaili elinoloja (luonnon- ja yhteiskunnallisia olosuhteita) Venäjän eri alueilla, totesi erilaisia maanomistussuhteiden muotoja ja mainitsi sellaisia seutuja, joilla talonpojat eivät tunteneet välitöntä maaorjuutta, mikä heijastui myönteisesti myös heidän elämänsä aineelliseen puoleen ja heidän henkiseen olemukseensa. Mutta Ahlqvistiin vaikuttivat vielä liian voimakkaasti perinteelliset Venäjään kohdistuvat ennakkoluulot, jotta hän olisi kyennyt arvioissaan etenkin venäläisestä kulttuurista osoittamaan tarpeellista tarkkanäköisyyttä ja laajakatseisuutta. Osoittaessaan maaorjuuden turmiolliset seuraukset hän oli taipuvainen pitämään niitä eräänlaisina venäläisen kansanluonteen ”ammoisten” piirteiden ilmauksina. Virkamiesten lahjottavuutta ja myös kansanjoukkoihin tunkeutunutta kaupustelun henkeä hän ei näh-

nyt omistussuhteiden turmelevasta vaikutuksesta johtuneiksi, vaan venäläisen luonteen ”ainoana intohimona”. Maaorjuus rampautti ihmiset ja alensi niin herrat kuin orjat puolittain elämelliseen tilaan, mutta Ahlqvist selitti sen johtuvan huonokaikuisesta ”slaavilaisesta laiskuudesta”, siitä että venäläiset parhaassakin tapauksessa kykenevät vain omaksumaan muokalaisten kokemusta, mutta eivät pysty luomaan mitään itse. Tämän vahvistukseksi hän esitti ikivanhan tarinan samovaarista ainoana venäläisenä keksintönä. Mikäli Ahlqvistia on uskominen, Venäjällä ei ollut milloinkaan ollut huomattavia tiedemiehiä. ”Todellisista runoilijoista” hän mainitsi vain Puškinin, joka hänkään ”ei ollut puhdas venäläinen”. Nationalismin so-kaisema Ahlqvist ei havainnut omien päätelmiensä typeryyttä ja naurettavuutta. Epäiltyään venäläisen maalaustaiteen olemassa-oloa hän ”totuuden vuoksi” lisäsi, että Helsingin ortodoksisessa katedraalissa hän oli kerran nähnyt ikonostaasin, joka ”mahdollisesti” oli venäläistä alkuperää. No, tuollaisilla ”tiedoilla” aiheesta ja noin uskomattomalla itsevarmuudella yksin pystyy moisia arvioita esittämään.

Näköpiiriin nationalistinen ahtaus ja yhteiskunnallis-poliittinen konservatiivisuus estivät Ahlqvistia näkemästä venäläisen kulttuurin saavutuksia ja venäläistä vapautusliikettä. Henkinen rajoittuneisuus vaikutti kaiketi myös siihen tapaan, jolla hän suhtautui suomalaisen kirjallisuuden edistykseen ilmiöihin, ennen kaikkea Aleksis Kiven tuotantoon. Kiveen kohdistamalaan ajojahdilla Ahlqvist tulikin surullisen kuuluisaksi.

1880- ja 1890 -luvulla näin primitiiviset arviot venäläisestä kulttuurista olivat jo mahdottomat, ja valtavan suuri osuus siihen oli venäläisen realistisen romaanin yhä kasvavalla maineella. Muuan *Finsk Tidskriftin* arvostelijoista kirjoitti vuonna 1887, että sen menestys antaa aiheen ajatella, että Venäjän kansassa ”uinuu henkisiä voimia, jotka kykenevät siirtämään vuoria. Hämmästyneen Euroopan on kerta kaikkiaan pakko tuntea tämä Venäjän uinuva kulttuurimahti... Kukapa Euroopassa — en enää sano kymmenen, kaksikymmentä vuotta sitten — en, vaan vain muutama vuosi sitten olisi voinut ajatella, että slaavi-

laisessa kirjallisessa maailmassa, Venäjällä jota on pidetty arkimoskovalaisen barbarismin maana, realismi on jo ajat sitten saavuttanut kehitystason, jollaiselle kehittyneimmätään sivistyskansat eivät ole yltäneet.”<sup>6</sup>

Huomattavien venäläisten realistien ja muun muassa Dostojevskin tuotanto hämmästytti suomalaisia kirjailijoita taiteellisella voimallaan, laajalla elämäkuvallaan ja tinkimättömällä pyrkimyksellään edistää olennaisten yhteiskunnallisten tehtävien ratkaisua. Arvid Järnefelt kirjoitti eräässä artikkelissaan kunnioittavasti, että Gogolin, Turgenevin, Tolstoin ja Dostojevskin valtavan lahjakkuuden ansiosta venäläisen kirjallisuuden yhteiskunnallinen tehtävä on voimakkaasti kasvanut, se on valloittanut itselleen riippumattoman aseman ja muodostunut yhteiskunnan moraalituomariksi. Jokaisella aikakaudella on omat vaikeutensa, omat ”kipeät kysymyksensä”, jotka on ehdottomasti saatettava yhteiskunnalliseen tietoisuuteen, ja tämän tehtävän venäläinen kirjallisuus täyttää miehuullisesti, Järnefelt kirjoitti. ”Minusta näyttää olewan harvoja semmoisia kansoja, jotka antaisivat kirjallisuudelleen semmoista arwoa ja merkitystä kuin sille antaa Wenäjä. Mutta toiselta puolen ja ehkä juuri sentähden harwassa lienee semmoista kirjallisuuttakaan, joka wetäisi wertoja nykyiselle wenäläiselle kirjallisuudelle tarkoituksen totisuudessa ja päämaalin selwydyssä. Ja tämä tarkoitus suuntautuu nykyään etupäässä ratkaisemaan juuri nykyisyyden yhteiskunnallisia kysymyksiä.”<sup>7</sup>

Dostojevski käsitettiin Suomessa nimenomaan yhteiskunnalliseksi kirjailija-humanistiksi. Hän on ”sorrettujen puoltaja”, totesi aikakauslehti *Valvoja* arvostelussaan, joka koski *Muistelmia kuolleesta talosta*.<sup>8</sup> Arvostelija kirjoitti, että tässä teoksessa ei ole tiukasti rakennettua juonta, se on ”vaan kuvaus elämästä Siperian vankilassa”. Mutta tuo elämä on niin epätavallista ja se on kuvattu niin mestarillisesti, sen kyllästää niin suuri inhimillinen myötäkärsimys, että siitä on muodostunut ”kaunokirjallisuuden suurimpia mestariteoksia”. ”Dostojevski on aina psykologi, mutta tässä on hän psykologina ehkä suurempi kuin missään muualla.” Arvostelija varoittaa, että ”helppo on arvata, et-

tei kertomus suinkaan ole hauska, eikä sitä ole hauskaksi aiottukaan. Tekijä kuvatessaan vankilan elämää ei arastele, vaan asettaa sen koko kurjuudessaan eteemme. Mutta paljon on kirjassa opittavaa, paljon antaa se ajattelemisen aihetta.”

Dostojevskin tuotanto antoi suomalaisille kriitikoille hyvän syyn puhua siitä, miten aito taide voidaan erottaa jäljitelmistä. Muuan *Valvojan* vuonna 1908 julkaisema arvostelu<sup>9</sup> rakentuu erityisesti vertailevalle tasolle: samanaikaisesti arvioidaan kahta suomennettua teosta — Dostojevskin *Pelaajaa* ja erästä toisen luokan englantilaisen kirjailijan Thomas Lawsonin romaania, jossa niinikään kuvataan ”peliä”, ei kuitenkaan ruletissa vaan arvopaperipörssissä. Arvostelija oli sitä mieltä, että näitä kirjoja vertailemalla saattoi saada havainnollisen käsityksen siitä, millainen kuilu erottaa todellisen ja valheellisen dramaattisuuden toisistaan, mikä ero on taiteilijan syvältä kouraisevalla järkytyksellä elämänilmiöiden johdosta ja käsitylöläismäisellä kauhukuvauksella. Lawson oli asettanut tehtäväkseen kirjoittaa ”jännittävän romaanin”, jolla on määrätty moralisoiva tendenssi ja joka on tähdätty pörssikeinottelujen ”moraalittomuutta” vastaan. Tämän mukaisesti oli konstruoitu luonteet ja olosuhteet.

Dostojevskin kertomuksessa ei ole jälkeäkään sellaisesta tavoitteellisuudesta, hän ei lankea ”moralisoimaan rulettia vastaan”. Näyttää siltä kuin hänellä ei yleensääkään olisi muuta tavoitetta kuin kuvata ”onnenonkija-yleisön” ja ”pelihelvetin” ”kevytjalokaista perhoiselämää”. Silti hänen taiteensa voima on sellainen, että — kuten arvostelija kirjoitti — ”hänen kynänsä jäljessä astuu kutsumattomana Kauhu, jännityksen kauhu, ja himokas Hulluus, tuijottavin verestävin silmin”. Todellisen taiteen aiheuttama kiihtymys tulee siis ikään kuin ”kutsumattomana” eikä tavoitteenasettelun tuloksena. Se johtuu siitä, että taiteilija on tunkeutunut ”tavallisen elämän” traagisiin olosuhteisiin. Kirjallisessa suhteessa arvostelija piti *Pelaajaa* eräänä ”suuren venäläisen” keskitetyimmistä ja dynaamisimmin kirjoitetuista teoksista.

Ironinen suhtautuminen moralisointiin ja didaktisuuteen ei suinkaan merkinnyt taiteen moraalisen voiman kieltämistä. Venäläiseen kirjallisuuteen soveltaen siitä kirjoitti kaunopuheisesti

Arvid Järnefelt matkapäiväkirjassaan, jonka hän julkaisi vuonna 1899 Leo Tolstoin luo tekemänsä matkan tuloksena. Se oli varsin vaikeata aikaa niin Suomen historiassa kuin suomalaisvenäläisten suhteiden kehityksessä. Tsarismi ryhtyi uuteen hyökkäykseen Suomen autonomiaa vastaan, taantumukselliset venäläiset sanomalehdet olivat täynnä kansalliskiihkoisia purkauksia Suomea vastaan, mutta toisaalta Suomessakin oli leimahtanut vastanationalismi, joka väliin sokaisi etevätkin henkilöt estäen heitä järkevästi arvioimasta tilannetta niin omassa maassaan kuin Venäjällä. Kaikki tämä herätti Järnefeltissä levottomuutta. Päiväkirjassaan hän yritti intohimottomasti ja — mikä tärkeintä — eriytyneesti ottaa selvää siitä, miten venäläisen yhteiskunnan eri kerrosten edustajat suhtautuivat ”Suomen kysymykseen”. Tähän eriytymiseen sisältyi se ongelman asettelun uutuus, joka oli ominainen sen ajan demokraattisimmille suomalaisille kirjailijoille. Järnefelt tähdensi, että Venäjällä tietenkin oli vaikutusvaltaisia piirejä, jotka suhtautuivat avoimen vihamielisesti Suomen autonomiaan. Siellä oli ”hienostoa”, joka suhtautui välinpitämättömästi kaikkeen muuhun paitsi tanssiaisiin ja päivällisiin. Ja siellä oli vihdoin poliittisesti tietämätön porvaristo, joka otaksui, että kaikki sen onnettomuudet olivat lähtöisin ”vierasheimoisista”.

”Tolstoilaisuutensa” vuoksi Järnefelt ei pystynyt totuudenmukaisesti arvioimaan Venäjän vallankumouksellisia voimia eikä hän venäläisen yhteiskunnan erittelyyn suhtautunut niinkään sosiologina kuin kirjailijana, joka pyrki ymmärtämään yhteiskuntaa sen henkisen kulttuurin kautta. Mutta sitä tarkkanäköisemmin hän havaitsi, millainen siveellinen vaikutus suurella kirjallisuudella oli sivistyneisiin venäläisiin. Ja sitä sitkeämmin hän takoi suomalaisten päähän ajatusta, miten vahingollisia ovat pinnalliset arviot Venäjästä, kun se kuvattiin vain taantumuksen maaksi. Järnefelt kirjoitti, että pinnallisesta tarkkailijasta saattaa jopa näyttää siltä, että venäläisen kirjallisuuden humanistinen henki ei ole jättänyt minkäänlaista jälkeä nykyisen venäläisen yhteiskunnan elämään. Mutta kannatti katsoa hieman syvemmälle. Silloin paljastui, että kokonaiset sukupolvet todella

sivistyneitä ihmisiä olivat saaneet kasvatuksensa suurten venäläisten kirjailijoiden tuotannon hengessä. ”Joka on päässyt sivistyneen venäläisen luonteen perille, näkee selvästi, kuinka syvässä vuorovaikutuksessa he ovat kasvaneet näiden kirjailijoittensa kanssa. Näyttää niinkuin koko heidän sydämensä sisällys ja ajatustapa olisi näiden kirjailijain luoma. Ja sentähden otan sanoakseni, että, mikäli tunnen muita kansoja, en tiedä missään kasvatukseltaan ja aatteiltaan niin yleisinhimillisiä luonteita kuin ovat aivan yleensä venäläiset. He ovat vaan sensuureeratut Wenäjällä ja siksi näkymättömissä. Mutta syvällä sykkii yhä suuri, lahjakas ja oikeutta palavasti rakastava sydän, eivätkä mitkään päälle pannut peitteet voi saada sen sykintää tuntumattomaksi.” Järnefelt tuli siihen tulokseen, että ”meillä on Wenäjällä enemmän ystäviä kuin me tiedämme aavistaa”.<sup>10</sup>

Sekä moraalisisessa että taiteellisessa suhteessa suurimpien venäläisten taiteilijoiden tuotanto oli usein suomalaisille kirjailijoille eräänlainen arvosteluperuste heidän arvioidessaan oman kansalliskirjallisuutensa ilmiöitä. Mielenkiintoisen viittauksen Dostojevskiin löytää eräästä Minna Canthin kirjeestä, jossa hän kertoilee vaikutelmiaan juuri tuolloin ilmestyneestä Juhani Ahon lyyris-psykologisesta novellista *Yksin* (1890). Aho kehitti siihen aikaan erityistä psykologismia lajia, jossa hänen aikaisemmalle tuotannolleen ominainen sosiaalisuus oli heikentynyt. Novellissa *Yksin*, tässä yksipuolisen rakkauten ripissä, ei ole lainkaan yhteiskunnallisia puolia, vaan ne ovat väistyneet hylätyksi tulemisen tunteen, henkisen väsymyksen ja resignaation tieltä. Kirjeessään Minna Canth puhuu tuollaisen psykologisuuden rajoittuneisuudesta. Vaikka hän totesikin teoksen tyylilliset ansiot, hän samalla korosti, että ”sisältö itsessään on mitätön”, että Ahon psykologia uhkaa muuttua sentimentaaliseksi tunteellisuudeksi, johon henkilöiden konkreettiset hahmot liukenevat. ”Ja tuoko on sitten rakkautta?” Canth kysyi tarkoittaen päähenkilön taipumusta sisäiseen itsetarkkailuun, mistä johdetaan rakastetun hahmo loittoni ylimaalliseen kaukaisuuteen. ”Hän ei tiedä ihanteestaan mitään muuta, kuin että sillä on ’puhdas profiili ja kihara korvan juuressa’. Eikä siinä muuten-

kaan ole psykologia hyvä. En minä opi tuntemaan tätä miestä kokonaisuudessaan, niin kuin esim. opin tuntemaan Raskolnikovin, joka kuitenkin on yhden ainoan sairaalloisesti kehittyneen tunteen vallassa niinkuin tämäkin.”<sup>11</sup>

Voimme ymmärtää Canthia, joka Ahoa voimakkaammin 90-luvulla tunsu vetoa yhteiskunnalliseen problematiikkaan. Dostojevskin romaanissa häntä kiehoi paitsi tämän lahjakkuuden tavaton kuvausvoima myös se, että ”sairaallosesti kehittyneine tunteineenkin” Raskolnikov silti pysyi polttavimpien yhteiskunnallisten kysymysten keskipisteessä, mitä taas edellä mainituksa Ahon teoksessa ei ollut. Mainittakoon myös, että suomalaisessa kirjallisuudentutkimuksessa on todettu Dostojevskin vaikuttaneen Minna Canthin omaan tuotantoon. Esimerkiksi Viljo Tarkiainen on nähnyt venäläistä ja pääasiallisesti Dostojevskin vaikutusta Canthin kertomuksessa Kauppa-Lopo (1889). Tämä on niitä kirjailijattaren teoksia, joissa yhteiskuntakriittinen tendenssi ilmenee kärjistyneimmillään. Kertomuksen päähenkilö kuuluu ”hyljättyihin” ja ”langenneisiin”. Hän on ulkomuodoltaan ruma, omiin tapoihinsa piintynyt, ollut vankilassakin irtolaisuudesta, juopottelusta ja näpistyksistä. Porvarillisissa kodeissa, joissa hän käy ostamassa vanhoja vaatteita, hän kohtaa huonosti salattua halveksuntaa, onhan hän ”pohjasakan” edustaja. Mutta tällä irtolaisnaisella on harvinaisen hyvä sydän, hän pystyy tuntemaan myötätuntoa toisen kohtaloa kohtaan. Tässä suhteessa hän on paljon suuremmassa määrin ihminen kuin rouva Kortman, joka ei pysty tukahduttamaan inhoaan Lopon ryy-syjä ja ulkomuotoa kohtaan eikä siten arvostamaan tämän ihmisyttä. Tarkiainen huomauttaa tämän johdosta, että vaikka ”langenneita” ja ”nöyryytettyjä” henkilöitä on ennenkin ollut eurooppalaisessa kirjallisuudessa, niin ”varsinaisen realistisen leiman ja psykologisen tehon ne saivat vasta Dostojevskin ja hänen aikalaistensa teoksissa. Ainakin osittain venäläisen vaikutuksen ansioksi lienee luettava, että monet länsieurooppalaiset kirjailijat alkavat jo 1880-luvulla kiinnittää huomiota rappeutumis- ja rikollisuusilmiöiden psykologiaan ja hakea ’jumaluden kipinä’ langenneistakin.” Jossain määrin arvaamalla tut-

kija päättelee lopuksi: ”Kun tiedetään Minna Canthin vuosien 1888—9 aikana lueskelleen paitsi Ibseniä, Zolata, Strindbergiä, Maupassantia ja Garborgia, myöskin Dostojevskia ja Tolstoita, niin on se otaksuminen lähellä, että Kauppa-Lopon rikoksellisuuden kuvaus olisi syntynyt osittain venäläisen vaikutuksen alaisena. Lähinnä saattaisi ajatella Lopon vankilaelämän, varkauden ja rumuuden kuvaukseen assosioituneen muistoja Dostojevskin teoksesta *Muistelmia kuolleesta talosta*, joka oli ilmestynyt suomeksi v. 1888 ja jonka Minna Canth näyttää heti lukeeneen.”<sup>12</sup>

Dostojevskiin yhdistää Minna Canthin tuotannon myös tämän hetken tutkija Annamari Sarajas, joka on kirjoittanut kirjan suomalais-venäläisistä kirjallisuuskontakteista 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa. Hän muistuttaa, että Canthin vuonna 1889 perustamassa aikakauslehdessä *Vapaita aatteita* julkaistiin Georg Brandesin artikkeli Dostojevskista. Siihen tosiasiiaan, että kirjailijatar oli erityisen kiinnostunut varsinkin *Rikoksesta ja rangaistuksesta*, verrataan tutkimuksessa sitä seikkaa, että viimeisissä Canthin näytelmissä on havaittavissa syventymistä ”rikkoksen psykologiaan”.<sup>13</sup>

Kirjassaan Sarajas korostaa venäläisen realismin osuutta realistiselle estetiikalle ominaisen luonnetyyppi-käsitteen muodostumiseen, johon liittyy myös käsitys yhteiskunnallisesti tyyppillisistä ilmiöistä realistisen kuvaamistavan kohteina. Suomalaisille realisteille nämä käsitteet muodostuivat ajankohtaisiksi 1880- ja 1890-luvuilla, ja — kuten tutkija uskoo — huomattavassa määrin venäläisten realistien, myös Dostojevskin vaikutuksesta. Kirjassa vertaillaan muun muassa erästä Dostojevskin arvostelua (joka koski N. V. Uspenskin kertomuksia vuonna 1861) ja jo siteeraamaamme Arvid Järnefeltin artikkelia venäläisestä kirjallisuudesta. Kummassakin puhutaan kirjallisuuden osuudesta yhteiskuntatietoisuuden kehittämisessä. Sarajas otaksuu, että eräät sanonnat Järnefeltin artikkelissa saattavat olla suoraan peräisin Dostojevskilta.<sup>14</sup>

Dostojevskin nimi mainitaan kirjallisuudentutkimuksessa useasti myös sellaisten 1900-luvun alun kirjailijoiden kuin Johannes Linnankosken (1869—1913), Maiju Lassilan (1868—1918) ja Maila Talvion (1871—1951) tuotannon yhteydessä. Tosin se mainitaan tavallisesti ohimennen, pelkkänä lyhyenä toteamuksena, ilman siitä johtuvien ongelmien syvällisempää käsittelyä. Koska meilläkään ei ole mahdollisuutta syventyä niiden moninaiisiin puoliin, mainitsemme vain erään Dostojevskiin kohdistuneen kiinnostuksen tärkeimmistä suunnista 1900-luvun alussa, kautena joka edelsi vuoden 1918 suomalaista työväen vallankumousta.

Lyhyesti tätä suuntaa voidaan luonnehtia seuraavasti: luokkataistelun kiihtyessä kärjistyivät myös yhteiskunnan moraali-ongelmat. Yhtäältä imperialistinen porvaristo kallistui yhä enemmän ”eliittimoraaliin” samoin kuin demokratian ja humanismin kieltämiseen. Toisaalta työväenliikkeen uumenissa syntyi vallankumousmoraali ja uudentyyppinen humanismi. Dostojevskin suhteen kävi tuolloin erittäin ajankohtaiseksi verrata hänen moraaliproblematiikkaansa niin ”nietzscheläisyyteen” kuin vallankumousetiikkaan. Jatkossa näemme, että tämä Dostojevskiin kohdistuvan kiinnostuksen puoli säilyy muodossa tai toisessa ajankohtaisena koko 1900-luvun suomalaisessa kirjallisuudessa nykyaika mukaan luettuna, mutta sen kehitys alkoi nimenomaan vuosisadan alussa, vallankumousta edeltäneenä kautena.

Monille vuosisadan alun suomalaisille kirjailijoille, varsinkin ns. ”uusromanttisen” suunnan (jonka uomassa sekä Linnankoski että Lassila aloittivat) edustajille oli ominaista äärimmäisen kärjistynyt ”kosmisen laaja-alainen” maailmankriisin tunne, joka aiheutui alkaneesta kapitalismin yleisestä kriisistä ja Suomessa kypsyneestä vallankumouksellisesta tilanteesta. Se oli samanaikaisesti aatteellinen kriisi, porvarillis-demokraattisten ihanteiden, edistystä koskevien liberaalis-positivististen käsitysten ja perinteellisten humanististen ja moraaliisten käsitteiden kriisi. Luonteenomaiseksi muodostui yksilön ja yhteiskunnan jyrkkä vastak-

kainasettelu. Tasapainostaan suistuneessa maailmassa, jossa entiset suhteellisen vakaat suhteet olivat menettäneet merkityksensä, yksilö oli ikään kuin jäänyt yksin yhteiskunnalliseen ja kosmiseen kaaokseen ja saattoi nojautua vain omaan yksilölliseen moraaliseen kokemukseensa. Epäinhimillistynyt yhteiskunta kaiken kylmästä porvarillisuudesta, tämänhetkisen itsekkyyden, ”laumaeegoismin” konkretisoitumana ja yhteiskunnasta irtautunut, aatteellisten pyrkimysten liikuttama yksilö — näistä ”polariteeteista” muodostuvat ”uusromanttisen” individualismin erilaiset modifikaatiot.

Muuan tuon kauden suomalaisen kirjallisuuden luonteenomaisia piirteitä oli ”nietzscheläisyyden” aalto, joka kosketti monia kirjailijoita, varsinkin ”uusromantikkoja”. Voidaan sanoa, että kukaan jälkimmäisistä ei välttynyt ainakin ohimenevästi, suoraan tai välillisesti joutumasta tekemisiin Nietzschen aatteiden kanssa ja mm. hänen taidekäsityksensä kanssa. On kuvaavaa, että Esko Hervasti, joka on kirjoittanut tutkielman *Suomalainen kirjallisuus ja Nietzsche I* (Turku 1960), ammentaa aineistonsa miltei yksinomaan uusromantikoilta (Eino Leinolta, Johannes Linnankoskelta, L. Onervalta, Volter Kilveltä ja Aarni Koudalta), joille kullekin on kirjassa omistettu oma lukunsa.

Tämä ei tietenkään merkitse, että mainittujen suomalaisten kirjailijoiden ja Nietzschen välillä vallitsisi jonkinlainen maailmankatsomusten samuus. Vetovoimaa ilmeni, mutta ilmeni myös hylkimistä. Humanistisen ajatussuunnan kirjailijoita Nietzschessä viehätti nyky-yhteiskunnan ja nykykulttuurin terävän pamflettimainen kritiikki, kapina rajoittunutta porvarillista järkevyyttä ja yksilön mitätöntymistä vastaan, apokalyptiset tulevien katastrofien ennustelut, aatteellisten ja esteettisten etsiskelyjen paatos. Mutta joutuessaan Nietzschen vaikutukseen nämä kirjailijat törmäsivät vääjäämättä uusiin ongelmiin ja joutuivat ennen pitkää pohdiskelemaan, minne nietzscheläinen kritisismi ja traagisen estetisointi, nietzscheläinen ”kaikkien arvojen uudelleenarviointi” siihen liittyvine eliittimoraaleineen ja avoimine antidemokraattisuuksineen johtivat.

Vuosisadan alun yhteiskunnallis-kirjallisessa tilanteessa, kun

nietzscheläiset vaikutukset olivat vaikeasti voitettavissa, suomalaiset kirjailijat alkoivat nähdä Dostojevskin tuotannon uudelta puolelta. Tosin silloinen kritiikki ei vielä kiinnittänyt siihen erityistä huomiota. Sitä paitsi aina meidän päiviimme asti suomalaisessa kritiikissä on saattanut kohdata harmittelua sen johdosta, että ”perinteelliset” näkemykset Dostojevskista ovat kovin sitkeähenkisiä ja estävät mieltämästä häntä nimenomaan ”1900-luvun kirjailijaksi”. Mutta jo eräille vuosisadan alun suomalaisille kirjailijoille Dostojevskista tuli uudella tavalla nykyaikainen kirjailija, joka erityisen terävästi toi esiin kapinallisen yksilön ongelman, hänen kiihkeän pyrkimyksensä subjektiiviseen toimintaan objektiivisen ”yleisen tilan” muuttamiseksi, mikä taas herätti ”vapaan tahdon” ja sen moraalisten rajojen ongelman, inhimillisten tekojen moraalisen arvioinnin ongelman.

Johannes Linnankoskelle oli 1900-luvun alun erityisessä näkökentässä ominaista voimakas kiinnostus eettisiin ongelmiin. Hänen näytelmiensä ja romaaniensa henkilöt ovat tavallisesti luonteeltaan toimeliaita ihmisiä, jotka pyrkivät asemansa vakiinnuttamiseen, aktiiviseen elämän rakentamiseen, muuttamaan epätäydellistä maailmaa, mutta jotka toimissaan törmäävät monimutkaisiin moraalisiin ratkaisuihin. Alituisesti jatkuva taistelu edistyksestä synnyttää kirjailijan kannalta vaikean eettisen ongelman. Hänen kapinallisia henkilöitään askarruttaa eniten kysymys, missä kulkee raja ihmisen jalon, luovan aloitteellisuuden, jota ilman maailman uudistaminen ja historian liike eivät olisi ajateltavissa, ja individualistin mielivallan välillä, joka toimii periaatteen ”kaikki on sallittua” mukaan ja joka ei ota huomioon muitten etuja. Tämänlaatuisia ristiriitoja tutkitaan sekä Linnankosken näytelmässä *Ikuinen taistelu* (1903) että lyyris-romanttisessa romaanissa *Laulu tulipunaisesta kukasta* (1905) ja Linnankosken kypsimmässä teoksessa, romaanissa *Pakolaiset* (1908), joka on kirjoitettu jo uuden psykologisen realismin tyyliin ja josta on tullut yksi klassisia suomalaisia romaaneja.

Linnankosken henkilöitä lähentää Dostojevskin henkilöihin se, että he kulkevat varsin samankaltaista tietä kohti omakohtaisesti kärsittyä siveellistä ihannetta. Heitä lähentää toisiinsa myös mo-

raalisten tilanteiden ja taiteellisten kollisioiden yhtäläisyys. Jotta Linnankosken henkilöt voisivat tiedostaa entisen elämänsä valheellisuuden ja astua siveellisen uudistumisen tielle, heidän on — kuten tavallisesti myös Dostojevskin henkilöiden — koettava siekullisen järkkyyneisyyden äärimmäinen vaihe. Tarvitaan rikos, jotta sitä seuraisi rangaistus, moraalinen itseteloitus jatkuvan elämän edellytyksenä.

Tietysti jos tässä mielessä puhutaan kirjallisista vaikutteista, voidaan puhua paitsi Dostojevskin myös Leo Tolstoin vaikutuksesta (esimerkiksi *Ylösousemus*, *Ivan Iljitšin kuolema* ym.). Tässä tapauksessa haluamme vain tähdentää, että kun otetaan kaikki vaikutteet huomioon, näyttää Linnankosken tietty moraalis-esteettinen suuntautuminen Dostojevskiin kiistattomalta. Saattaa tuntua merkilliseltä, mutta ilmeisimmin ne näkee juuri romaanissa *Pakolaiset*, joka on Linnankosken itsenäisin, omaperäisin ja kypsytellyin teos, yhteenveto hänen hellittämättömistä ja tuloksellisista oman psykologisen kerrontatyylin etsinnöistään. (Kuten Linnankoski itse usein korosti, etsityn tyylin tuli olla kaikkien lajien — sekä epiikan että lyriikan ja draaman — suulauma).<sup>15</sup>

Samalla voidaan todeta, että Dostojevskiin verrattuna Linnankosken teoksissa inhimillisen aktiivisuuden törmäys moraalisiin periaatteisiin ei yleensä kärjisty niin traagisesti, eikä hän myöskään niin ilmeisesti yritä löytää sovittavaa vaihtoehtoa uskonnosta (vaikka eräänlainen humanismin ”kristillinen” vivahde on Linnankoskellekin ominainen). Tietenkin kuvattujen kollisioiden kärkevyuden vaihtelu voidaan huomattavassa määrin selittää johduttavaksi eriaisteisesta lahjakkuudesta. Mutta kyllä siinä on maailmankatsomuksillakin ollut oma osuutensa. Linnankoskella oli runsaasti yhteiskunnallis-eettistä optimismia. Hänen kannaltaan moraalit eivät menetä arvoaan taistelussa edistyksen puolesta, eikä itse tämä taistelu menetä tarkoitustaan, vaikka sen kuluessa syntyisikin moraali-ongelmia. Vaikkei Linnankoski päätenytään tunnustamaan vallankumousetiikkaa, hänen tuotannossaan säilyi tietty eettinen perspektiivi, toivo että kehittyessään moraalit pääsee sopuun yhteiskuntakehityksen tarpeiden kanssa.

Eettinen problematiikka (toisin sanoen: vallankumouksellisen aikakauden synnyttämä aktiivinen yksilö ja hänen toimintansa moraalinen sisältö) kyllästää myös Maiju Lassilan tuotannon, kirjailijan joka kulki vaikean kehitystien uusromanttisen vaiheen maailmankatsomuksellisista ristiriidoista vallankumouksellisten ihanteiden tunnustamiseen ja vahvistamiseen. Mainittakoon, että Lassila osasi hyvin venäjää ja tunsii venäläistä kulttuuria. Vuosina 1900—04 hän asui Pietarissa päästen kosketuksiin venäläisen vapautusliikkeen edustajien kanssa. Omaelämäkerrallisessa romaanissa *Harhama* (1909) tällä vaiheella on tärkeä sija. Muuan Harhamaa ja hänen venäläisiä tuttaviaan, venäläisen yhteiskunnan eri kerrosten edustajia, askarruttavia keskeisiä ongelmia oli heidän suhteensa vallankumoustaisteluun, työväenliikkeeseen ja sosialismiin. Romaanissa *Harhama*, tuossa taiteellisesti vielä epäkypsässä teoksessa, tuntuvat varsin selvinä kirjalliset vaikutukset, muun muassa Gorkin (nuoren venäläisen työläisen Nikolai Petrovin henkilöahmo ja eräät piirteet maanalaisten vallankumouksellisten kuvauksessa). Toisaalta isä Petr, joka saarnaa kristillistä etiikkaa ja iskostaa päähenkilöön ajatusta jumalan suuruudesta, muistuttaa isä Zosimaa *Karamazovin veljeksistä*. Lassilan suoranaiset havainnot todellisesta venäläisestä elämästä sulautuivat hänen tietoisuudessaan venäläisen kirjallisuuden henkilöahmoihin, ja *Harhama*-romaanissa kuvastuivat kummatkin.

### 3.

Sen jälkeen kun työväen vallankumous oli vuonna 1918 joutunut Suomessa tappiolle, alkoi porvariston vastavallankumouksellisen diktatuurin aika (myös Lassila oli muuan sen uhreista; valko-kaartilaiset ampuivat hänet). Poliittisen taantumuksen ja terrorin ilmapiiri löi leimansa maan henkiseen elämään ja myös kirjallisuuteen. Venäläistä kirjallisuutta koskevissa mielipiteissä ilmeni usein neuvostovihaa. Sitä ilmeni jopa klassisten teostenkin tul-

kinnassa. Myös Dostojevskin tuotanto joutui poliittisten spekulatioiden kohteeksi.

1920-luvun lopulla suomennettiin *Karamazovin veljekset* (1927), *Riivaaajat* (1928) ja *Idiootti* (1929), mikä sai kritiikin kiinnittämään huomiota sekä näihin romaaneihin että joihinkin Dostojevskin tuotannon yleisiin kysymyksiin. Tämä suomentajain ja kriitikkojen kiinnostus kuvasti paljolti kaikkialla Euroopassa ja maailmassa tehostunutta kiinnostusta Dostojevskiin ensimmäisen maailmansodan ja yhteiskunnallisten mullistusten jälkeen. Kaikista kolmesta suomennoksesta kirjoitti artikkeleja muun muassa Rafael Koskimies.<sup>16</sup> Hänen kriittinen asenteensa oli tietystä mielessä puolinen. Yhtäältä hän puhui Dostojevskista "nimenomaan 1900-luvun" kirjailijana, nerokkaana profettana joka ennakoii monia eurooppalaisen henkisen elämän ongelmia, jotka muodostuivat nykyisenä aikana erityisen ajankohtaisiksi. Tätä ajatusta on sittemmin usein toisteltu eri muunnelmina suomalaisessa kritiikissä ja se on muodostunut yleiseksi selviöksi. Mutta Koskimies itse osoittautui tätä ajatusta kehitellessään hie-man pidättyväksi. Hän teki varauksia, joista seuraavat kriitikot eivät ole katsoneet voivansa piitata. Koskimies otaksui, että vaikka eurooppalaiset nyt uudestaan keksivätkin Dostojevskin ja ihailivat häntä, niin silti häntä tuli tulkita erityisellä tavalla, "mitata" hänen "aito venäläistä sisällystään". Dostojevskiin ehdotettiin suhtauduttavaksi valikoiden, sillä eurooppalainen ei pystynyt omaksumaan häntä kaikkineen, hänessä oli jotakin mikä oli pelkästään "venäläisiä varten". Suomalaiselle kriitikolle Dostojevski oli edelleenkin "slaavilaisen ideologian" ilmaisija. Slaavilainen ideologia antoi erityisen värityksen hänen romaaneilleen, hänen eettisille ja uskonnollisille aatteilleen, hänen "venäläiselle messianismilleen".

Koskimies huomautti esimerkiksi, että sitä "toimivaa rakkautta", jota nuorin Karamazovin veljeksistä isä Zosiman vaikutuksesta saarnaa, "vähemmän haaveellinen länsimaalainen sanoo passiiviseksi. Se on passiivista sen tähden, että se on äärimmäisen kärsivällistä." Aljoša Karamazov ei ole taipuvainen aktiivisesti

tuomitsemaan mitään. Hän suhtautuu ylevän tyynesti ”isänsä salaperäiseen murhaan, veljensä Ivanin ateismiin, vieläpä tuomiovirheeseen, joka tekee Mitjasta isänsä murhaajan”.<sup>17</sup> Karamazovin veljeksissä Koskimies oli näkevinään paljon sellaista, mikä liittyi ”venäläisen sielun” mystisiin ominaisuuksiin, muun muassa isä Zosiman tarinan, hänen äkillisen sisäisen ”valaistumisensa”, kääntymisensä tolkkuttomasta hummailusta jumalalle otolliseen elämään. ”Aito venäläisen” henkisen elämän taustaa vasten länsimainen liberalismi näyttää Koskimiehen mukaan esiintyvän Dostojevskin romaaneissa ironisessa valossa. Ivan Karamazovin henkilössä ja hänen puolihullussa keskustelussaan paholaisen kanssa kuvataan ”eurooppalaisen intellektualismin vararikkoa, sen kyyntillisen, ateistisen ja pintapuolisen sivistyksen, jollaisena Dostojevski saattoi nähdä koko uudenaikaisen eurooppalaisuuden. Länsimaiseen maailmaan kuuluva lukija ei voi olla tuntematta painostusta seurattessaan Dostojevskin murhaavaa kritiikkiä.”<sup>18</sup>

Mielenkiintoisia ovat kriitikon huomautukset myös Dostojevskin kirjoitustavasta ja hänen psykologiansa erikoispiirteistä. Dostojevskin romaaniin maailma on ”suurten intohimojen maailma”. Toisin kuin eräillä ”psykologisilla realisteilla” Dostojevskilla psykologinen analyysi ei johda henkilöhahmojen pienenemiseen, korosti Koskimies. ”Kuinka naurettavan pieneksi ja yksinkertaiseksi onkaan nykyaikainen ihminen osoittautunut useimmissa tyyppillisissä psykologisissa romaaneissa: kuta pienempiin osiin hänet on paloitetu, sitä epäselvemmäksi hänen olemustaan hallitseva suuri linja on käynyt. Dostojevski on kaikissa pikkutarkimmissakin erittelyissään kyennyt säilyttämään kokonaiskuvan ihmisestä.”<sup>19</sup> Kriitikon ”psykologisille realisteille” sinkoama moite oli tarkoitettu osittain 1800-luvun naturalisteille, mutta osittain myös myöhäisemmän ”modernistisen” psykologian edustajille. Molemmat luottivat liikaa erilaisiin tieteellis-psykologisiin teorioihin. Koskimiehen mukaan muuan Dostojevskin suuruuden syytä psykologina oli juuri se, että Dostojevski vähiten luotti ”tieteelliseen” psykologiaan. Hän käsitti sielunelämän lait sillä tavoin, että lähtökohdaksi oli periaate ”sielusta” jonakin muuna kuin loogisesti

toimivana mekanismina. Sielu ei ollut sellainen eikä sitä sellaisena saanut tutkia. Koskimies mainitsi, että Dostojevski pilkkasi tuollaisen ”tieteellisyyden” virheellisyyttä juuri Dmitri Karamazovin oikeudenkäynnissä osoittaen täysin kestäättömiksi sekä syyttäjän että puolustusasianajajan ulkonaisesti jäntevät ajatusrakennelmat. Ikään kuin pilkaten vulgaaria ”kausaalisuutta” psyyken mailmassa ja alituisesti kumoten ”logiikan” Dostojevskin henkilöt ”tekevät tavallisesti aina päinvastoin kuin mitä odottaisi heidän tekevän”, kriitikko kirjoittaa.<sup>20</sup>

Kuitenkin tämä ”ainainen päinvastaisuus” sai kriitikon mielessä eräänlaisen mystisen ja uskomattoman laajentavan merkityksen hänen puolustamansa lännen ja idän antiteesin hengessä. ”Länsimaailman” ja ”länsimaisen tietoisuuden” kannalta, Koskimies otaksui, koko Dostojevskin kuvailema venäläinen elämä, Venäjän koko historia ja nykyhetki olivat ”päinvastaista todellisuutta” verrattuna länsimaiseen elämään, toistakaamme se vielä. Eniten kritiikkiä pelotti ”venäläinen kaaos”, se ettei Venäjällä ollut ”järjestystä”. Varjagien ajoista alkaen ”järjestystä” oli Venäjälle tuotu lännestä käsin, mutta ilman erityisempiä tuloksia. Lopulta kävi niin, että ”se mikä muualla Euroopassa olisi täysin mahdotonta ja ’epätodellista’, on kirkkainta todellisuutta Venäjällä”, kirjoitti Koskimies. ”Nykyinen neuvostovalta on sekin, jos ottaa huomioon venäläisen psyyken, erinomaisen luonnollinen olotila valtakunnassa, joka pohjiaan myöten eroaa kaikesta länsimaisesta. Venäjän kansa ja sen kirjallisuus on meille niin täynnä yllätyksiä, että siellä asetetaan kaikki asiat toisenlaiseen näkökulmaan kuin meidän käyttämäämme.”<sup>21</sup>

Artikkelissa tuntui selvästi tietyllä tavalla suuntautunut poliittinen konservatiivisuus. Kirjoittaja käyttää usein ”varoittavia” sävyjä, eikä hän varoita vain ”panslavismista” ja ”messianistisista” aatteista Dostojevskin teoksissa, vaan enemmänkin siitä, mitä kriitikko piti Venäjän vallankumouksen ja ”bolševistisen Venäjän” pelottavana ennakkoviestinä. Tuollaista Dostojevskin ”ajankohtaistamista” esiintyi jo *Idioottia* koskevassa artikkelissa, ja romaania *Riivaajat* pidettiin jo kokonaisuudessaan kirjailijan ”profetiana” ja samalla vallankumouksen kohdistuvana ”syytök-

senä”, todisteena siitä ”pyhästä vihasta”, jota Dostojevski tunsi sitä kohtaan. Kriitikolle kirja oli romaani ”venäläisen sielun piimeistä puolista”, eepos ”mielettömistä”, jotka raivasivat tien Karmazinovien naiivin-liberaaleista haaveiluista väkivaltaisen terrorin käytäntöön.

Yhtä ”ajankohtaistettu” oli myös artikkeli *Riivaaajista*. Sen oli kirjoittanut Ida Pekari, tämän romaanin suomentaja.<sup>22</sup> Artikkelissä *Riivaaajat* selitettiin ”suuren mielettömän” ”eniten profetalliseksi” teokseksi.

20-luvun Suomessa esiintyi toki huomattaviakin poikkeamia tuollaisesta tendenssimäisyydestä. Edistyksellisille kirjailijoille Dostojevski ei ollut ”antibolševismien profetta”, vaan humanistinen taiteilija, jonka ääni sai erityisen voiman imperialistisen teurastuksen raatelemassa Euroopassa. Käsitys Dostojevskin tuotannosta sai sodanjälkeisessä ilmapiirissä ekspressionistisia piirteitä. Eräät suomalaiset 20-luvun runoilijat olivat saksalaisen ekspressionismin lumoissa, joka vaikutti heidän maailmankuvaansa ja poetiikkaansa. Käsittäen maailmansodan katastrofiksi ja humanismin tuhoksi ekspressionistisen suunnan kirjailijat painottivat ihmisten ”yhteisvastuuta” ja kehottivat heitä uuteen maailmanveljeyteen. Tämän ”järkkyneen tietoisuuden” hengessä Dostojevski kuten muutkin suuret taiteilijat sisällytettiin varauksetta humanististen arvojen tulopuolelle.

Kuten tutkija toteaa, suomalainen runoilija Uno Kailas (1901—33) oli 20-luvulla ekspressionismin vaikutuksen alaisena. Ja tämäkin runoilija nimitti *Karamazovin veljesten* suomennosta arvostellessaan romaania ”sodanjälkeisen Euroopan huutavan ääneksi, jota se sielultaan kidutettuna janoaa”.<sup>23</sup>

Elmer Diktoniuksen (1896—1961) tuotanto on muuan esimerkki siitä, miten Dostojevskin humanismi näinä Suomen kirjallisuuden vaikeina vuosina löysi vastakaikua edistyksellisten taiteilijoiden sydämissä. Hän oli etevä vasemmistolainen runoilija ja suomenruotsalaisen lyriikan (hän kirjoitti pääasiallisesti ruotsiksi) uudistaja. 20-luvulla Diktonius oli aatteellisesti lähellä työväenliikettä ja tiedosti herkästi verisukulaisuutensa työtätekevien joukkoihin, niiden taisteluun ja toiveisiin, ”vallankumouk-

sen punaiseen sateenkaareen”, kuten hän itse kirjoitti. Ja kun hän runoissaan Dostojevskista puhuttelee tätä kuin ”veljeä” ja mainitsee Kristuksen, siinä ei vielä ole nöyrytymisen eikä uskonnollisen hurmion sävyjä. On luonteenomaista, että runoilija ominaisella ekspressionistisella tyyllillään puhutteli sanalla ”veli” myös vallankumouksen puhdistavaa myrskyä.

*Hå-håh! — storm du: vi är bröder! —  
tack för ditt lilla bråk!  
Släng mig så där förbigående världlöst  
mot jorden  
så att jag studsar upp mot alla avgudar  
som smittar mögel uppå mänskornas himlatroner  
med sina antika bakar.  
Rent skall vi göra — du här jag där.*<sup>24</sup>

Diktoniuksen kulmikkaan terävässä ja läpituokevan ”kirkuvassa” kuvallisuudessa ilmeni hänen käsityksensä syntymässä olevan uuden maailman tuskista. Samanaikaisesti runoilija tiedosti itsensä menneisyyden koko humanistisen taiteen perilliseksi. Tätä kaiken kyllästävää ihmisyyttä ja henkisen sukulaisuuden tunnetta henkii myös hänen runonsa *Dostojevski* (1924). Ekspressionistisesti kirein ja ”katkonaisin” metaforin runoilija välittää Dostojevskin synkänurullisen maailman jyrkimmin erotuvat piirteet ja ennen kaikkea hänen mittaamattoman tuskansa ihmisen vuoksi.

*Kaupunki.  
Kuja.  
Kerjäläinen.  
Huora.  
Pimeys.  
Kosteus.*

*Tämä rupinen huuli!  
Tämä takkuinen tukka!  
Tämä juopunut sammallus!  
Voi kurjuutta!  
Ooh!*

Silloin tulet sinä, hiljaa.  
Sinä suutelet sitä suuta.  
Sinä panet kätesi sen suortuville.  
Sinä menet.  
Hiljaa.

Sammallus sammuu.

Iva kuolee.

Mutta minä huudan:  
miksi tämä kaikki? —  
huomenna kaikki on ennallaan!

Mutta kaikki ei ole ennallaan.

Elää muisto sinusta,  
sinun kristuskatseestasi,  
sinun kristushiljaisuudestasi,  
meidän luona joita suutelit,  
meidän luona joita hyväilit  
pikku veli.<sup>25</sup>

Myös toisen maailmansodan vuosina Diktonius oli niiden suomalaisten kirjailijoiden joukossa, jotka eivät antautuneet kansalliskiihkon vietäviksi. Ja jälleen runoilija löysi henkisen tukipisteen maailmankulttuurin humanistisista perinteistä. Eräessä vuoden 1942 runoistaan hän ylisti ”kirjojen suuruutta” ja mainitsi jälleen niiden ansiokkaiden esi-isien joukossa, jotka ovat evästäneet ihmisiä veljeyteen, Dostojevskin. Runoilija muistutti sanan järkevästä voimasta, vaikuttipa se toisinaan miten vähäiseltä ja mitättömältä tahansa.

Vad väger väl nu ordet  
i världens vanvettstamma,  
när stövelstramp är tempot  
och luften ängar blod.

Jo: ordet har du med dig,  
den skönhet livet skänkte,  
om ock till träck du trampas  
och rimmets heter mord.

Det är vår ära;  
det är vårt ringa ord.<sup>26</sup>

Siihen aikaan Diktonius kuten muutkaan vasemmistorunoilijat ei niinkään edustanut Suomessa vallitsevaa ”yleistä mielipidettä” kuin asetui sitä vastustamaan. Jo hänen tiensä runouteen oli hyvin vaivalloinen, hän sai pitkään kirjoittaa vailla kritiikin tunnustusta ja hyväksyntää ja tuskin löytäen kustantajaa tuotteilleen, kärsien todellista nälkää ja puutetta. Kritiikin sävyn määräsivät taantumukselliset voimat, mikä kuvastui myös klassisen perinnön tulkinnessa.

Bolševisminvastaisuuden tartuttamat kriitikot pyrkivät vääristämään niitä Dostojevskin elämän vaiheita, jolloin hän itse vielä oli sidoksissa vapautusliikkeeseen, ja riistämään niiltä tarkoituksen. Ja tässä näiden kriitikkojen avuksi tuli freudilaisuus. Muistettakoon, että jo itse Sigmund Freud oli aikoinaan julkaissut artikkelin *Dostojevski ja isänmurha*, jossa koko yksilön ja taiteilijan tuotannon problematiikka johdettiin Oidipus-kompleksista.

Freudin psykoanalyysin kannattajia oli suomalaisessakin kirjallisuudentutkimuksessa. Muun muassa vuonna 1937 ilmestyi *Valvojassa* Yrjö Kuloveden artikkeli Dostojevskin sielullisesta rakenteesta<sup>27</sup>, artikkeli oli varustettu viittauksin länsimaisiin freudilaisiin tutkimuksiin. Oidipus-kompleksin pohjalla artikkelissa luettiin kirjailijan psyykeen kuuluvaksi neuroottinen ambivalenttisuus, joka käsitti aktiivisesti tuhoavan ja passiivisesti kärsivän elementin. Isään kohdistuva viha yhdistyi syyllisyyden tunteeseen ja rangaistuksen janoon. Tässä yleiskaavassa tehtiin sitten konkreettisia sijaistamisia elämäkerran eri episodien tulkitsemiseksi. Typerintä ja loukkaavinta Dostojevskin muistolle lienee yritys selittää Oidipus-kompleksilla kirjailijan elämän traagisimmat seikat: osallistuminen petraševskilaisten piiriin, vangitseminen ja sitä seurannut pakkotyövankeus. Isän sijaan asetetaan keisari, ja kaikki näyttää perin yksinkertaiselta: aluksi kirjailijalla oli kiihkeä vihanpuuska ”keisari-isää” kohtaan, sitten katumus ja halu kärsiä. Tai pikemminkin nuo ”aluksi” ja ”sitten” ovat nekin

tarpeettomat, sillä jo idullaankin petraševskilaisen Dostojevskin ”kapina” oli muka vain tietoinen ”kärsimyksen välikappale”. Sama ”syllisyyden tunne” palautti hänet myös kristinuskon helmaan. Projisoiden sitten tämän ”kompleksin” kirjailijan teosten henkilöihin artikkelin tekijä tuli siihen tulokseen, että taiteilijana Dostojevski tietämättään oli freudilaisen psykoanalyysin edelläkävijä.

Eräänlaisen Dostojevskin ”ajanmukaistamisen” jälkiä voi havaita myös liberaalisemman kirjoittajan Lauri Viljasen artikkelissa *Dostojevski ja Nietzsche*, joka ilmestyi hänen kirjassaan *Taisteleva humanismi* (1937). Artikkelin rakentuu vertailun ja vastavertailun periaatteelle, mitä korostaa jo sen osien alaotsikointi: *Dostojevski eli nöyrytyksen evankeliumi* ja *Nietzsche eli antikristus*. Alaotsikossa ennakoitu näkökulma kavensi tietoisesti kirjoittajan näkemystä Dostojevskista, joka on ”modernin ajan ainoa pohjiin asti kristillinen runoilija, syvälle tuonpuoleiseen ankkuroitu”. Dostojevskiin verrattuna ”Tolstoikin on puhdas rationalisti, sosiaalinen haaveilija, kokonaan epämetafysiillinen” (ja tässä ominaisuudessaan Tolstoi kriitikon sanojen mukaan oli ”bolševismien tienraivaaja”, kun taas Dostojevskin humanistinen luottamus oli yksinomaan ”eskatologista” laatua). Todellinen maailma oli Dostojevskin kuvaama lohduton maailma, joka oli vajonnut manalan tunnelmiin. Siellä ei ollut kukkien tuoksua eikä lintujen laulua. Dostojevskin maailmassa ”kaikki näkyy tuonpuoleisen kelmeässä valossa, se on kauhun, kärsimisen ja säälin valtakunta”.<sup>28</sup> Todettakoon, että tämä ”kristillistetty” Dostojevski oli myöhemmin varsin läheinen puhtaasti uskonnollisille kirjoittajille, jotka tyytyväisinä viittasivat Viljasen artikkeliin.

Viljanen muuten poikkesi muutaman kerran olennaisesti pääväitteestään. Kriitikon mukaan ruhtinas Myškin *Idiootissa* konkretisoi rajatonta epäitsekkyyttä. Hän on ihminen ”jota ei enää voida nöyryyttää”. Epäitsekästä nöyrytyksestä on tullut hänen elämänsä periaate, mutta mikä on hänen siveellisen ihanteensa todellinen lopputulos? Ja oliko tämä nöyrytyksen ihanne kirjailijalle itselleen lopullinen? Miksi romaanissa on osoitettu, että

ruhtinaan ”pyhä hyvyys” herättää muissa vain ”tuhoisia intohimoja” ja loppujen lopuksi johtaa hänet itsensäkin sielulliseen vararikkoon? Lisäksi tiedot, että *Karamazovin veljeksien* toteuttamatta jääneessä jatkossa kirjailija aikoi tehdä Aljoša Karamazovista ”nihilistin” ja keisarinmurhaajan, vain lisäsivät kriitikon epäilyksiä siitä, mikä mahtoikaan olla ”viimeinen sana” Dostojevskin eettisissä etsinnöissä. Samalla, tarkoittaen niitä Dostojevskin henkilöitä jotka ajatuksissaan ja teoissaan ylittävät moraalien rajaviivan, jonka takana ”kaikki on sallittua”, Viljanen kirjoitti heistä nietscheläisen ”yli-ihmisen” edelläkävijöinä. Tässä mielessä sekä Dostojevskin että Nietzschen tuotanto oli kriitikolle kauhistava tunteiden seismografi, jonka näytöt osoitti tosiksi 1900-luvun katastrofien ketju.

Sotaa edeltäneessä Suomessa ei ollut helppoa osoittaa vähäistäkään tervettä ja ennakkoluulotonta kiinnostusta Venäjän kirjallisuuteen. Siihen aikaan näet taantumuksellisimmat porvarilliset kirjallisuudentutkijat syyttivät jopa Leo Tolstoita siitä, että tämä oli tuotannollaan ”edistänyt Venäjän vallankumousta”. Ja hiljattain ilmestyneissä tunnetun suomalaisen ohjaajan Eino Kaliman muistelmissa on muuan mielenkiintoinen maininta: kun hän 30-luvulla päätti ohjata erään Dmitri Merežkovskin näytelmän, niin ”vaarallisinta tässä valinnassa oli se seikka, että tekijä oli venäläinen”. Eräänlaisena ”lieventävänä asianhaarana virkavalan silmissä saattoi olla vain se, että ”melkein kaikki kulttuurielämän seuraajat tiesivät, että kyseinen kirjailija asui maanpaossa Pariisissa ja oli bolševismien kaikkein katkerimpia ja sitkeimpiä vastustajia”.<sup>29</sup>

Silti Kalima ohjasi vuonna 1937 Suomen Kansallisteatterissa *Rikoksen ja rangaistuksen*, jonka oli näyttämölle sovittanut ranskalainen teatterimies Gaston Baty. Kirjassaan Kalima muistelee, että vaikkei hän milloinkaan ollut erityisen kiinnostunut kirjojen sovittamiseen näyttämölle, tämä Dostojevskin romaaniin perustuva näytelmä onnistui ja sillä oli hyvä menestys.

- <sup>1</sup> Annamari Sarajas, s. 115
- <sup>2</sup> Valvoja 1891, s. 235—237
- <sup>3</sup> Sama
- <sup>4</sup> Karl Wetterhof, Sederomanen i Ryssland. Finsk Tidskrift 1885, s. 175. Todettakoon, että Wetterhof nojasi katsauksessaan M. de Voguen artikkeleihin, jotka olivat ilmestyneet ranskalaisissa aikakauslehdissä jo ennen hänen venäläistä romaania käsittelevän teoksensa (1886) ilmestymistä.
- <sup>5</sup> August Ahlqvist, Muistelmia matkoilta Wenäjällä. Helsinki 1959
- <sup>6</sup> Finsk Tidskrift 1887, s. 191
- <sup>7</sup> Arvid Järnefelt, Venäjän kirjallisuuden nykyinen suunta ja tarkoitus. Kaiku 26.2.1887
- <sup>8</sup> Valvoja 1890, s. 324—325
- <sup>9</sup> Valvoja 1908, s. 140—141
- <sup>10</sup> Arvid Järnefelt, Päiväkirja matkaltani Venäjällä ja käynti Leo Tolstoin luona keväällä 1899. Helsinki 1899, s. 53
- <sup>11</sup> Minna Canth, Kirjeitä. Helsinki 1944, s. 358—359
- <sup>12</sup> Viljo Tarkiainen, Piirteitä suomalaisesta kirjallisuudesta. Helsinki 1922, s. 242
- <sup>13</sup> Annamari Sarajas, s. 115
- <sup>14</sup> Sama, s. 102
- <sup>15</sup> Linnankoskesta ja hänen romaanistaan tarkemmin kirjassani Suomen 1900-luvun alun kirjallisuus. Tampere 1973, s. 390—408
- <sup>16</sup> Artikkelit ilmestyivät sitä mukaa kuin romaanit julkaistiin, ja ne sisältyivät myöhemmin teokseen: Rafael Koskimies, Kirjallisia näköaloja. Helsinki 1936, s. 227—250
- <sup>17</sup> Sama, s. 235
- <sup>18</sup> Sama, s. 238
- <sup>19</sup> Sama, s. 229
- <sup>20</sup> Sama, s. 230
- <sup>21</sup> Sama, s. 246
- <sup>22</sup> Ida Pekari, Dostojevskin ”Riivaajat”. Sininen kirja 1928, n:o 4, s. 29—37
- <sup>23</sup> Mauno Niinistö, Uuno Kailas, hänen elämänsä ja hänen runoutensa. Helsinki 1956, s. 109
- <sup>24</sup> Elmer Diktonius, Hård början. Helsingfors 1946, s. 120
- <sup>25</sup> Suomen kirjallisuuden antologia VI, s. 290
- <sup>26</sup> Elmer Diktonius, Jordisk ömhet. Helsingfors 1938, s. 36—37
- <sup>27</sup> Valvoja-Aika 1937, s. 269—274
- <sup>28</sup> Lauri Viljanen, Taisteleva humanismi, 2. korjattu painos. Hämeenlinna 1950, s. 150—151
- <sup>29</sup> Eino Kalima, Kansallisteatterin ohjissa. Muistelmia II. Porvoo 1968, s. 382—383

## DOSTOJEVSKIN NYKYISET KRIITTISET TULKINNAT

1945—1970

### 1.

Dostojevskiin kohdistuva kiinnostus vilkastui ja syveni huomattavasti Suomessa toisen maailmansodan jälkeen. Joidenkin välillisten todisteiden perusteella voi päätellä, että suomalainen sivistyneistö tunsi Dostojevskia kohtaan ensimmäisinä sodanjälkeisinä vuosina erityisen voimakasta mielenkiintoa. Esimerkiksi prosaisti Paavo Rintala kuvaillessaan tuota kautta romaanissaan *Paasikiven aika* muistelee Dostojevskin tavatonta suosiota silloisissa yliopistopiireissä. Romaanin nuoret henkilöt, jotka ovat saapuneet maaseudulta pääkaupunkiin, toteavat hieman hämmästyen, että ”niin kuin nämä helsinkiläiset olisivat vasta nyt löytäneet Dostojevskin, sillä täällä hänestä puhuttiin yliopistolla, osakunnissa, ja missä vain kolme tai neljä opiskelijaa istahti lasin ääreen, heti kiertyi keskustelu Dostojevskiin”.<sup>1</sup>

Tämä oli ilmeisesti sodanjälkeisen tilanteen vaikutusta. Maailma oli juuri kokenut kauhistuttavan katastrofin, ja suomalaisenkin sivistyneistö alkoi jo päästä perille fasismien rikoksista niiden kaikessa kammottavassa alastomuudessa. Hitlerin Saksan puolella taistelleen maan edustajina sai ”rikoksen ja rangaistuksen” ongelma monille heistä tuolloin aivan yllättävää sisältöä ja merkitystä, Dostojevski vastasi heidän järkkyneeseen siveelliseen tunteeseensa. Ei ihme, että Paavo Rintalan mainitun teoksen eräs henkilö, joka ei paljonkaan ymmärrä Dostojevskista, turvautuu kuitenkin hänen romaaniensa henkilöihin ilmaistakseen käsityksensä tapahtuneesta murhenäytelmästä. Hän puhuu ”riivaajista”, jotka olivat pesiytyneet Saksan kansaan. Tässäkin tapauksessa

Dostojevskin *Riivajat* kaikuivat pahaenteisenä profetiana, mutta jo toisessa merkityksessä kuin "bolševisminvastaisuuden" ideologit olisivat halunneet.

Dostojevskiin kohdistuvan kiinnostuksen jatkuvasta lisääntymisestä todistavat hänen kirjojensa tiheät uusintapainokset. 1950- ja 1960-luvulla sekä 1970-luvun alussa Dostojevskin teoksia ilmestyi käytännöllisesti katsoen joka vuosi. Joinakin vuosina kustantamot julkaisivat kolme tai neljäkin hänen kirjaansa.<sup>2</sup> Pienessä maassa tämä on ollut tavaton ilmiö, joka todistaa lukijakunnan kiinnostuksen jatkuvuudesta. Joillakin kirjailijoilla (Väinö Linnalla, Jorma Korpelalla) on ollut kausia, jolloin he ovat tunteneet voimakasta viettymystä Dostojevskiin ja kokeneet hänen vaikutuksensa tuotannossaan. Myös taiteilijan perinnön kriittisessä mieltämisessä on ollut havaittavissa muutoksia.

Ensimmäisiä yrityksiä luoda katsaus Dostojevskin tuotantoon sodanjälkeisen "länsimaisen tietoisuuden" yleismaailmankatsoimuksellisten ongelmien valossa oli filosofian professori (myöhemmin akateemikko) Georg von Wrightin laaja essee. Se ilmestyi *Nya Arguksessa* vuonna 1949 ja sisältyi hänen tutkielmiensa kokoelmaan, joka julkaistiin ensin ruotsiksi vuonna 1955 ja sitten suomeksi vuonna 1961. Filosofiansa Wright on uuspositivistisi ja Ludwig Wittgensteinin seuraaja (ollessaan professorina Cambridgessa vuosina 1948—51 hän osallistui Wittgensteinin filosofisten käsikirjoitusten postuumiin laitoksen valmisteluun).

Wrightin kirjallisestikin ansiokkaassa esseessä suhtaudutaan melko pessimistisesti tutkittavana olevaan ongelmaan. Kirjoittaja on kuitenkin ajattelussaan joustava ja haluaa välttää yksipuolisuutta. Vaikka esseessä on sellaisiakin määritelmiä, joita emme voi hyväksyä, se sisältää useita syvällisiä arvioita, jotka suomalaisessa kritiikissä merkitsivät askelta eteenpäin Dostojevskin ymmärtämisessä.

Ensimmäisenä Wrightin tutkielmassa pistää silmiin hänen pyrkimyksensä voittaa niiden aiemmin esiintyneiden varausten inertia, missä määrin Dostojevski on "eurooppalainen" (eikä vain venäläinen) kirjailija. Wrightin mukaan Dostojevskin tuotannosta johtuva yhteiskunnallis-filosofinen ja eettinen problema-

tiikka on merkitykseltään varauksettomasti yleinen. 1800-luvun länsieurooppalaiset kirjailijat saattoivat vielä käsittää Dostojevskin romaanit "vieraan maailman kuviksi", kriitikko sanoo, mutta kahden maailmansodan jälkeen kävi aivan ilmeiseksi, että Dostojevskin henkinen maailma etsiskelyineen ja syvällisine ristiriitoinen kuuluu nykyaikaisen "eurooppalaisen ihmisen" "henkiseen todellisuuteen". Kun ennen oli vain ihailtu Dostojevskia, niin nyt hänen romaaninsa "valtaavat meidät aivan uudella tavalla".<sup>3</sup> Myös Dostojevskin itsensä kannalta hänen "venäläinen ajattelunsa" oli koko ihmiskunnan ajattelua koko ihmiskunnan hyväksi, Wright sanoo. Tiettyyn maaperään sitoutuneisuudestaan huolimatta Dostojevskia ei suinkaan voi samastaa slavofiileihin, jotka tietoisesti hylkäsivät länsimaiset tuulahdukset. "Miten kaukana tämä ahdas ja kehittymätön provinsialismi onkaan Dostojevskin ideologisesta maailmankansalaisuudesta!" kriitikko huudahtaa.<sup>4</sup>

Todetessaan Dostojevskin taiteellisen maailman monimerkityksisyyden, jossa piilee alituinen sisäinen ristiriitaisuus ja paradoksaalisuus, todetessaan hänen ambivalenttisuutensa Wright korostaa, että kysymyksessä on erityislaatuinen ristiriitaisuus. Se ei ole hänen taiteellisten ideoittensa heikkous vaan voima. Niissä näet ristiriitaisuus heijastaa itse todellisuuden ristiriitaisuutta, jolla todellisuudella kriitikko jälleen tarkoittaa ennen kaikkea henkistä todellisuutta, nykyaikaisen yksilön tietoisuutta ja psykologiaa, joita Dostojevski oli niin syvästi tutkinut. Kriitikko tähdentää erityisesti, että on aivan mahdotonta loppuun saakka käsittää rationaalisella ajattelulla tätä ristiriitaisuutta, kuvata kirjailijan taiteellisia ideoita analyttisen älyn avulla. Jokainen sellainen yritys muodostuu jossakin suhteessa yksipuoliseksi, jokainen tulkinta surmaa jossakin kohden hänen taiteensa rikkaan sisällön. Siksi "Dostojevskista kirjoittaminen on puolusteltavissa vain yrityksenä innostaa muita itse oppimaan häneltä",<sup>5</sup> oppimaan hänen ajattelunsa ambivalenttia syvyyttä.

Toisin kuin eräät aikaisemmat Dostojevskin kriitikot, jotka ovat liian avoimesti ja karkeasti spekuloineet hänen taantumuksellisilla ajatuksillaan, Wright varoittaa hänen maailmankat-

somuksensa yksiselitteisestä tulkinnasta. Tämä varoitus koskee muun muassa kirjailijan poliittisia näkemyksiä ja hänen suhtautumistaan vallankumoustaisteluun. Wright lähtee juuri siitä, että Dostojevskille jos kenelle oli vierasta ajattelun yksiselitteisyys. ”Dostojevski ei varmasti ollut mikään Vallankumouksen ’ystävä’”, kriitikko kirjoittaa. ”Häntä sanotaan tavallisesti konservatiiviksi tai taantumukselliseksi. Nämä mainesanat ovat kumminakin pahoin harhaanjohtavia. Dostojevskin vastavallankumouksellisuudella ei ole mitään tekemistä yhteiskuntaa säilyttävän, ’porvarillisen’ konservatismiin kanssa. Dostojevski oli päinvastoin syvästi vakuuttunut porvarillisen yhteiskunnan elinkelvotomuudesta — Venäjällä ja Euroopassa — ja siksi, voi sanoa, myös sosialistisen vallankumouksen psykologisesta välttämättömyydestä.”<sup>6</sup> Mutta Dostojevski osoitti Wrightin mukaan myös vääjäämättömän ”vallankumouksen murhenäytelmän” (mitä tämä merkitsee, sen selitämme hieman myöhemmin). Toisaalla kriitikko vielä kerran toistaa: Dostojevski ”ei ole porvari eikä sosialisti, ei konservatiivi eikä liberaali, ei taantumuksellinen eikä edistysellinen. Hän on vallankumouksellinen ja vastavallankumouksellinen samanaikaisesti.”<sup>7</sup>

Dostojevskin kuvaamien tilanteiden alituisen ambivalenttisuuden kriitikko kuitenkin ymmärtää absoluuttiseksi ja traagisen voittamattomaksi ristiriidaksi. Tietoisuuden piirissä ristiriitaisuus on voittamaton loogisesti, yhteiskunnan piirissä myös historiallisesti. Tästä kriitikko Dostojevskiin nojautuen kehittää teesit toiminnan ja moraalien yhteensovittamattomuudesta, ”vapauden tragediasta”, ihmiskunnan asettamien humanististen päämäärien kohtalokkaasta toteutumattomuudesta. Ja se ”dynaaminen maailmankuva”, jonka kriitikko löytää Dostojevskilta, osoittautuu tältä kannalta ”traagisen mahdottomuuden”, hyvän ja pahan tuloksettoman kamppailun kuvaksi, edellytysten ja päätelmien, pyrkimysten ja tulosten ikuisiksi vastaamattomuudeksi.

Kriitikko pitää ”nykyaikaisen tietoisuuden” luonteenomaisimpana esimerkkinä ”paradoksalistia” teoksesta *Kellariloukko*, jolle esseessä on omistettu erityinen luku. On sanottava, että kriitikko on tulkinnut tämän henkilökuvan melko yksipuolisesti. Jossakin

määrin väheksyen omia varoituksiaan Dostojevskin henkilöhaamojen elävän ristiriitaisuuden suhteen kriitikko on taipuvainen tulkitsemaan yksityiset ”paradoksit” siten, että ne saavat liian yleisen, ei enää niinkään ambivalentin kuin suoraviivaisuudessaan yksiselitteisen merkityksen. Katsotaanpa, miten hän kommentoi esimerkiksi ”paradoksalistin” sanoja siitä, että 19. vuosisadan viisaan ihmisen on pakko ja hänellä on moraalinen velvollisuus olla pääasiallisesti luonteeton olento; ihmisen, jolla on luonnetta ja joka pystyy toimimaan, on pakko olla pääasiallisesti rajoittunut olento. Kriitikko kehittää johdonmukaisesti tämän ”paradoksin” perusteella ajatusta moraalisen toiminnan periaatteellisesta mahdottomuudesta, ts. sellaisen toiminnan, jota tietoisesti toimiva ihminen, viisas ihminen, älyllisesti kehittynyt ihminen voisi harjoittaa täydellä moraalilla vakaumuksella kaikessa välttämättömyydessään ja oikeudenmukaisuudessaan. Osoittautuu, että ilman omaan itseensä kohdistuvaa moraalista väkivaltaa voi toimia vain jonkinlaisessa älyllisen auringonpimennyksen tilassa, kytkemällä järjen pois ja astumalla sokeasti pimeyteen. Ajattelevassa ihmisessä taas jokaisen sysäyksen toimintaan tappaa refleksio, hänen älynsä ja moraalinen tuntonsa sotkeutuvat hedelmättömään motiivien, syiden ja seurauksien määrittelemiseen. Ja vielä enemmän: ”Kuten ’tietoinen ihminen’ ei koskaan voi tulla toiminnan sankariksi, hän myös on kykenemätön kaikkeen moraalisiin. Hän ei voi olla sydäimestään hyvä, koska hän alituisen on farisealaisesti tietoinen oman hyväntahtoisuutensa vaikuttimista. Mutta myös pahuus joutuu hänen sisimmässään kemiallisen hajoamisprosessin kohteeksi. Kuinka hän voisi olla paha, kuinka hän voisi vakaavissaan tehdä paha kenellekään ihmiselle, kun itseironia armatomasti katkaisee kärjen hänen vihaltaan? Ei ylipäänsä ole mitään aikomusta eikä mielentilaa, jolla hän ei tekisi itseään naurettavaksi omista silmissään.”<sup>8</sup>

Innostuneelle kriitikolle voidaan kuitenkin väittää vastaan, että Dostojevskin taiteellisessa maailmassahan ei ole sellaista moraalista tyhjyyttä ja uskonpuutetta ”kaikkea aktiivisuutta” kohtaan. Lisäksi tämän maailman eettistä perustaa ei ilmaise vain Zosiman saarnaama toimelias rakkaus, vaan myös Aleksei Kara-

mazovin kuuluisa "Ammuttakoon!" Sitä paitsi myös *Kellariloukon* päähenkilön, "paradoksalistin" pohdiskelujen tulkinnessa kriitikko ymmärtää varsin omalaatuisesti itse kertojan eettisen asenteen, joka ei suinkaan ole sama kuin "paradoksien" loogisesti oikaistu tarkoitus. Ja kriitikko ottaa sen huomioon omalla tavallaan, korostaapa erityisesti sitäkin, että tekijä on tuntenut vastenmielisyyttä henkilöänsä kohtaan. Mutta hän korostaa sitä vain väittääkseen, että kirjailija on silti korottanut paradoksalistin "antisankarina" eräänlaisen "älyllisen miehuuden" korkeimmalle asteelle, joka sallii kirjailijan avoimesti ilmaista lohduttomat to- tuudet ihmisestä ja inhimillisestä historiasta, kun taas "normaali porvarillinen tietoisuus" pysähtyy pelkurimaisesti puolitiehen ja keksii itselleen optimistisia harhakuvitelmiä. Wrightin ajatus koskettaa tässä läheltä nietscheläistä "traagista tietoisuutta", johon kriitikko samalla lähentää niin "paradoksalistin" pohdiskelut kuin Dostojevskin oman kirjailijanasenteen. Kriitikon ironinen terävyys on enemmänkin muodollisesti osoitettu rajoittuneelle "porvarilliselle tietoisuudelle". Itse asiassa hän tarkoittaa inhi- millisen älyn rajallisuutta yleensä, konstruktivistista yhteiskunta- tietoisuutta sellaisenaan. Kriitikko ivaa kevytmielistä "liberaalis- porvarillista" optimismia, mutta tosiasiallisesti hylkää kaikki myönteiset yhteiskuntaihanteet niiden "elinkelvottomuutta" teko- syynään käyttäen. Ainoaksi "realistiseksi" ja "rohkeaksi" tietoi- suudeksi osoittautuu vain "mahdottomuuden" filosofia.

Wrightin pohdiskelut "moraalisen toiminnan" mahdottomuu- desta ovat eräänlainen prologi hänen käsitykseensä "vapauden murhenäytelmästä". Saadaksean lukijan tajuamaan sen olemuk- sen kriitikko hahmottelee ennakolta erilaiset historialliset tahdon ja järjen, näiden inhimillisen tietoisuuden kahden kategorian keskinäisen suhteen tyypit. Sokrateen maailmankatsomuksessa oli vielä kummankin elementin sopusointua. Descartesilla, Spino- zalla, valistusfilosofiassa ja 1800-luvun liberalismissa tahto antoi "valistuneen järjen" johtaa itseään ja alistui sille. Schopenhau- rilla, Nietzscheillä ja Dostojevskilla tahto hallitsee järkeä, mutta on samalla eriytynyt: yhdellä se on "tahtoa elämään", toisella "tahtoa valtaan", kolmannella — Dostojevskilla — "tahtoa va-

pauteen". Kriitikko sanoo, että tietyssä mielessä Dostojevskin ko- ko tuotanto on omistettu "vapaan tahdon dialektiikan" selvittämi- selle. Tästä dialektiikasta syntyvä "vapauden murhenäytelmä" esiintyy kahdessa muodossa: individualistisena ja kollektiivisena. Edellinen lähtee "uskosta yli-ihmiseen", jälkimmäinen "uskosta vallankumoukseen". Dostojevski tarkastelee kumpaakin muotoa, ja hänen "vapauden filosofiansa" käsittää niin "Nietzschen prob- lematiikan" kuin "Marxin problematiikan". Raskolnikovin mur- henäytelmä on Nietzschen moraalista kumoamista. Murhaamalla eukon hän murhaa itsessään ihmisen. Toisaalta myös joukkojen kollektiivinen pyrkimys "rajattomaan vapauteen" kääntyy ajan mittaan "rajattomaksi tyranniaksi", ihmisen unohtamiseksi, "sigalevilaisuudeksi", uuden "Ivan tsarevitšin" tulemiseksi.

"Vapauden murhenäytelmää" seuraa kriitikon pohdiskeluissa "uskon murhenäytelmä". Koska mitkään ponnistukset yhteis- kunnan muuttamiseksi ja ihmisen yhteiskunnallisen ympäristön uudistamiseksi eivät voi johtaa toivottuihin tuloksiin, ei auta muu kuin yrittää moraalisesti uudistaa ihmistä sisältäpäin, kris- tillisen etiikan kautta. Artikkelin kirjoittaja asettuisi mielellään uskonnolliselle näkökannalle, mutta toteaa senkin kestättö- myyden. *Tarinassa Suuresta inkvisiittorista*, johon hän näissä tar- koituksissa turvautuu, hän näkee esimerkin historian "traagisesta väistämättömyydestä". Inkvisiittorin on tarinassa pakko "oikaista Kristuksen teko", sillä jumalanpojan korkeat moraalivaatimukset ovat "reaalisille ihmisille" ylettömät. Jo pelkkä ajatus siitä, että reaalin ihminen kykenisi käytännön elämässä seuraamaan evankeliumin henkeä, on inkvisiittorin mielestä typerää kopeutta. Eikä kriitikon mukaan ole sattuma, että Kristus pysyttelee tari- nassa vaiti: hän oli sanonut oman sanansa jo ajat sitten eikä hä- nellä ollut siihen mitään lisättävää. Koska ihmisen ei ole suotu omaksua Kristuksen ylevää viisautta, hänen ei auta muu kuin pohdiskella, mihin vaihtoehdot johtavat — vain tässä mielessä ih- misellä on valinnan mahdollisuus, sillä vaihtoehdot eivät ulotu "traagisen mahdottomuuden" rajojen ulkopuolelle. Pohdiske- lunsu kriitikko päättää kysymykseen: "Onko niin, että ihminen voi elää jatkuvasti vain, jos hän saa käyttää vapauttaan Jumalan

tuhoamiseen itsessään. Tämä on nykyajan sivilisaation suuri kysymys. Siihen on ehkä vastattava myöntävästi. Mutta Dostojevskin jälkeen ei voi olla välinpitämätön vastauksen seurauksista.”<sup>9</sup>

Kuten näemme, Wrightin huulilla tämä on pikemminkin vahvistava kysymys, kysymys johon on yksi ainoa ja melko pessimistinen vastaus. Ja on pakko huomata, että kriitikon syvälle käyvä maailmankatsomuksellinen pessimismi heittää tahtomattaan varjon Dostojevskiin itseensä. Sillä hyväksyessään teesin maailman traagisuudesta ainoana ja väistämättömänä annettuna ja liittäessään tämän teesin ilman olennaisia varauksia Dostojevskiin kriitikko juuri siten kaventaa suuresti niiden aatteellis-moraalisten kamppailujen laajuutta ja kiihkeyttä, joita Dostojevskin tuotannossa esiintyy niin runsaasti, koska hän ei milloinkaan tyydy mihinkään katsantokantaan. Kriitikon järkeilyjen tuloksena Dostojevskin moniulotteinen taiteellinen maailma alkaa näyttää jo selvästi kallistuvan ”modernistisen” elämän traagisuuden käsityksen puolelle, jolloin ihmisellä ei enää ole mitään toivoa, ei edes illusorista.

## 2.

Dostojevskin perinnön filosofisten ja yleisideologisten tulkintayritysten rinnalla modernistisessa kritiikissä on myös esimerkkejä pääasiallisesti esteettisestä kiinnostuksesta kirjailijaan. Kumpikin on muuten kiinteässä kosketuksessa toiseensa. Tietyllä tavalla se on havaittavissa myös Arne Kinnusen artikkelissa *Epätodellinen maailma*<sup>10</sup>, joka ilmestyi vuonna 1960 ilmestyneiden kahden Dostojevskin suomennoksen johdosta (*Kaksoisolento* sekä koelma vanhaisia novelleja ja kertomuksia). Artikkelin on merkilepantava varsinkin siltä kannalta, miten riittämättömästi taiteen sisällölliseen puoleen huomiota kiinnitettäessä jopa hienotkin kriittiset havainnot kirjailijan tyylin tietyistä puolista saattavat helposti tulla ”kehitellyiksi liikaa” ja johtaa epäilyttäviin yleistuloksiin.

Kinnusen pyrkimys muuttaa Dostojevski välttämättä ”modernistiksi” ja asettaa ”piintyneen” realismin vastakohtaksi ei estä tutkijaa tekemästä tiettyjä tarkkanäköisiä huomioita joissakin yksityiskohdissa. Selostuksensa Dostojevskin taiteellisen maailman poikkeuksellisesta liikkuvuudesta kriitikko aloittaa juuri yksityiskohdista, ja samalla hänen analyysinsä kohteena ovat varhaiset teokset, joissa tämä liikkuvuus vielä tyyllisesti ilmenee toisin kuin kypsällä Dostojevskilla. Kriitikko kiinnittää huomiota siihen, että novellissa *Valkeat yöt* esiintyy lukuisia ”äkillisiä” käännteitä. Yksinäisestä haaveilijasta ”näytti äkkiä” siltä, että kaikki hylkäävät hänet ja luopuvat hänestä. Vaikka hänellä ei ollut juuri milloinkaan ollut tuttavuuksia koko kaupungissa, niin hän tunsi itsensä yksinäiseksi juuri nyt, ikään kuin hänen takiaan koko Pietari olisi noussut ja äkkiä matkustanut kesähuvilolleen. Sittemmin hän ”äkkiä” havaitsee autiolla kadulla nuoren naisen, jota ”äkkiä” seuraa frakkipukuinen herra. Näin alkaa novellin juoni kehittyä. Vastaavia stilistisiä käännteitä kriitikko löytää kirjailijan muistakin varhaisista teoksista. Luulisi aivan, että nämä toistuvat ”äkkiä” johtuisivat vielä riittämättömästi kirjallisesta kokemuksesta, keskeneräisestä ja yksitoikkoisesta tyylistä, kriitikko pohdiskelee. Mutta silti hän on taipuvainen näkemään siinä pelkän kokemattomuuden sijasta harkitun tyylikeinon, jolla on erityinen tehtävä joka ennustaa Dostojevskin laadullisesti uutta maailmannäkemyttä. Muodossa, joka ulkonaisesti muistuttaa aloittelevan kirjailijan otteita, nämä tiheään toistuvat ”äkkiä”-käännteet korostavat kuvattavana olevan maailman äkillistä muuttuvaisuutta, häilyvyyttä ja epävarmuutta ja sitä uudentyyppistä inhimillistä tietoisuutta, joka Dostojevskin kirjoista syntyy.

Sinänsä tämä kriitikon havainto on hyvin mielenkiintoinen ja huomion arvoinen. Mutta kehitellessään ajatustaan kriitikko saattaa sen vähitellen selvään yksipuolisuuteen, vieläpä juuri ”modernistisessä” (ja tarkoituksellisen antirealistisessa) mielessä. Koska kriitikko näkee realistisen taiteen maailmankuvan jotenkuten liikkumattomana, valokuvamaisen tarkasti rekisteröitynä, kerralla ja ainaiseksi hahmoteltuun esineellisyyteensä kangistuneena, muodostuu Dostojevskin maailman liikkuvuus sinänsä

kriitikolle argumentiksi realismia vastaan. Dostojevskin maailmassa ”mikään ei ole valmista, mikään ei pysy paikoillaan, kaikki liikkuu. Dostojevskin maailma on toisin sanoen epätodellinen, jos sitä tarkastellaan realistin kylmin silmin. Normaalille ihmiselle se on sietämättömän oikukas ja arvaamaton ja ylittää hänen psyykkisen sietokykynsä. Normaalin ihmisen on mahdotonta elää näin epävarmoissa olosuhteissa. Siksi Dostojevskin maailma on hänelle houretta.”<sup>11</sup>

Dostojevskilla on hyvin vähän valokuvia, kriitikko jatkaa. Hänen kerrontansa on loputonta tilanteiden muuttumista, eikä lopullista muotoa kannata odottaa, sillä se ei ole saavutettavissa. Tietenkin myös Dostojevskilla on jotakin pysyvää — ylempät ja alemmat yhteiskuntasäädöt, henkilöiden perhesuhteet ja heidän luonteensa, kriitikko sanoo. Mutta jokainen luonne Dostojevskin teoksissa elää niin epämääräistä elämää ja liikkuu niin epävarmasti tuolla horjuvalla tiellään, että hänelle saattaa joka hetki tapahtua mitä uskomattomimpia asioita. ”Sitä paitsi: kuinka voisi muuten kuvata epävarmaa maailmaa kuin antamalla sen törmätä vankaan, paikoilleen jäähmettyneeseen, realistin — tuon konservatiivin — silmissä ikuiseen maailmaan. Dostojevskin taiteessa on lukevinaan hämärän peruslauseen: on tarkoituksetonta kuvata elotonta maailmaa — sillä on omat arkistovirkailijansa”, kriitikko kirjoittaa.<sup>12</sup> Niin pian kuin Dostojevskin henkilöt alkavat lähestyä ”selväpiirteisyyttä” ja ”yksinkertaistua” (esimerkiksi Raskolnikov epilogin lähestyessä), kirjailija jättää heidät menettäen kaiken kiinnostuksensa heihin.

Vaikka näissä kriitikon pohdiskeluissa, jotka vuorottelevat realismia vastaan tähtäävien hyökkäysten kanssa, onkin ilmeistä tendenssimäisyyttä, niissä on toistaiseksi myös jotakin todellisesta Dostojevskista (joka itse piti realismiaan aivan erityisenä realismin lajina, realismina ”korkeammassa mielessä”). Varsinkin kun kriitikko mieluiten etsii perustelunsa novellista *Kaksois-olento*, jonka ”epätodellinen maailma” on varsin selvästi ilmaistu.

Mutta sitten kriittisen tulkinnan yksipuolisuus kasvaa kasvamisestaan. Kriitikko siirtää väitteen Dostojevskin maailman ”epävarmuudesta” henkilöiden emotionaalisen elämän piiriin ja väit-

tää, että Dostojevskin luonteille on muka ominaista periaatteellinen ”tunteiden epämääräisyys”, että hänen henkilöistään ei edes voi sanoa, rakastavatko he vai vihaavat, sillä ”tunne muuttuu silmänräpäyksellisesti, ja prosessiin sekoittuu aina vieraita aineksia. Prosessi on ikään kuin rajoittamaton ja sen tähden runsas. Olisikin väärin väittää Dostojevskin ylipäänsä kuvaavan tiettyä persoonallisuuden tilaa. Hän ehkä luonnostelee kehukset, mutta huolimattomasti. Sen sijaan hän keskittyy prosessiin itseensä, sen elämään, lyhyessä ajassa tapahtuviin hiuksenhienoihin muutoksiin. Voidaan syystä kysyä, onko niissä mitään tunnetta. Eikö tunne vaadi ilmetäkseen pitemmän aikavälin?”<sup>13</sup>

Kriitikon kysymys johtuu täysin hänen logiikastaan. Mutta tuollaisen yrityksen jälkeen jäsentää Dostojevskin henkilöiden emotionaalinen maailma ”mahdollisimman pieniin” ja ”silmänräpäyksellisiin” osiin, joita ei enää voi yhdistää eheiksi tunteiksi, on yhtä oikeutettu toinen kysymys: Dostojevskia pidetään aivan oikein suurten inhimillisten intohimojen, varauksettomasti maailman kärsimyksiin ja huoliin antautuvien suurten luonteiden kuvaajana; miten on silloin kriitikon analyysi sovitettava tähän perinteelliseen käsitykseen Dostojevskista?

Mutta Kinnusen mukaan kysymyksessä on ”aikansa elänyt” perinne, joka ansaitseekin tulla unohdetuksi ”piintyneen” realismin myötä. Artikkelinsa kriitikko aloittaa juuri harmittelemalla, että perinteellistä Dostojevski-käsitystä ei jostakin syystä ole vielä loppuun saakka unohdettu. Viime vuosina suomalaiset kustantamot ovat julkaisseet runsaasti Dostojevskia, kriitikko sanoo. Mutta hänen tuotantooan koskevista käsityksistä voidaan yhä vielä havaita ”vanhentuneiden” tulkintojen vaikutus. Ja vaikka Dostojevski ei milloinkaan ole ollutkaan lukijakunnan välinpitämättömyyden ”kuolleessa kulmassa”, eivät lukijat ja kriitikot ole silti vielä omaksuneet hänen taiteellista maailmaansa siinä määrin, että pystyisivät tiedostamaan itsensä tuon maailman ”sisällä”. Tuo maailma on heille aina ollut ”horisontissa, tuskin lähempänä”. Artikkelin kirjoittajan mukaan muinoin ihmeteltiin, että Dostojevski romaaneissaan murtaa säätymuurit ja että ruhtinaat ja kenraalit esiintyvät niissä ”langenneiden” rinnalla,

ja tällainen outo naapuruus laskettiin tekijän omiin selittämätömiin omituisuuksiin. Ja vaikka nykyaikaisempi (ts. "modernistinen") taide onkin sen jälkeen tarjonnut "tyystin muuttunutta maailmankuvaa", Dostojevskia yhä luetaan "vanhaan tyyliin", nimittäin realistisena kirjailijana, taiteilijana, joka kuvauksessaan pohjaa vankkaan realismiin, luettelee varmoja "tosiasioita" ja vain niitä.<sup>14</sup> Tämä käsityksen "konservatiivisuus" vallitsee kriitikon mukaan siinä määrin mieliä, että "ultramodernistisimmatkin" kriitikot Dostojevskista puhuessaan käyttävät toisinaan sellaisia ilmauksia ja termejä kuin "perheromaani", "köyhälistökuvaukset" jne. Kuitenkin kuka tahansa modernistinen kirjailija "loukkaantuisi" moisista termeistä, olivatpa ne sitten osoitetut hänelle henkilökohtaisesti tai olivatpa nuo termit syntyneet — kuten Kinnunen sanoo — jo niinä muinoisina aikoina, jolloin pidettiin tärkeämpänä sitä, "mistä kirjoitettiin", kuin sitä, "miten kirjoitettiin".

On helppo havaita, että artikkelin kirjoittajan kriittisen katseen lipsahdus on johtunut melkoisessa määrin halveksivasta suhtautumisesta taiteen sisältöpuoleen, pyrkimyksestä irrottaa käsite "miten kirjoittaa" käsitteestä "mistä kirjoittaa". Tehtävään tässä se varaus, että Dostojevskista puhuttaessa sellaiset perinteelliset laatumääreet kuin "perheromaani" ja "perhekronikka" todellakin paljastavat hänestä hyvin vähän. Samoin myös Dostojevskin lukeminen hänen luomansa taiteellisen maailman "sisäpuolelta" saattaisi nähtävästi olla joltisenkin hyödyksi. Mutta tämä ei suinkaan merkitse, että Dostojevskin psykologialla uutena psykologisen kerronnan tyyppinä ei muka olisi omaa sisällöllistä funktiotaan. Eikä tämä lainkaan merkitse, että Dostojevskin romaanien psykologia ja poetiikka olisivat täysin irrallaan aikakautensa yhteiskunnallisesta todellisuudesta ja myös "köyhälistökuvauksesta", joka niin hämmentää suomalaista kriitikkoa. Vain täysin formalistisella kannalla oleva henkilö voisi väittää moista *Köyhää väkeä* -, *Muistelmia kuolleesta talosta* - sekä *Sorrettuja ja solvaistuja* -teosten kirjoittajasta.

3.

Kun Aarne Kinnusen artikkelissa korostetaan Dostojevskin taiteellisen maailman "liikkuvuutta" äärimmäiseen yksipuolisuuteen saakka, eräät muut kirjoittajat taas eivät näytä lainkaan huomaavan tämän maailman moniulotteisuutta ja monimutkaista sisäistä elämää. Suomessa on sodan jälkeen ilmennyt Dostojevskia kohtaan sellaistaakin kiinnostusta, jota on vaikea nimittää tieteelliseksi. Vuonna 1950 ilmestyi S. A. Kososen kirja *Dostojevski mystikkona*.<sup>15</sup> Lukeutuen "kristosofian" kannattajiin kirjoittaja osoitti teoksensa tämän uskonnollisen virtauksen "suomalaisille ystäville". Hieman yllättävässäkin muodossa hänen kirjansa oli niin ikään muuan ilmaus siitä lisääntyneestä huomiosta, jota Dostojevskiin kiinnitettiin toisen maailmansodan ja sen traagisten kokemusten välittömästä vaikutuksesta. Muistuttaen kymmenistä miljoonista kaatuneista, kaasukammioista ja "kuolemantehtaista" Kosonen kirjoitti, että ihmiskunta näyttää ajat sitten ohittaneen sen vaiheen, jolloin se kiihtyi äärimmilleen sellaisista "pikku" murhenäytelmistä kuten *Titanicin* haaksirikosta. Katastrofien mitat paisuvat uhkaavasti — mitä tämän jälkeen ja mistä pelastus? Pelastuksen kirjoittaja näkee uskonnollis-moraalisten periaatteiden vahvistamisessa ja vanhojen näissä tarkoituksissa Dostojevskin nimeen otaksuu, että ihmiskunnan on vihdoinkin tiedostettava murhan ja väkivallan rikollisuus sellaisenaan. Kuolemantuomiota tuomitessaan hän siteeraa ruhtinas Myškinin sanoja *Idiootista*: "Tuomion mukainen murha on mittaamattomasti kauhistuttavampi kuin rosvon suorittama murha." Kun yhteiskunta juridisesti laillistaa väkivallan, se tuomitsee jäsenensä "moraaliseen kuolemaan" ja sille on kaikki jo yhdentekevää. Eettisessä mielessä kirjoittaja näkee vain yhden mahdollisen vaihtoehdon Raamatun käskyille, "kaikki on sallittua" -ajatuksen, ja viittaa tällöin Nietzscheen.

Tässä yhteydessä ilmenee muuan varsin kuvaava yksityiskohta. Kosonen siteeraa laajasti muuatta jo mainitsemaamme runoilijan ja kirjallisuudentutkijan Lauri Viljasen artikkelia Nietzschestä, joka ilmestyi lokakuussa 1944. Muodollisesti artikkeli oli ajo-

tettu filosofin syntymän 100-vuotispäiväksi, mutta tosiasiallisesti siinä kehiteltiin terävän kriittinen näkemys Nietzschestä maailmanhistorian uusimpien tapahtumien valossa. Syksyllä 1944 Suomi irrottautui toisesta maailmansodasta. Suomalaisen sivistyneistön oli aika ottaa oppia, myös ideologisesti. Viljasen artikkeli olikin ensimmäisiä yrityksiä, joita sodanjälkeisissä oloissa tehtiin fasismien ja Nietzscheen aatteiden periytyvyyden ilmaisemiseksi selkeästi ja raittiisti. Nietzscheellä oli Suomessa ollut melkoisesti kannattajia. Nyt oli voitettava entisten käsitysten raskas painolasti siitäkkin huolimatta, että monet pitivät Nietzscheen ihailua melkein pä hienostuneimman älykkyyden tunnusmerkkinä. Myös Kosonen pyrki tuon painolastin voittamiseen subjektiivisesti, kun hän vetosi Dostojevskiin, jonka kirjailijankutsumuksena oli hänen mukaansa ollut osoittaa ”väkivallan käytännön psykologia”.

Kuitenkin Kososen julistamat pasifismin ja kristillisen ihmisrakkauden aatteet ilmenevät kirjassa äärimmäisen mystisinä, eikä niillä ole kovinkaan paljon yhteistä Dostojevskin taiteellisen maailman kanssa. Jo kirjan epigrafissa, joka oli otettu Pekka Ervastin, mainitun uskonnollisen liikkeen perustajan kirjoituksesta, ilmeni puhtaasti okkultistinen taiteen tulkinta. Taiteellisen fantasian ”jumalallisuudesta” ei siinä puhuta kuvaannollisessa, vaan suoranaيسessa mielessä kuten tiedottomasta ”kanssakäymisestä” tuonpuoleisen maailman kanssa. Taiteilijat ovat meedioita, jotka korkeimman tahdosta julistavat pyhiä totuuksia, ja taideteos on eräänlainen uskonnollinen myytti vastaavine ”teosofisine” sisällyksineen. Tältä kannalta tarkasteltuna Dostojevski osoittautuu kirjailijaksi, joka myös ”oli yhteydessä henkiin” ja jonka tuotanto tulee ymmärtää mystiseksi ilmestykseksi. Vastaavasti kirjan koko ”analyysi” supistuu suurimmaksi osaksi sopivien sitaattien valikointiin Dostojevskin teoksista, kirjeistä ja päiväkirjoista samoin kuin uskonnollisten kirjojen ja Dostojevskin teosten rinnastuksiin. Kaikkeaa muuta kuin onnistunut paradoksi on jo Kososen yritys antaa ”okkultista” tarkeitusta<sup>16</sup> myös Vissarion Belinskin tunnetuille sanoille, jotka hän lausui Dostojevskille luettaessa kertomusta *Köyhää väkeä*:

”Teille totuus on avoinna ja ylennettynä kuin taiteilijalle ainakin, te olette saanut sen lahjana. Pitäkää siis lahjaanne arvossa ja pysykää sille uskollisena, niin teistä tulee suuri kirjailija!”

#### 4.

Väite Dostojevskin ”mystisismistä” kohtasi jyrkkiä vastaväitteitä muiden suomalaisten kriitikkojen taholta. Näistä ansaitsee erityistä huomiota Alex Matson, joka on kirjoittanut useita kirjallisuudentutkimuksia. Hänen kirjansa *Kaksi mestaria* (1950) on erityisesti omistettu Venäjän klassisen kirjallisuuden kahden teoksen *Sodan ja rauhan* sekä *Karamazovin veljesten* tarkastelulle.

Suomalaisessa kritiikissä Matson tunnetaan parhaiten ajatuksesta romaanin muodosta kirjallisuudenlajina. Pääasiallisesti tältä kannalta hän tarkastelee myös mainittuja venäläisiä romaaneja. Matsonin kirja *Kaksi mestaria* sivuaa sisällöltään ja metodiltaan hänen varhaisempaa teostaan *Romaanitaide* (1947), jossa hän on seikkaperäisemmin esittänyt käsityksensä romaanimuodosta. *Kaksi mestaria* kehittää edelleen Matsonin romaanikäsitystä ja analysoi laajasti kahta venäläistä klassista teosta.<sup>17</sup> Sitä paitsi kirjassa on yleisluontoisempi luku — *Muoto ja sisältö* — jossa Matson kritikoille vastaten antaa lisäselvityksiä käsityksensä tärkeimmistä puolista. Ennen kuin siirrymme käsittelemään sitä, on paikallaan mainita Matsonin hieman erikoislaatusesta asemasta suomalaisessa kritiikissä.

Alex Matsonin (1888—1972) tie kirjallisuusarvostelun pariin oli jossain määrin poikkeuksellinen. Pitkän elämänsä varrella hän oli kiinnostunut hyvin erilaisista asioista. Hän oli ammattimainen taidemaalari ja kuvaamataidon opettaja, hän kirjoitti kolme romaania, teki kaunokirjallisia käännöksiä, toimitti aikakauslehtiä ja viehättyi kirjallisuusarvosteluun pääasiallisesti elämänsä iltapuolella. Itse hän piti itseään pikemminkin harrastelijakriitikkona eikä tavoitellut akateemisia laakereita.

Eräeseen aikaan suomalainen akateeminen kirjallisuudentutkimus suhtautui hänen töihinsä ilman riittävää huomiota ja vakavuutta. Mutta nyt nuo ajat näyttävät jo olevan takanapäin. Matsonista aletaan laatia yliopistollisia väitöskirjoja ja häneen vedotaan usein, vaikka hänestä esitetäänkin erilaisia mielipiteitä.

Suhtautuminen Matsonin arvostelijanperintöön on Suomessa muuttumassa osittain sen vuoksi, että nykyään aletaan yhä voimakkaammin tiedostaa hänen esteettisten näkemystensä vaikutus suomalaisiin nykykirjailijoihin. Hänen mukaansa tämän hetken kirjailijat pitävät klassikkojen vaikutusta edelleenkin erittäin ajankohtaisena ja merkittävänä. Ja vaikka akateeminen kirjallisuudentutkimus alun perin ottikin Matsonin teokset vastaan melko pidättyvästi, itse romaanikirjailijat kiinnostuivat niistä erittäin voimakkaasti. Ajatuksillaan romaanista Matson kriittikkona vaikutti olennaisesti eräisiin eteviin suomalaisiin prosaisteihin kuten Väinö Linnaan ja Lauri Viitaan, joiden tuotanto edustaa selvimmin sodanjälkeisen suomalaisen romaani-kirjallisuuden realistista suuntaa. Mainitut kirjailijat olivat lähtöisin työläispiireistä eikä heillä alun perin ollut riittävää koulutusta. Onnekaasta sattumasta Matsonista tuli heidän kirjallisuudenopettajansa, johon he usein turvautuivat ja jota sittemmin monta kertaa muistelivat lämpimästi ja kiittollisina. Esimerkiksi Väinö Linna piti erityisesti arvossa Matsonin ajatuksia realistisen romaanin rakenteen yhteydestä rationalistiseen maailmankäsitykseen ja siitä, että ”romaanin logiikka” perustuu itsensä elämän logiikkaan.

Suomalainen kritiikki on jo jossakin määrin tunnustanut Matsonin ajatusten vaikutuksen 50-luvun suomalaiseen proosaan. Mutta tämä vaikutus ei suinkaan rajoittunut 50-lukuun. Matsonin kirjat kiinnostavat edelleenkin, mitä todistavat hänen teostensa uusintapainokset (*Romaanitaiteen* 3. painos ilmestyi vuonna 1969 ja *Kaksi mestaria* julkaistiin uudelleen vuonna 1966). Ja lisäksi sujuvasta esseetyylistään huolimatta hänen teoksensa eivät suinkaan ole varsin kansantajuista luettavaa. Sitä merkittävämpi onkin kestävä kiinnostus niihin.

Kuitenkin Matsonin kirjoista, niiden osuudesta ja niiden vai-

kutuksen luonteesta esiintyy Suomessa erilaisia, jopa toisensa poissulkevia näkökantoja. Yksiselitteistä vastausta ei löydy myöskään kysymykseen, mihin kritiikin suuntaan hänet tulisi lukea. Toiset pitävät Matsonia ”uuskritikkona”, tämän paitsi Suomessa myös koko Skandinaviassa tuolloin uuden suunnan ensimmäisenä merkittävänä edustajana. Toiset sitä vastoin olettavat, että Matson on kriittikkona äärimmäisen ”perinteellinen” ja ”konservatiivinen”, että hänen tulkintansa pikemminkin viivytivät uusien aatteiden tuloa suomalaiseen kritiikkiin ja romaanikirjallisuuteen ja estivät suomalaisen romaanin ”uudistumisen” ja ”älyllistymisen” prosessia. Samat kritiikot muuten pitävät samanlaisina ”esteinä” myös Väinö Linnan ja eräiden muiden kirjailijoiden realistisia romaanejakin. Moittiessaan Matsonia ”traditionalismista” ja ”konservatiivisuudesta” nämä kritiikot tarakoittavat juuri hänen ajatuksiaan realistisen suunnan kirjailijoiden tuotannosta.

Todettakoon, että Matson tunsi englantilais-amerikkalaisten ”uuskritikkojen” tutkimukset ja oli omaksunut joitakin heidän ajatuksiaan (muun muassa ajatuksen ”eheästä muodosta”, jonka kautta yksin teoksen sisältö avautuu), mutta usein hän tulkitsi niitä varsin omalaatuisesti painottaen päättävästi muodon sisällöllistä funktiota ja sanoutuen siten irti puhtaasti formalistisesta kritiikistä.

Useissa kohdin Matson tuntee selvästi vetoa materialistiseen estetiikkaan, vaikkakaan ei osoittaudu johdonmukaiseksi. Näin on laita muun muassa myös gnoseologisissa kysymyksissä, kun hän puhuu taiteen suhteesta todellisuuteen. Hänen kirjojensa yleisestä hengestä voi huomata, että hän filosofisessa suhteessa kallistuu kantilaistyyppiseen dualismiin. Taide on Matsonin mukaan elämän heijastus ja sen tiedostamisen muoto, mutta samalla elämä jää eräänlaiseksi ”asiaksi sinänsä”, jonka olemusta on mahdoton oppia tuntemaan. Matsonille ei ole ominaista todellisuuden ja sen taiteessa esiintyvän heijastuman syvällinen sosiologinen ymmärtäminen. Toinen Matsonin kirjojen heikkous on se, että ne eivät ole riittävän historisia. Hän ei toki halveksi täydellisen historiallista suhtautumista taiteeseen, mutta

hänen käsityksensä romaanimuodosta on silti rakentunut ilman selviä kirjallisuushistoriallisia koordinaatteja. *Romaanitaiteessa* on analysoitavaksi otettu eri kausien romaaneja (Cervantesin *Don Quijote* ja Defoen *Robinson Crusoe*, Rollandin *Jean-Christophe* ja Joycen *Odyseus* sekä suomalaisesta kirjallisuudesta Kilven *Alastalon salissa*), mutta kirjallisuushistoriallinen perspektiivi tuntuu toisinaan hyvin heikosti, teokset esiintyvät ikään kuin yhdellä ja melko epämääräisellä aikatasolla. Kirjallisuushistoriallisessa suhteessa tuntuu riittämättömän perustellulta myös romaanien luokittelu kahteen tyyppiin — ”naturalistiseen” ja ”esteettiseen”, vaikka Matson tällöin tarjoaakin useita terävänköisiä havaintoja.

Mutta aluksi seikkaperäisemmin romaaneiteorian valopuolista, niistä puolista, jotka edistivät suomalaisen realismin kehitystä. Suomalainen kritiikkihän on toistaiseksi liian vähän arvostanut juuri niitä Matsonin ajatuksia, jotka liittyvät kiinteästi Suomen sodanjälkeisessä proosassa esiintyneiden realististen virtausten vahvistumiseen ja kehitykseen. Näiden ajatusten merkityksen saattaa todella ymmärtää vasta, kun ottaa huomioon kirjallisuuden konkreettisen tilanteen, jossa ne on esitetty. Matsonin teesi muodon sisällökkyydestä, vaatimus elämän totuudesta, monita-soisen eepin romaanin puolustus, taiteen esteettisen eliittiyden vastustus ja eräät muut hänen määritelmänsä eivät sinänsä liene mitään teoreettisia keksintöjä, mutta ne saivat lisääntyvää ajankohtaisuutta Suomessa realismin ja modernismin välisen kamppailun kärjistyessä Suomessa sodan jälkeen. Tietyissä miellesä Matsonin kirjat olivat suoranainen reaktio tähän kamppailuun.

Jo Matsonin lähtökohdat ja toisaalta modernistinen estetiikka, sen yleinen maailmankatsomuksellinen pessimismi ja irrationaalisubjektivistinen, usein formalistinen suhtautuminen taiteeseen ovat paljolti vastakohtaiset. Modernismin täysin tietoinen (vaikkakaan ei aina johdonmukainen) ”vastustaminen” ilmenee Matsonilla melko selvästi — niin hänen ajattelutapansa yleisessä kehityksessä kuin analysoitujen modernististen romaanien hie-

man pidättyväisissä arvioissa ja avoimen poleemisissa intonaatioissa.

Romaanirakenteen tulkinnassaan Matson lähtee siitä, että romaani kuten taide kokonaisuudessaankin kuvastaa objektiivista todellisuutta ja on samanaikaisesti sen tiedostamisen spesifinen muoto. Taide kuvastaa elämää. Tämä lähtömääritelmä on Matsonin mukaan aina johtanut produktiivisimpiin taiteen tulkintoihin. Varsin luonteenomainen on hänen myönteinen suhtautumisensa aristoteliseen ”mimesiksen” periaatteeseen, käsitykseen taiteesta luonnon ja elämän jäljittelynä. Matson on vakuuttunut siitä, että jos tätä periaatetta tulkitaan riittävän monipuolisesti, se käsittää taiteen olemuksen täydellisemmin kuin monet myöhemmät esteettiset teoriat, jotka pitävät tärkeimpänä ”kauneutta” (Matson suhtautui varsin myötätuntoisesti Tolstoin vastaaviin teorioihin kohdistamaan kritiikkiin). Jopa joissakin poleemisissa viettimyksissään, kun hän haluten korostaa taiteen esteettistä erityisluonnetta vaati ”uuskritiikin” vaikutuksesta taiteen ”itsenäisyyttä”, hän ei unohtanut tehdä sitä varausta, että ”sillä tavoin autonominen, että se olisi elämästä riippumaton, ei taide ole koskaan ollut”.<sup>18</sup>

Mutta taide ei heijasta elämää suoranaisesti, vaan taiteilijan mielikuituksen kautta. *Rikoksen ja rangaistuksen* tarjoamaa esimerkkiä hyväksi käyttäen Matson vertasi luovaa mielikuivusta kaarenmuotoiseen linjaan, jonka molemmat päät leikkaavat todellisuutta. Mielikuivitus lähtee todellisuudesta, luo lakipisteessä oman taiteellisen maailmansa, jota todellisuus kuitenkin ”kontrolloi”, ja palaa jälleen todellisuuteen. Artikkelikoelmansa Matson otsikoi *Mielikuivituksen todellisuudeksi*, ja juuri edellä mainitussa merkityksessä tuo otsikko onkin ymmärrettävä.

Puhuessaan taiteen tiedostamistehtävästä Matson kuitenkin tähdensi, että kysymyksessä on erityinen tiedostuksen laji: ei käsitteellinen, vaan emotionaalisen välitön, ”naiivi”, emotionaaliseen kokemukseen perustuva. Edellä mainitussa artikkelikoelmassaan Matson kirjoitti: ”Taide ei synny käsitteistä. Sitä ei saada ajatteleamalla aikaan. Siihen osallistuu äly koska ihmi-

nen on ajatteleva olento, mutta älyn osa on katselijan ja yksityissihteerin. Rakkauttaakaan ei saada ajattelemalla aikaan mutta ihminen voi ajatella rakkauttaan ja panna myös älynä sen palvelukseen.”<sup>19</sup>

Selittämättä, että taide on elämän heijastus ja sen tiedostamista, on Matsonin mielestä mahdotonta tyydyttävästi selittää, miksi se historiallisesti muuttuu. Esteettisten taideteoriain kannattajat ovat Matsonin mukaan taipuvaisia näkemään muutosten syyksi taiteilijoiden ikuisen tyytymättömyyden, heidän väsymättömän pyrkimyksensä eräänlaiseen täydelliseen ja ikuiseseen kauneuteen. Mutta Matsonin mukaan taiteilija ei saavuta ”ikuista kauneutta” vaan oman aikansa, hän ilmentää oman aikansa maailmankäsitystä ja lähtee häntä ympäröivän elämän kokemuksesta. Ja ”ikuisetkin totuudet on yhä uudestaan koettava ja tajuttava ajankohtaisin suurein”.<sup>20</sup> Taiteellisen tietämyksen kohde muuttuu, todellisuus muuttuu ja vastaavasti muuttuu myös taide tämän todellisuuden ilmauksena. Ihmiskunta ei tule toimeen pelkällä menneisyyden taiteella, kerran kootulla tiedolla.

Tästä seuraa, että teoksen muotoa ei voi erottaa sisällöstä, taiteen tiedostavasta funktiosta, yhteyksistään todellisuuteen, kirjailijan maailmankäsityksestä ja yleisfilosofisista ongelmista. Samalla vastustaen kritiikissä esiintyvää subjektiivisuutta Matson tähdentää voimakkaasti itse taideteoksen objektiivista luonnetta siinä mielessä, että se kaiken todellisuuden tavoin ensinnäkin on tieteellisesti tiedostettavissa rationaalisiin metodein ja arvioitavissa objektiivisin kriteerein, ja toiseksi se on silti riippumaton kriittisistä tulkinnoista. Kritiikki paljastaa teoksessa sen varsinaisen, teoksen sijoitetun sisällön eikä aseta sitä siihen ”omasta puolestaan”. Matson mainitsee muun muassa ”impressionistisen” kritiikin rajoittuneisuuden, sille kun ei tärkeintä ole niinkään teos esteettisenä todellisuutena kuin taiteellinen elämys, subjektiivinen vaikutelma, yksilöllisen käsitystavan erityislaatu, itse vastaanottajan yksilömaailma. (Eräänä tuollaisen subjektivismiin äärimmäisenä ilmauksena mainittakoon Oscar Wilden paradoksit siitä, että taidekritiikki on korkeimmassa

muodossaan kriitikon itsensä sisäinen ”omaelämäkerta”, ”hänen sielunelämänsä rekisteröintiä”.) Matsonin polemiikin tarkoitus on puolustaa taiteen objektiivista luonnetta ja sen objektiivisia arviointiperusteita. Vasta tunnustettuaan ”taideteoksen objektiivisen olemassaolon” voi muodostaa siitä monipuolisen käsityksen, tarkistaa sen moneen otteeseen ja erottaa taiteen epätaiteesta. Mutta jos estetiikka lähtee vain ”vaikutelmista” eikä kaikinpuolisesta tutkimuksesta, se Matsonin mukaan eksyy epämääräisyyksien ja abstraktioiden aavemaailmaan, ”josta se palaa silmät niin sekaisin, ettei se tunne taideteosta, kun sellainen joutuu sen eteen”.<sup>21</sup>

Matson erottaa ”sisäisen” (olennais-sisällöllisen) ja ”ulkonaisen” (abstraktis-kaavamaisen) romaanimuodon korostaen tuollaisen eron periaatteellista tärkeyttä. Kahden muotokäsitteen vastakkainasettelu muodostaa hänen tulkintansa poleemisen ytimen, johon hänen erimielisyytensä ”akateemisten” kirjallisuudentutkijoiden keskuudesta nousseiden vastaväittäjien kanssa keskittyvät. Matsonille tämä on erityisen tärkeää siksi, että tässä kosketellaan estetiikan perimmäisiä kysymyksiä eikä vain romaanilajin suhteen. Erottaessaan ”sisäisen” (ja ainoan häntä kiinnostavan) muodon ”ulkonaisesta” Matson samalla sanoutuu irti niistä formalistisista kritiikin suunnista, joiden edustajat ovat taipuvaisia tarkastelemaan taiteen yhteiskunnallista, psykologista ja moraalis-inhimillistä sisältöä jonakin ”estetiikan ulkopuolisena”, millä ei ole mitään tekemistä sen enempää varsinaisen taiteellisen tuotannon kuin kriittisen tulkinnankaan kanssa. ”Muoto” merkitsee siinä tapauksessa joko tiettyä kompositio- ja tyylikeinojen, kaavojen ja rakenteiden summaa, jotka ovat enemmän tai vähemmän irrallaan kyseisestä sisällöstä ja jotka eivät elimellisesti johdu siitä, vaan jotka jollakin tavoin ”lisätään” empirisen aineiston saattamiseksi järjestykseen; tai sitten puhtaasti ”kielellistä rakennetta”, joka taaskin on ”immanentti” suhteessaan taiteen sisältöpuoleen.

Muuten Matson ei käytä itse termiä ”formalismi”, samoin kuin hän ei myöskään erota formalistisia suuntia kritiikissä. Hänen poleemisiin tarkoituksiinsa riittää, että hän varsin yleis-

tävästi osoittaa sen varsin monimuotoisen — hänen kannaltaan katsottuna — pyrkimyksen muodon ja sisällön erottamiseen toisistaan, joka länsimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa vallitsee. Esimerkkejä hän antaa useita ja yleensä englantilais-amerikkalaisesta kirjallisuudentutkimuksesta (jonka hän tunsi parhaiten siksikin, että hän pitkän aikaa oleskeli Englannissa). Esimerkeistä päätellen Matsonin näkökentässä olivat niin varhaisemman ("viktoriaanisen") kirjallisuuden kuin "uuskritiikkiin" kuuluvat teokset.

Analysoidessaan *Sotaa ja rauhaa* Matson käsittelee seikkaperäisesti muun muassa englantilaisen Percy Lubbockin kirjaa *The Craft of Fiction* (1921), jolla aikanaan oli huomattava osuus "uuskritiikin" metodin syntyyn ja jota sen kannattajat edelleenkin pitävät arvovaltaisena, mistä todistavat sen lukuisat uudet painokset Englannissa ja Yhdysvalloissa.<sup>2 2</sup> Tätä kirjaa pidettäkseen vielä enemmänkin sinnikkäänä yrityksenä osoittaa entisten metodien riittämättömyys ja suunnata tutkimus uuteen uomaan (ja juuri näin tekijä itsekkin ymmärsi tehtävänsä) kuin uuden metodin myönteisten saavutusten esittelynä. Tekijän metodologiselle kannalle on erittäin kuvaavaa se, että hän yhdistää kirjallisuuden teoksen "itsenäisyyttä" koskevan teesin eräänlaiseen kriittiseen agnostisismiin. Yhtäältä tekijä perinteellisten kirjallisuudentutkimuksen metodien (kulttuurihistoriallisen, psykologisen, elämäkerrallisen jne.) vastapainoksi väittää, että analyysin kohteena tulee olla vain "teos itse" (the book itself), vieläpä nimenomaan "tekniset puolet", se "miten kirja on tehty". Toisaalta tekijä sanoo useaan kertaan, että periaatteessa on mahdotonta edes "teknisessä" mielessä ymmärtää ja kuvata romaania esteettisenä kokonaisuutena. Kritiikille "koko teoksen kuva" jää aina "salaisuuden verhoon". Mutta jos "teknisiin puoliin" kiinnitetään huomiota, se tutkijan mukaan silti lupaillee kritiikille ehkä rajallista mutta sentään "täsmällistä" tietoa. Konkreettisen, jopa aineellis-esineellisen tarkkuuden jano analyysissa ilmenee erityisen selvästi Lubbockin teoksen viimeisillä sivuilla. Saatettuaan jo päätökseen useiden romaanien tarkastelun tekijä yhteenvetoa laatiessaan harmittelee, että hänen esityk-

sensä on analyysimetodin epätäydellisyyden vuoksi jäänyt liian likimääräiseksi, epätarkaksi ja hämäräksi. Kirjallisuuskritiikki ei hänen mukaansa vielä ole kehittänyt omaa tieteellistä kieltään, jolla sanataiteen teos voitaisiin kuvailla täsmällisin, yksiselitteisin käsittein. Siksi "emme onnistu osumaan täsmällisesti maaliin, ja jos sellaista sattuu, niin emme siltikään voi olla täysin varmoja siitä, että niin on käynyt. En puhu edes laatuarvioiden adekvaattisuudesta, tässä suhteessa eivät vain kirjallisuuden vaan myös kaikkien taiteiden kriitikot kokevat vaikeuksia. Onhan maalauksen tai veistoksen arvo yhtä suuressa määrin epäaineellinen kuin kirjankin arvo. Ja silti on hetkiä, jolloin kirjallisuuskritiikosta alkaa tuntua siltä, että jos kirjasta saisi edes yhden konkreettisen, tarkoin mitattavissa olevan faktan, jos kirja voitaisiin punnita niin kuin veistos tai mitata niin kuin maalaus, niin se olisi jo jonkinlainen tukipiste aaveiden maailmassa."<sup>2 3</sup>

Matsonin koko käsitys romaanimuodosta suuntautuu selvästi tuollaista "teknistä" formalismia samoin kuin siihen liittyvää kriittistä nihilismia vastaan.

Matsonille romaanin "sisäinen muoto" on sisällökäs, ja siinä piilee hänen tulkintansa paatos. Omalla tavallaan varsin luonteenomainen on seuraava yksityiskohta: kun hänen *Romaanitaitteensa* oli ilmestynyt, eräät arvostelijat moittivat neuvottomuudessaan tekijää siitä, että puhuessaan romaanimuodosta tämä alituisen puhuu sisältöön kuuluvista seikoista. Matsonin oli pakko seuraavassa kirjassaan erityisesti palata tähän kysymykseen ja korostaa, että hän ymmärsi muodolla jotakin aivan muuta kuin hänen arvostelijansa. Näille muoto on jotakin abstraktia, joka on irrotettu kyseisestä sisällöstä, kyseisestä teoksesta ja kyseisen taiteilijan maailmannäkemyksestä. Sitä, mitä he tarkoittavat muodolla, olisi oikeampaa nimittää abstraktiksi laatuksiksi. Kirjallisuudentutkimuksessa sanaa "muoto" käytetään usein samassa merkityksessä kuin puhutaan "sonetti-muodosta" runoudessa tai "sonata-muodosta" musiikissa, Matson kirjoittaa. "Mutta eihän tällöin ole kysymyksessä muoto, vaan abstraktinen kaava, joka on samassa suhteessa todelliseen muotoon kuin timan-

tin kemiallinen kaava kädessä pitelemämme timantin muotoon”,<sup>24</sup> toisin sanoen ei timanttiin yleensä, vaan *kyseiseen* timanttiin, jolla on täysin konkreettinen muoto. Matsonille on hyvin tärkeää tähdentää tätä olemuksellista konkreettisuutta. Beethovenin sonaatti ja aloittelevan muusikon sonaatti — tokko niiden konkreettis-olemuksellinen muoto on samastettavissa, vaikka niiden ”sonaattimuoto” onkin yhtäläinen? ”Käsite sonatamuoto on sinänsä hyödyllinen”, Matson pääättelee, ”koska se vastaa tiettyä teknillistä rakennetapaa; se ei vain viittaa sävellyksen todelliseen muotoon enempää kuin sana yhtälö sanoo mitään yhtälönkaavaan merkityistä suureista. Sanalla romaanimuoto ei ole sitäkään merkitystä; sillä voidaan tarkoittaa vain tiettyä taidelajia, koska teknillistä romaani-kaavaa ei ole olemassa; mutta kuitenkin, niin vahvasti ovat käsitteet muoto ja kaava assosioituneet, että amerikkalaisissa kirjailijakouluissa romaanien paloittelua ja erittelyä kaavan etsimistarkoituksessa harjoitellaan romaanimuodonopetuksena.” Matson ei voi pidettyä ironiasta: ”Kaavalla pääjuoni, sivujuoni, paikallisväritys jne. on yhtä vähän tekemistä elävän romaanitaiteen kanssa kuin vanhan Düsseldorfin akatemian säännöillä — taka-ala, keskiala, etuala ja etualalehmä — elävän maalaustaiteen kanssa. Kukaan omaperäinen kirjailija ei siitä välitä, ja harrastajista ei ole väliäkään. Se vahinko väärästä muoto-käsityksestä kuitenkin on, että miltei jokaista todella nerokasta romaania selitetään muoto-  
puoleksi ellei perin muodottomaksi. Sen sijaan, että nuoria kirjailijoita neuvottaisiin mestareiden luo, heitä näistä varoitetaan.”<sup>25</sup>

Matsonin mukaan romaanin sisäinen muoto juuri sisällökydessään on aina esineellinen — tässä suhteessa hän vertaa sitä aineellisten esineiden muotoon, tässä muodon esineellisyys on erittäin selvä. Sisäinen eli olemuksellinen romaanimuoto on avara ja moniulotteinen. ”Paikallistettuna” tilassa ja ajassa se muodostaa paikallisesti näkyvän maailman kuvan ja ikään kuin hahmottaa määrätyn elämänpiirin rajoittaen sen muista piireistä, joihin kyseinen romaani ei ulotu. Tarkoittaen sisäisen muo-

don sisällöllistä esineellisyyttä Matson sanoo, että se on ”äärellinen todellisuus, kaava abstraktinen käsite”.<sup>26</sup>

Jos yrittäisimme hyvin suppeasti esittää hänen ajatuksensa, niin ”sisäinen” muoto on romaanissa ikuistettu elämäkäsite, sen moniulotteinen ”kokonaiskuva”, se romaanikirjailijan luoma taiteellinen ”järjestys”, jossa täydellisimmillään heijastuu hänen tavoittamansa objektiivisen maailman ”järjestys” moninaisine syy- ja seuraussuhteineen. ”Joku on sanonut, että taiteessa taiteilija tuo ilmiöiden moninaisuuteen järjestystä”, Matson kirjoittaa. ”Romaanitaiteessa järjestys, jonka kirjailija havaitsee ilmiöiden moninaisuudessa, on elämän oma rakenteellinen järjestys: se ei ole hänen mielikuvituksensa tuote, vaan hän löytää sen elämästä, ja hänen luomansa muodon suuruus riippuu siitä, kuinka pitkälle ja syvälle hänen muodontajuntansa kykenee seuraamaan elämään kätkeytyvää järjestystä.”<sup>27</sup>

Tästä seuraa, että taiteen tärkeimpiä kriteerejä on Matsonin mukaan totuudenmukaisuus, uskollisuus todellisuudelle. Itse romaanimuoto on tiedostava ja verrattavissa todellisuuden ja sen olemuksellisten muotojen ymmärtämisen syvällisyyteen. Näin ymmärrettynä muoto liittyy mitä suoranaisimmin taiteilijan maailmankatsomukseen, hänen moraaliin pyrkimyksiinsä ja käsityksiinsä totuudesta.

Kosketellessaan *Don Quijotea* Matson korostaa, että toisin kuin tavallisissa ritarromaaneissa Cervantesin romaanissa kaikki on verrattavissa todelliseen maailmaan; vaikuttivatpa henkilöt miten uskomattomilta tahansa, heidän motiiveillaan ja teoillaan on reaalin perustansa. ”Mielikuvituksen tuotteinakin Cervantesin henkilöt kuuluvat samaan todellisuuteen kuin me. Se irrationaalinen, joka liittyy Don Quijoten tekoihin, on alistettu rationaaliseen maailmankuvaan siten, että hänestä on tehty tietyllä tavalla mielenvikainen olento.”<sup>28</sup> Lisäksi mielenvikainen sankari on asetettu yhteyteen todellisen elämän kanssa ”useammalla ulottuvaisuudella kuin normaali ihminen”.<sup>29</sup> Voidakseen juuri tuolla tavoin moniulotteisesti verrata *hidalgoaan* todellisuuteen Cervantes tarvitsi kompositiota, jolla itsellään olisi juuret todellisuudessa. Jokainen muu, elämästä vieraantunut kompositio olisi

vääristänyt henkilökuvan, antanut sille väärät suhteet ja keinotekoisesti sulkenut sen pois todellisen maailman lakien piiristä. ”Todellisuuden seuraamisen” periaate voitiin vasta silloin toteuttaa täydellisesti, kun vaeltavan ritarin hahmo ”on asetettu keskelle samassa määrin todellisuutta vastaavaa maailmaa, jonka tulee olla niin suuri ja niin seikkaperäinen, että sen avulla saadaan ilmennetyksi ritarin koko olemus. Toisin sanoen perusajatus on vienyt siihen, että Cervantesin on luotava suuri kokonaiskuva, joka yksilökohtaloon keskittyen uskollisesti pitäytyy todellisen tapahtumisen syysuhteisiin ja siten valaisee myös niitä. Lakien, jotka määräävät ritarin elämänjuoksun, täytyy olla yleis-päteviä, koska millään muulla tavalla ei voida todistaa niiden paikkansapitävyyttä.”<sup>30</sup>

Matsonin kannalta juuri tämä moniulotteisen maailman ”kokonaiskuva” tekee *Don Quijotesta* ensimmäisen eurooppalaisen romaanin. Tämän teoksen ilmestyminen merkitsi romaanin syntyä kirjallisuudenlajina. Lisäksi Matson tarkoittaa kirjallisuuden kehityksen kiinteää yhteyttä aikakauden filosofiseen kehitykseen ja rationaalisen tiedon saavutuksiin. Tässä mielessä ”aika loi romaanin” uusilla maailmankatsomuksellisilla virtauksillaan. Tai kuten Matson kirjoitti myöhemmissä muistiinpanoissaan, ”romaanin synty maailmaan, josta Jumala oli kadonnut, maailmaan jota tiede tutkii”. Toisin kuin antiikin tragediassa, jossa moni seikka johtui yliluonnollisten voimien puuttumisesta asioiden kulkuun, romaanissa taiteellinen toiminta noudattaa ”luonnon muotokieltä, sellaisessakin jossa kuvataan uskovaisia tai uskonnollista kokemusta”.<sup>31</sup> Tässä mielessä Matson nimitti romaania ”humanistis-naturalistiseksi lajiksi” tarkoittaen sen rajatonta ”inhimillisyyttä”, rajatonta huomiota ihmiselämän luonnolliseen puoleen.

Matsonin kriittisille tulkinnoille on varsin kuvaavaa, että hän löytää avaimen taideteoksen ymmärtämiseen esteettisenä kokonaisuutena tavallisesti vastaavasta yleisestä ideasta, joka taiteilijan on vallannut. Tätä samaa periaatetta hän noudattaa myös *Sotaa ja rauhaa* analysoidessaan.

Matson muistuttaa niistä lukuisista kriittisistä arvosteluista,

joita Tolstoin romaanin muodosta on esitetty. Esimerkkinä on aiemmin mainitun Percy Lubbockin essee *Sodasta ja rauhasta*. Englantilaisen tutkijan mielestä Tolstoin romaanissa ei ole ”yhte-näistä keskusta”, koska tekijällä ei ole ollut ”määrättyä tarkoi-tusta”. Tarkoituksen (monimutkaisimmassakin romaanissa, jolla on silti ”oikea” muoto) taas tulee olla siinä määrin ”mää-rätty”, että se voidaan ilmaista ”yhdeällä lauseella, kymmenellä sanalla”. (Mainittakoon, että Lubbock yksiselitteiseen ”tarkkuu-teen” taipuvaisena piti Flaubertin *Rouva Bovarya* esimerkilli-senä tällaisessa täsmällisyydessä. Tämän romaanin suhteen ei Lubbockin mukaan ole vaaraa ”vääriin lukemiseen ja tulkin-taan”. Flaubert ”ei ole niitä, jotka tarjoavat useita aspekteja an-taen siten aihetta erilaisiin kriittisiin oppeihin. Flaubertilla on vain yksi sana, jonka hän haluaa sanoa ja josta voidaan löytää vain yksi ainoa merkitys.”<sup>32</sup>) Tolstoilla taas tapahtuu teeman ”jakautumista kahtia”, Lubbock sanoo. Tolstoin romaanissa on itse asiassa ”kaksi romaania”, kaksi teemaa. Toinen teema liittyy ”sukupolvien saattoon”; ihmiselämässä tapahtuu sukupolvien vaihtuminen kuin valtameren luoteet ja vuokset. Tämän teeman kautta Tolstoi ylistää nuoruuden ikuista runoutta, joka konkreti-soituu Nataša Rostovaan, hänen veljeensä Nikolaihin ja muihin nuoriin henkilöihin. Tämä teema on ikuinen myös ”ajattomuus-nessaan”: nuoruuden runous ei Tolstoin henkilöissä ”johdu olo-suhteista”, historiankaudesta, historiallisesta elämästä, kriitikko sanoo. Lubbockin mielestä Tolstoilla ei olisi oikeutta upottaa nuoria sankareitaan sekä historiaan että elämään: Nikolenka Rostov joutuu romaanissa osallistumaan taisteluihin ja Nataša Rostova useaan kertaan ratkaisemaan kysymyksen, kenen kans-sa mennä naimisiin. Kriitikko otaksuu, että kaikki se, mikä kuuluu ”historiaan” ja ennen kaikkea Venäjän ja Napoleonin väliseen sotaan, muodostaa aivan toisen aiheen, joka ei mitenkään sivua ensimmäistä. Lubbock rohkenee jopa kuvitella, mil-lainen ”oikea” romaani olisikaan syntynyt, jos Tolstoi ”olis jät-tänyt rauhaan” historiankirjoittajat ja sodan. Kaikkea tätä Mat-son pitää tyypillisenä esimerkkinä siitä, miten käy, kun tutkija

halveksii teoksen konkreettista ja objektiivista sisältöä mitaten sen muotoa ”oikean” romaanin abstraktisella mittapuulla.

Kun Lubbock pitää kaikkkea ”historiallista” liiallisena ja syy-  
nä Tolstoin romaanin ”muodottomuuteen”, Matson päinvastoin näkee ”historiallisessa” juuri sen muotoa antavan ideologisen ytimen, joka luo romaaniin yhtenäisyyttä ja eheyttä. Tällainen ydin on Matsonin mielestä tolstoilainen historianfilosofia, kirjailijan käsitykset sodasta, vapauden ja välttämättömyyden ongelmasta, käsitöiden osuudesta historiallisessa prosessissa.

Kuten tunnettua, Tolstoi itse romaania kirjoittaessaan antoi historiallisille näkemyksilleen erityisen tärkeän, voipa sanoa ensisijaisen merkityksen; hän sanoi kirjeissään olevansa huolissaan siitä, että lukija ei ehkä kiinnitä riittävästi huomiota juuri tähän hänen teoksensa puoleen. Vuoden 1868 maaliskuun lopulla Tolstoi kirjoitti historian tutkija M. P. Pogodinille: ”Ajatukseni vapauden ja riippuvuuden rajoista ja käsitykseni historiasta eivät ole satunnainen paradoksi, joka on vallannut hetkeksi mieleni. Nämä ajatukset ovat koko älyllisen elämäntyöni hedelmä ja muodostavat erottamattoman osan siitä maailmankatsomuksesta, jonka luoja ties millaisin vaivoin ja kärsimyksin olen kehittänyt itsessäni ja joka on antanut minulle täydellisen rauhan ja onnen. Mutta samalla tiedän ja olen aina tiennyt, että kirjassani tullaan kiittämään neitosen tunteellista kohtausta, Speranskiin kohdistuvaa ivaa ynnä muuta joutavaa, johon heidän voimansa riittävät, mutta tärkeintä ei kukaan huomaa.”<sup>33</sup> On vaikea sanoa, tunsiko Matson (joka käytti käännettyjä lähteitä) näitä Tolstoin lausuntoja, mutta ne ovat lähellä hänen kriittistä romaanianalyysiaan.

Muistettakoon myös, että neuvostoliittolaisessa Tolstoi-tutkimuksessa on jo esitetty muodossa tai toisessa ajatus, että kirjailijan historiankäsityksellä on osuutensa *Sodan ja rauhan* rakentamiseen. Muun muassa B. M. Eichenbaum on otaksunut, että filosofinen ja sotahistoriallinen aineisto ”kelpasi Tolstoille paitsi ideologisen aineistona myös rakenteellisena, tyyllillisenä aineistona”. Sitä mukaa kuin Tolstoi teostaan kirjoittaessaan loitto ”perheromaanista” ja lähestyi eeposromaanista, hänen ”oli pakko ottaa

romaanin uutta tyyllillistä ainesta, joka oli korkealentoisempaa kuin perhe- ja taistelukohtausten tyyli. Tämän elementin välttämättömyys tuntui varsinkin romaanin *taitetekohdissa* — siellä missä uusi nide tai uusi osa alkoi. Sotahistoriallisen eepoksen laji . . . vaati ’homerisia’ syrjähyppyjä, jotka toimivat rakenteellisina ja tyyllillisinä tienviittoina eriyttäen kirjailijan kertojanäänänen henkilöiden dialogista ja tavallisesta tapahtumien kuvauksesta.”<sup>34</sup>

Matson menee analyysissään pitemmälle. Hänelle Tolstoin historialliset näkemykset ilmenevät muuallakin kuin niissä ”syrjähyppyissä”, joilla yksityiset luvut ja osat alkavat. Ne ovat muuta kuin ”uusi stilistinen elementti”, joka tuodaan ikään kuin sen lisäksi, mitä jo on perhe- ja taistelukuvaauksissa. Matsonin mukaan Tolstoin historianfilosofia (ja laajemmin elämäfilosofia) kyllästää romaanin koko sisäisen rakenteen, kaikki kohaukset ja episodit, määrää niiden organisaation ja keskinäiset suhteet, luonteiden kehityksen ja niiden vuorovaikutuksen, juonen erityislaadun ja paljon muuta.

Matson toteaa Tolstoin olleen sitä mieltä, että historia ei kehity ”suunnitelman mukaan” eikä huomattavien yksilöiden tahdosta. Se koostuu lukemattomien ihmisten lukemattomista yksilöllisistä teoista, ja jokainen noista ihmisistä toimii oman luontonsa ja henkilökohtaisten impulssiensa mukaan. Historia on kaikkien näiden ”yksityisten mielivaltaisuuksien”, tuhansien yksilöllisten tahdonpyrkimysten kaikkea muuta kuin mielivaltainen tulos. Niiden spontaanisti muodostuva summa esiintyy historiallisina liikkeinä, ja yhtä spontaanisti toteuttaa myös historiallinen välttämättömyys itseään. Jokainen ihminen on tavalla tai toisella osallinen historiaan, sillä kantaen itsessään omia yksityisiä tavoitteitaan jokainen samanaikaisesti palvelee joitakin yleisiä tavoitteita, joita hän kuitenkin ei niiden valtavuuden vuoksi tajua. Historia on olemassa ajassa, sen jokainen tapahtuma on edeltäneiden tapahtumien ja tekojen sekä syy- ja seuraussuhteiden pitkän ketjun yhteenvedo. Tämä ketju ulottuu silmäkantamattomaan menneisyyteen, sillä ei ole alkua. Tässä mielessä ei siis milloinkaan voida olla ”tapahtuman alussa”, vaan ainoastaan sen ”keskivaiheilla”. Ja koska on mahdotonta ennalta ehkäistä jo tapahtuneen

seurauksia, sekin edistää sitä, että historian yleinen kulku ei ole mielivaltaisesti muutettavissa. Historiassa tapahtuu tavallisesti se, minkä "oli määrä tapahtua" — riippumatta ihmisten toiveista, "välttämättömyyden" pakosta, varsinaisen "elämän logiikan" mukaisesti. Tähän spontaaniin logiikkaan sisältyy oma viisautensa (teesi "elämänviisaudesta" on Matsonille erityisen tärkeä), ja se seikka, että vallanpitäjien ei ole suotu ohjata historiaa oman tahtonsa mukaan, on suuri onni. Jos toisin olisi, elämä muuttuisi täydelliseksi kaaokseksi, sanoo Matson samalla tavoin kuin Tolstoi.

Sen jälkeen, mitä jo tiedämme Matsonin lähtöedellytyksistä, joille on leimallista tietty rationalismi, luottamus teoreettiseen tietoon ja taiteen tietopuolisen funktion tähdentäminen, saattaa vaikuttaa hieman oudolta ja yllättävältä, että Matson nyt on täysin solidaarinen Tolstoin historiankäsitykselle, joka sisältää fatalismin, spontaaniuden ja teorioihin kohdistuvan epäilevän suhtautumisen piirteitä. Asia kuitenkin on niin, että se objektiivinen "elämän logiikka", jota Matsonin mukaan taidekin heijastaa, jää kriitikolle paljolti spontaaniksi logiikaksi. Painottaessaan historian ja sen lakien objektiivista sisältöä Matson "objektivoi" ne siinä määrin, että ne näyttävät olevan olemassa ikään kuin yhteiskunnallisen käytännön yläpuolella ja siitä riippumattomina. Jokainen muunlainen historiankäsitys on Matsonista subjektivismia ja mielivaltaa, lainalaisuuden kieltämistä. Tässäkin hän seuraa Tolstoita, joka *Sodan ja rauhan* epilogissa kirjoitti, että "historian kannalta ihmisten vapauden tunnustaminen voimaksi, joka saattaa vaikuttaa historian tapahtumiin, eli voimaksi joka ei ole lakien alainen, on samaa kuin tähtitieteen kannalta taivaankappaleiden liikkeen voiman tunnustaminen vapaaksi. Tämän tunnustaminen hävittää lakien olemassaolon mahdollisuuden eli kaiken tiedon mahdollisuuden. Jos on olemassa edes yksi vapaasti liikkuva kappale, ei ole enää Keplerin eikä Newtonin lakeja eikä ole enää mitään käsitystä taivaankappaleiden liikkeistä. Jos on olemassa yksikin ihmisen vapaa teko, ei ole ainoatakaan historian lakia eikä mitään käsitystä historian tapahtumista."<sup>3 5</sup>

Analysoidessaan *Sodan ja rauhan* muotoa Matson on ensisijaisesti kiinnostunut kaikesta sodan kuvaamiseen kuuluvasta, sillä juuri siinä hän Tolstoin historialliset näkemykset näkyvät selvimpinä. Matsonin vakaumuksen mukaan Tolstoi on poleeminen paitsi filosofisissa syrjähyppyissään myös itse taistelukuvauksissa, sodan kuvaamisen periaatteissaan. Kohtaukset rakentuvat ikään kuin "suunnitelman" ja todellisuuden yhteentörmäykseksi. Esimerkiksi tuo kuuluisa kohtaus, jossa Kutuzov aluksi lukee arkkiherttua Ferdinandin kirjettä, joka sisältää itsevarmoja vakuutuksia Itävallan joukkojen loistavista mahdollisuuksista. Mutta samassa Kutuzovin esikuntaan ilmestyy ranskalaisten murskaama itävaltalainen kenraali Mack. Tai Schöngrabenin taistelussa "unohdettu" kapteeni Tušinin patteri, joka ei vain ole toimimatta suunnitelmien ja käskyjen mukaan, vaan suorastaan toimii niitä vastoin ja siitä huolimatta edistää ratkaisevasti Bagrationin etujoukon menestystä. Matson olettaa, että Austerlitzin taistelun yleiskuva koostuu täysin vastakkaisista henkilöahmoista, kohtauksista ja episodeista. Kaikki ennalta pedanttisesti ajoitteleva kenraali Weyrother ja sotaneuvoston kokouksessa torkkuva Kutuzov; ruhtinas Andrein kunnianhimo ja hänen ennakkooaavituksensa siitä, että nyt oli koittanut hänen Touloninsa tai Arcolen siltansa päivä, sekä haavoittuneen ruhtinaan tila taistelun jälkeen, kun jo Napoleonkin, hänen epäjumalansa, näyttää hänestä enää vähäpätöiseltä, mitättömältä ja kunnianhimoiselta olenolta; nuoren Nikolai Rostovin ruusunpunerva juhmallisuus ja ihastus ja hänen saamansa käskyn tietoinen järjettömyys, käsky kun on syntynyt kahden sotapäällikön eripuraisuudesta ja on vähällä maksaa Rostoville hänen henkensä.

Austerlitzin taistelukohtaukset antavat Matsonille aiheen erityisesti tähdentää Tolstoin kuvausmenetelmän erityislaatua, sen molekyyliäistä moniulotteisuutta, ja taaskin sitoa tämä hänen historiankäsityksiinsä. Matsonin kannalta Tolstoin oli periaatteessa mahdotonta kuvata koko tapahtumaa vain yhden henkilön käsityksenä. Tapahtuma koostuu aina lukuisista yksilöllisistä tapahtumista, yksi ihminen ei edes pysty saamaan yleiskuvaa koko taistelusta, se olisi siihen "liian suuri" ja muodostuisi yksi-

puolisen subjektiiviseksi, kun taas kirjailija pyrkii vaikutelman objektiivisuuteen. Ja saavuttaa sen siten, että tapahtuma on ikään kuin sen osatekijöinä olevien yksilöllisten tahdonpyrkimysten, tavoitteiden ja toimien lukemattoman paljouden summana nähty monien osanottajien silmin ja heidän kokemustensa kautta. Jokaisella heistä on omakohtainen suhteensa tapahtumaan, mutta kirjailija, hänen ”lähtöteesinsä” on määrännyt ”yleisen näkökulman”, joka organisoii koko kuvausta. Matson ei kavahda käyttämästä sanaa ”teesi”, sillä hänellä ei filosofis-ideologinen taiteessa sulje pois esteettistä, taiteellinen ei ole ristiriidassa rationaalisen kanssa eikä luova työ ole kontrolloimatonta innoitusta, vaan teko jonka taiteilija organisoii maailmankatsomuksellisesti ja ideologisesti. Matson kirjoittaa: ”Teesi, tarkoitus, ei aseta esteitä Tolstoin mielikuvitukselle, päinvastoin, selvän päämäärän tukemana se vasta pääseekin keskittymään. Hän ei eksy epäolennaiseen, koska tietää mitä tahtoo. Kiinteä aihe, ajatuksen ilmentämisen tarve, antaa intuitiolle, innostukselle, suunnan, syntyvä kuva ikään kuin itse kutsuu luokseen värejä ja viivoja tyhjien tilojen täytteiksi ja neuvoo mitkä vastakohtat on korostettava. Näkemys on ilmennettävä mahdollisimman täydellisesti ja vakuuttavasti, ja tietoisuus tästä kiihottaa ja samalla ohjaa mielikuvitusta. Siten jokainen osakuviot toistaakin pienoiskoossa osasävelmänä suuren sävellyksen johtavat viivat. Osakuviot ovat kaikki kuin samalle moraalille rakentuvia paraabeleja.”<sup>36</sup> Ja jo näissä pienissä yksityiskohdissa, Matson päättelee, voidaan huolellisesti tarkasteltaessa havaita kirjailijan historiankäsitely.

Kysymyksessä ei ole vain käsitys historiasta sotina, poliittisina tapahtumina ja valtiollisina mullistuksina, vaan myös käsitys elämästä suoranaissimmassa ja laajimmassa merkityksessään, perhe-elämä mukaan luettuna. Matsonin mielestä Tolstoin kiista historiankirjoittajien kanssa onkin ytimeltään juuri siinä, että hän asettaa vastakohtaksi hyljättäville päättelyrakenteille pääteesinä itse elämän ”luonnollisessa virtauksessaan” ja ”omine logiikkoinen”. Tolstoin historianfilosofia on samanaikaisesti ”elämänfilosofiaa”, joka kaikenkäsittävytydessään kyllästää niin romaanin taistelu- kuin perhekohtaukset. Matson käsittelee seikkaperäi-

sesti Nataša Rostovan ja Pierre Bezuhovin henkilöahmoja ja heidän kohtaloitaan. Paljaassa muodossaan kriitikon ajatus tähtää taaskin todistamaan, että elämän spontaanit voimat ne ohjaavat ihmisen kohtaloa eikä ihminen itse. Mutta tuosta spontaanista voimasta Matson johtaa myös Natašan ja Pierren luonteiden rik-kauden.

Matson pitää Nataša Rostovan henkilöahmoa selkeimpänä ja täydellisimpänä nuoren naisen hahmona maailmankirjallisuudessa. Hänen olemuksensa jokainen solu säteilee välittömyyden lumoa, vaistonvaraisessa rakkauden ja onnen janossaan hän on luonnon ruumiillistuma. ”Hänessä puhuu se voima, jonka kieltä ovat kukkien värit ja tuoksut, lintujen laulu, päiväperhosten karkelo; hän elää paratiisillisessä maailmassa, jossa lapset elävät ja johon lapsuuden jälkeen vain todelliset taiteilijat saavat kosketusta.”<sup>37</sup> Todisteena Tolstoin valtavasta lahjakkuudesta Matsonille on jo se tapa, jolla sankaritarta kuvataan: tämän hurmaava sulokkuus on ”objektivoitua”, se on hänen oma ominaisuutensa eikä rakastuneen miehen heijastus (johon subjektiivisen välilliseen ja ”helpompaan” keinoon romaanikirjailijat Matsonin mukaan turvautuvat paljon useammin). Natašassa ei ole sellaista piirrettä, jonka kreivitär-äiti tai Sonja näkisivät toisin.

Tässä Matson jälleen esittää vastaväitteen Lubbockille, joka on sitä mieltä, että juonen kehittyessä Natašan henkilöahmo peittyi liiaksi arkipäiväisiin ja tavanomaisiin piirteisiin ja menettää eräänlaisen ylevän runollisen merkityksen, jota romaanissa on alunperin tarkoitettu. ”Siinä suuressa draamassa, johon hän on osallinen”, Lubbock kirjoitti Natašasta, ”ei ole tärkeää hänen lemmenseikkailujensa todellinen kulku, vaan se, että hänellä on niitä ja että hän itse pysyy sellaisena kuin on, että kaikki rakastavat häntä ja että hän on vastaukseksi valmis rakastamaan melkein pä ketä hyvänsä. Kun menetellään, niin kuin Tolstoi menettelee, ja asetetaan huomion keskipisteeksi kysymys, meneekö Nataša naimisiin tämän tai tuon ihailijansa kanssa, eritoten kun se kuvataan niin henkeäsalpaavan mielenkiintoisesti kuin Tolstoi tekee, merkitsee se sitä, että henkilöahmolta riistetään se merkit, joka siihen oli alunperin pantu ja korvaukseksi annetaan jota-

kin aivan muuta.”<sup>38</sup> Matson ivailee, että Lubbockin mukaan ”Natašan linja” ei esteettisessä mielessä johda minnekään.

Matsonin mukaan tämän henkilöhahmon kehityksessä on kuitenkin kaikella oma tarkoituksensa, muun muassa myös Natašan rakkauksien sarjalla. Aivan samoin on myös sillä kysymyksellä, kenen kanssa hän menee naimisiin, paitsi ”arkipäiväistä” myös taiteellista merkitystä. Natašan henkilöhahmon logiikan muodostaa Matsonin mukaan spontaanisti toteutuva naisen kutsumus, ja logiikka on täysin sopusoinnussa romaanin yleisen muotoa organisoivan idean kanssa. Nataša ei ole kohtalonsa valtias. Häntä liikuttavat pikemminkin vaistot kuin tietoisuus. Monet tavoittelevat hänen rakkauttaan, tapahtuu lähentymisiä ja välirikkoja, ja vihdoin Natašasta tulee jopa itselleenkin yllätykseksi Pierren vaimo. Niin kuin koko romaanissa, niin tässäkin ”yksityisessä tarinassa” horjuvine polvekkeineen ja silmänräpäyksellisine yllätyskäänteineen on Matsonin mukaan samaa elämän ”suunnitelmattomuutta” kuin yhteiskunnallisessakin historiassa. Ja kun kysytään, mitä Tolstoi sitten ”halusi sanoa” Natašan henkilöhahmolla, Matson katsoo mahdolliseksi vastata: samaa kuin Napoleoninkin henkilöhahmolla.

Tuntuu siltä, että näin tulkittuna romaanin lähtöteesi, joka niin tarkoin määrää henkilöhahmojen kehityksen, väistämättömästi kaventaa niiden taiteellista sisältöä, tekee ne yksiselitteiksi ja keskenään yhdenmukaisiksi. Tuntuu siltä kuin teesi johtaisi väistämättä siihen ei-toivottuun vaikutukseen, jota strukturalistit nimittäisivät ”tekstin liiallisuudeksi”: kun tietää eräät ”ainekset” (kyseisessä tapauksessa ”teesin” ensimmäiset kuvalliset ruumiillistumat), voi arvata ennakkolta paljon siitä mikä seuraa. Lisäksi tiedetään miten ivallisesti Tolstoi itse suhtautui kriittikkoihin, kun nämä teosta eheänä ”ajatusten ketjuna” halveksiessaan vain jonkin yhden ainoan ajatuksen perusteella arvostelivat koko teosta ja sitä, mitä taiteilija ”oli halunnut sanoa”.

Mutta silti Matson tarkoittaa jotakin aivan muuta, tietyssä mielessä jopa suoraan päinvastaista. Hänelle ”elämän spontaanisuuden” teesi merkitsee nimenomaan sen ilmiöiden rikkautta varsinkin sellaisissa luonteissa, jotka luonto itse on valmistanut rik-

kaaseen elämänsäilytykseen. Luonteidensa, hyvyytensä, luottavaisuutensa ja innostuksensa voimasta Nataša ja Pierre ovat muita avoimempia maailmalle, herkempiä kuulemaan elämän moninaisia ääniä, sen erilaisia kutsuja ja kiusauksia, herkempiä tajuamaan sen kaikki ylevät ja arkipäiväiset ilmiöt. Seurapiirien säännöt, kunnianhimo ja itserakkaus, ahtaat henkilökohtaiset etulaskelmat tai rajoittuneet ideologiset opit eivät pysty siinä määrin vallitsemaan Natašaa ja Pierreä kuin monia muita romaanin henkilöitä. Matson sanoo, että ”sellainen jalo, mutta kapea luonne kuin Andrei — ehkä juuri jaloutensa vuoksi kapea — on kuin kemiallinen kokoomus, joka yhdistyy vain harvoin muihin alkuaineisiin tai kokoomuksiin reagoimatta lainkaan muihin. Pierre taas on kuin itse elämän pienoiskuva. Hän sisällyttää itseensä lukemattomia ihmisiä, ja siten hän joutuu kokemaan kaikki sysäykset, jotka todellisuus, olemassa oleva elämä, antaisi kullekin näille ihmisille erikseen.”<sup>39</sup>

Kirjailijan ”elämänfilosofiaan” Matson liittää myös *Sodan ja rauhan* eepisen laveuden, sen mitä hän nimittää muodon ”ekstensiivisyydeksi”. Kriitikko sanoo, että toisinaan Tolstoin eepisyys yritetään selittää maantieteellisesti, johtaa se ”Venäjän lakeudesta” — arojen rannattomasta avaruudesta, tasankojen silminkantamattomasta laveudesta, väkiluvun valtavuudesta. Mutta miksei sitten tätä eepisyttä ole Dostojevskin proosassa, Matson kysyy. Näkihän myös Dostojevski kaikenkin melkoisesti Venäjää mittaillessaan sitä kahleissa Pietarista Siperiaan. Hänen romaaneistaan ei kuitenkaan saa avaruuden, maailman rannattomuuden vaikutelmaa — pikemminkin päinvastoin: Dostojevskin kirjojen maailmassa ihmisellä ei useinkaan ole paikkaa mihin mennä.

Matson sanoo, että Tolstoi oli myös pienimuotoisen kerronnan mestari, mutta *Sodan ja rauhan* tarkoituksen toteuttamiseen oli vain ”ekstensiivinen” muoto ”ainoa tarkoituksenmukainen”. Tolstoi halusi välttämättä näyttää elämänsä katsomuksensa universaalisuuden eikä hän voinut rajoittua kuvaamaan yhtä tapahtumaa, yhtä tapausta, yhtä tilannetta. Hänen piti vangita lukuisia tapahtumia välttääkseen kerronnan ennakoivan ja suunnitelmal-

lisuuden vaikutelman. Hän halusi kuvata ”elämää sinänsä, ja tämä vaati kuvaa joka olisi yhtä kirjava ja muuttuva kuin elämä itse”. ”Kuvan täytyy vastata elämän moninaisuutta ja rajattomuutta, ja vain pitkä ja laajalla alueella liikkuva romaani voi olla sellainen, että sen rajat peittyvät lukijan katseelta.”<sup>40</sup>

Samasta syystä ei yksilinjainen faabelikaan kelvannut. Varsin kuvaavana Matson pitää jo romaanin alkua, kohtausta seurapiirivastaanotolla Anna Pavlovna Schererin salongissa. Tolstoi johdattaa heti näyttämölle lukuisia henkilöitä tuomatta etualalle erityisemmin ketään. Näin lukijan eteen muodostuu ikään kuin ”elämän ramppi” esitettynä liikkuvassa monikasvoisuudessaan. Jo tällä aloituksella Tolstoi Matsonin mukaan ikään kuin hälventää mahdolliset ”faabeliromaanin” odotukset. Kysymys ei ole yhdestä tai edes muutamistakaan ihmiskohtaloista. Tietenkin *Sodassa ja rauhassa* on juonilinjoja ja niiden ympärille sikeröityviä episodeja, on päähenkilöitä ja toissijaisia henkilöitä, mutta kerronta tapahtuu kaikesta huolimatta sillä tavoin, että yksityisten henkilöiden kohtalot eivät vedä huomiota pois ”koko tapahtumasarjan dynamiikasta”. Kirjailijan filosofiset pohdiskelut vain terävöittävät silmää näkemään kuvattavan yleisen tarkoituksen, ja Matsonin mukaan ne kuuluvat elimellisesti teokseen. Analyysinsä lopuksi Matson korostaa, että romaani on ”harmoninen kokonaisuus”. ”Järjestelmättömyys ei ole Tolstoin, vaan arvostelijoiden, jotka asettavat vaatimuksia sen sijaan että lukisivat.”<sup>41</sup>

Polemisoimalla sellaista mielipidettä vastaan, että elinkyynen ja varsinkin suuri romaani voi olla ”muodotonkin”, Matson aloittaa myös kuvun *Karamazovin veljeksistä*. Hän viittaa John Galsworthyn lausuntoon, kun tämä eräässä kirjeessään sanoo *Karamazovin veljeksistä* näin: ”Paikoitellen ihmeellinen, myönnettäköön, mutta Jumalani! — millaista sekavuutta, millainen sanaryöppy, millaisia hirviöitä putkahtaakaan koloistaan esille lukijan kammoksi . . . Tolstoi on paljon suurempi, ja myös Turgenev.”<sup>42</sup> Matson on sitä mieltä, että Turgenevin mainitseminen on tässä Galsworthylle jopa kuvaavampaa kuin Tolstoin mainitseminen. Muissa pohdiskeluissaan Galsworthy oli taipuvai-

nen asettamaan nimenomaan Turgenevin paitsi Dostojevskin myös Tolstoin edelle. Turgenev edusti suurimmassa määrin Galsworthylle ”normaalia” romaania, joka oli lähellä länsieurooppalaista traditiota, josta hän lähti romaanimuotoon kohdistamisaan vaatimuksissa.

Mutta Dostojevskiin verrattuna Tolstoikin oli paljon lähempänä ”normaalia” romaania, Matson jatkaa. ”Normaalimpi” on itse Tolstoin maailmankäsitys ja hänen tapansa kuvata elämää. Eräänä Tolstoin ja Dostojevskin metodien tärkeimmistä eroista Matson pitää sitä, että Tolstoi kuvaa elämää tuntematta mitään viettymystä poikkeukselliseen. Hän kuvaa elämää ”luonnollisessa virtauksessaan”, sellaisena kuin se ”tavalliselle katseelle” avautuu. Matson kirjoittaa, että jopa *Sodasta ja rauhasta* syntyvä elämäkuvan monitasoisuuskin, jopa siinä mielessä että romaanissa on lähikuvana esiintyviä henkilöitä ja sitten kaukaisempia henkilöitä, vastaa ”tavallista tietoisuutta”: tarkkailemme hyvin tuntemiemme ihmisten elämää ikään kuin ”lyhyeltä matkalta”, kun taas etäämpänä tietoisuudessamme ovat ihmiset, joihin törmäämme vain silloin tällöin. Ja yhteisenä kaukostaustana on läsnä koko ihmiskunta, josta ajoittain joutuu näkökenttäämme yksityisiä yksilöitä. Korostaen tätä ”luonnollista tavanomaisuutta” tolstoilaisessa maailmankäsityksessä Matson kirjoittaa, että kerrontatavallaan ja tyyppillisellä realismillaan Tolstoi ikään kuin sanoo lukijalle: ”Älkää katselko minua, vaan kiinnittäkää katseenne siihen teillekin tuttuun elämään, jota teille näytän, niin näette siinä tietyn lainalaisuuden.”<sup>43</sup>

Dostojevskin tapa on toinen. Matson kohdistaa huomion kirjailijan alkusanoihin *Karamazovin veljeksissä*, siihen miten kirjailija luonnehtii Aleksei Fedorovitšia, jonka elämän kuvauksen hän aikoo kirjoittaa. Aleksei Karamazov ei ole tavallinen ihminen. ”Hän on omituinen mies, jopa originaali” (lainaus V. K. Trastin käännöksestä). Ja vaikka originelli sankari ei semmoisenaan välttämättä edellytä tavallisuudesta poikkeavaa kuvausta, Dostojevski ennustaa sitäkin vihjaisemalla, että ihminen saattaisi olla originaali sen vuoksi, että oikeastaan vain hän on normaali-ihminen ja muut vinoon kasvaneet, Matson kirjoittaa

ja lainaa Dostojevskia itseään: "Ei näet siinä kyllin, että originaali ei aina ole erikoislaatuinen ja (elämästä) eristäytynyt ilmiö, vaan päinvastoin saattaa olla niin, että hänessä ehkä toisinaan onkin kokonaisuuden ydin, kun taas muut hänen aikakautensa ihmiset kaikki ikään kuin jonkin tulvan vaikutuksesta joksikin aikaa ovat siitä irtautuneet."<sup>44</sup>

Mutta jos suurin osa ihmisistä on väliaikaisesti irtautunut elämän olennaisesta sisällöstä ja sen olennaisista arvoista, niin eikö tämä merkitse, että sen todellisen kuvan, joka tämän olemuksen toisi esiin, pitäisi periaatteessa poiketa "normaalille" silmälle avautuvasta "tavallisesta" kuvasta, Matson pohdiskelee. Juuri sellaisen epätavallisen kuvan Dostojevski aikookin tarjota. Sen tulee ilmentää vain harvoille ominaista, erikoislaatuista ja voimakkaasti yksilöllistä, "minun" näkökulmaani, joka on yhtä suuressa määrin poikkeuksellinen kuin on "kummajainenkin" poikkeuksellinen. Ja kun Tolstoi taiteellaan julistaa: minä esittelen kaikille tuttua elämää, katsokaa sitä; niin Dostojevski intohimoisen kiinnostuneena poikkeustilanteisiin, poikkeusihmisiin ja poikkeuksellisiin siveellisiin kollisioihin haluaa avata lukijan silmät näkemään elämässä sellaista, mikä ei avaudukaan jokaiselle. Dostojevskin "lähtökohdaksi muodostuu pakostakin asenne: kuunnelkaa minua, minä näytän teille millaista elämä todella on".<sup>45</sup>

Tärkeintä ei tietenkään ole, että Tolstoi Dostojevskiin verrattuna muka olisi pinnallisempi ja ylimalkaisempi (sitten Matson toteaa heissä myös paljon yhteistä, varsinkin heidän humanisminsa päätöksessä). Kysymys on erilaisista tarkkailukulmista, erilaisista elämän kuvaamisen periaatteista. Tätä Matson juuri haluaakin korostaa todetessaan tässä yhteydessä tuollaisen eron suhteellisuuden. Huomautettuaan, että Tolstoi etsii elämän lakeja tapahtumista, kun taas Dostojevskia kiinnostaa eniten ihmisen sisäinen minä, Matson näiden sanojensa liian kirjaimellisen tulkinnan välttämiseksi lisää heti, että ero "tietenkään ei ole näin jyrkkä, sillä kuvaahan Tolstoikin sisäistä ihmistä".<sup>46</sup> Silti ero on Matsonille riittävä, jotta hän voisi antaa näiden kahden kirjailijan taiteellisille metodeille erilaiset nimitykset. Tolstoita

hän sanoo realistiksi, Dostojevskia psykologiksi ja hänen metodiaan psykologiseksi. Matson uskoo, että koska Dostojevskilla on tuollainen epätavallinen näkökulma, realismi ei kelpaa hänelle kuvauskieleksi, sillä se edellyttää, että sekä kirjailija että lukija näkevät ilmiöt samasta näkökulmasta<sup>47</sup>, ja tämä taas on Matsonin mukaan luonteenomaista Tolstoin vaan ei Dostojevskin metodeille.

Kun Matson vertaa Tolstoin metodia (ja hänen romaaniensa muodon erikoislaatua) maalaustaiteeseen, joka kiinnittää huomionsa aistiperäiseen aineelliseen todellisuuteen, josta henkinen maailma vuorostaan syntyy, niin Dostojevskin metodi assosioituu Matsonin tajunnassa musiikkiin, jolla on ikään kuin alun perinkin ollut tekemistä henkisten seikkojen kanssa. Dostojevskin taiteessa ei yleensä ole maisemaa eikä tilaperspektiiviä. Hänen metodinsa on Matsonin mukaan jossakin määrin "epäaineellistunut" ja pyrkii suoraan henkiseen. Dostojevskin romaanien rakenne jo on sellainen, että se toistaa elämän näkymättömän rakenteen; materia on siinä vain aineettomien dynaamisten voimien vertauskuvana.<sup>48</sup>

Matson on vakuuttunut siitä, että jokainen suuri taiteilija, joka on löytänyt oman tyylinsä, on selvillä sen esteettisistä rajoituksista ja alistuu niihin vapaaehtoisesti. Tyylin puitteissa hän pyrkii mahdollisimman hyvään tulokseen, mutta noita puitteita hän ei voi ylittää joutumatta vaaraan langeta vulgaariin eklektisyyteen. Matson sanoo, että todellinen taiteilija kyllä tietää, että jos antiikin temppeliin rakennetaan goottilainen torni, sillä ei saavuteta mitään muuta kuin mauttomuutta. Taiteilijan on pakko huolehtia tyylinsä puhtaudesta. Siksi se seikka, että Dostojevskin romaaneissa ei ole perspektiiviä eikä maisemaa, ei niin sanottua paikallisväriä, ei Matsonin mukaan ole "heikkoutta", kuten eräät kriitikot olettavat. Se on Dostojevskin tyylin, hänen metodinsa luonnollinen seuraus, sillä hän keskittyy "ulkoisen" todellisuuden sijasta henkiseen todellisuuteen. Dostojevski huolehtii ulkonaisesta totuudenmukaisuudesta paljon vähemmän kuin ilmiöiden perimmäisten yhteyksien tavoittamisesta. Vain henkilö, joka ei lainkaan ymmärrä Dostojevskin tyyliä, voi moit-

tia häntä siitä, että hän ei ole henkilöitä ja tapahtumia kuvatesaan pysynyt ”kohtuudessa”, tuossa Matsonin sanojen mukaan ”neoklassisessa sivistyksellisessä ihanteessa, jonka rikkominen on suuren omaperäisen taiteen edellytys. Mitä olisivat Shakespeare ja Michelangelo, jos he olisivat alistuneet kohtuuden vaatimukseen? On yhtä järjetöntä syyttää Dostojevskia muotojen paisuttelusta kuin pitää heikkoutena sitä, ettei El Greco noudata henkilöissään kouluanatomiata.”<sup>49</sup>

Matson korostaa, että ”Dostojevski ottaa todellisuudesta vain niin paljon kuin sielullisen liikkeen ilmentäminen vaatii. Hän ei koskaan kuvaa esinettä sen itsensä vuoksi. Kuvatessaan huoneensisustaa hän kuvaa minkälaista elämää siinä vietetään, millainen on huonekalujen omistajan sielu. Samoin hän henkilöä kuvatesaan keskittyä psykologiseen valotukseen: henkilön puku, kasvopiirteet, ilmeet, eleet ja puhetapa sekä se mitä kerrotaan hänen menneisyydestään, kaikki on tarkoitettu välittämään meille tuon henkilön sisäinen rakenne ja subjektiivinen maailma jossa hän elää. Kun tämä on tarkoitus, ei kuvaan tule mitään, joka ei tuota tarkoitusta palvele. Tässä hän on Tolstoin vastakohta. Tolstoin muotokieli on ulkonainen todellisuus. Ja vastakohtadista johtuu, etteivät nämä kaksi mestaria voineet ymmärtää toisiaan.”<sup>50</sup>

Kummankin taiteilijan siveellisistä pyrkimyksistä Matson toteaa, että niissä on paljon yhteistä. ”Tolstoi on vain ihmisenä enemmän nykyaikaan kuuluva kuin Dostojevski, jossa on paljon keskiaikaa — keskiajan ihmisen kykyä nähdä henkisiä totuuksia kuvina.”<sup>51</sup> Tolstoi on Matsonille nykyaikaisempi vielä siksi, että humanismin julistus esiintyy hänellä nykyaikaiselle ihmiselle tyypillisemmässä muodossa — ihmisten yhteisen veljeyden aatteena.

Samalla Matson pyrkii olennaisesti oikaisemaan länsimaissa kritiikissä yleistä käsitystä Dostojevskista luonteeltaan ”modernistisena” kirjailijana, joka ilmentää nykyajan ”kriisitietoisuutta”, yksilön pirstoutumisen peruuttamattomia prosesseja, ”moraalin murhenäytelmää”, ”vapauden tragediaa” ja niin edelleen. Näihin modernisteja niin houkuttaviin Dostojevskin tuotannon

puoliin Matson kiinnittääkin vähiten huomiota. Hänelle Dostojevski ei ole humanismin tuhon profetta, vaan suuri humanistinen taiteilija, joka vahvistaa ”perinteellisten” arvojen horjumattomuutta ja korkeinta arvoa — elämää. Jo se ”elämän ilon” aate, jota Matson pitää *Karamazovin veljesten* keskeisenä moraalisenä ideana, on selvästi ristiriidassa Dostojevskin tuotannon pessimististen modernististen tulkintojen kanssa.

Myönteisten henkisten ihanteiden painottaminen selittää paljolti myös sen, miksi Matson on tätä romaania tulkitessaan suunut niin runsaasti sijaa Zosimalle samoin kuin myös Aleksei Karamazoville Zosiman viisauden seuraajana.

Matson on sitä mieltä, että *Karamazovin veljesten* romaani-rakenteessa on määrävänä taiteellinen antiteesi, joka fiktiivisesti voitaisiin ilmaista sanoilla ”zosimalaisuus — karamazovilaisuus”. Näiden kahden pääteeman antiteesi kulkee johtoiheena kautta koko teoksen. Molemmat pääteemat esiintyvät kontrastinomaisessa yhteydessä. Kontrasteihin ja vastakkainasetteluihin perustuu jo romaanin ensimmäinen osa, varsinkin episodi, jossa Karamazovien perhe vierailee luostarissa. Matson sanoo, että tästä episodista kasvaa jo tietty arvohierarkia. Zosiman henkilöahmo on korkeimman henkisyysruumiillistuma ja muodostaa koko romaanirakenteelle konstitutiivisen arviointipisteen, joka on otettava huomioon kaikkia henkilöitä ja tapahtumia kuvattaessa. Zosiman rinnalla tyhjäntoimittaja Fedor Pavlovitš näyttää kurjalta ”hyönteiseltä” ja ”pariisilaisliberaali” Miusov mitättömyydeltä. Nämä ovat luonteiden näkyvimät kontrastit. Mutta lievemmissäkin vastakkain- ja rinnakkainasetteluissa Zosiman edustamat siveelliset ihanteet kyllästävät kerronnan ja määräävät kirjailijan kannan.

Matson pyrkii sitkeästi korostamaan sitä, että Zosiman (kuten myös Dostojevskin itsensä) uskonnollisuus on aivan erityislaatuista. Vuonna 1957 julkaistussa artikkelissaan romaanista *Idiootti*<sup>52</sup> Matson kosketteli erityisesti länsimaissa kritiikissä yleisiä väitteitä Dostojevskin ”mystisismistä”. Matsonin mukaan kriitikot liian usein sen sijaan, että analyttisesti pohtisivat tämän kirjailijan tuotantoa, rajoittuvat mieluummin toistelemaan sellai-

sia epämääräisiä sanoja kuten ”mystiikka”, ”venäläinen sielu”, ”itä ja länsi”, olettaen että ne jo sisältävät jonkinlaisen selityksen. Matson muistuttaa siitä luonteenomaisesta esipuheesta *Idioottiin*, joka esiintyy eräässä 1920-luvulla ilmestyneessä kirjailijan teosten saksalaisessa laitoksessa. Esipuheen nimenä oli *Venäläisen mystisismi*, ja sen laatija yritti selvittää, miten ”venäläinen” mystisismi poikkeaa ”länsimaisesta”. Saksalaisen kirjoittajan mukaan ero oli siinä, että ”venäläinen mystisismi” ei vielä samassa määrin kuin länsimainen ”ole tiedostanut olemustaan”, ja tämän olemuksen oivaltaminen juuri olikin Dostojevskin historiallinen tehtävä: hänen oli esiteltävä ”venäläisen Kristuksen kasvot”, minä hän tekikin ruhtinas Myškinin henkilöihahmossa, vaikkei täysin siinä onnistunutkaan.

Matsonin kannalta tällaiset pohdiskelut vain sokevat kysymyksen. Matsonille Dostojevski ei ole mystikko vaan kirjailija, jota askarruttavat täysin maalliset ongelmat. Sama koskee myös Dostojevskin henkilöitä. Vaikka ruhtinas Myškin onkin sairas ja hieman erikoislaatuinen ihminen, kirjailija ei silti ole suinkaan pyrkinyt hänessä kuvaamaan sen enempiä venäläistä kuin länsimaistakaan Kristusta; hänet on kuvattu hyvin maalliseksi henkilöksi. Ja vaikka *Idiootista* saattaakin löytää uskonnollista symboliikkaa, se ei vielä todista kirjailijan mystisismää. ”Symboleja voi käyttää taiteilija, joka niihin uskomatta tajuaa niiden taiteellisen arvon”, Matson sanoo.<sup>53</sup> Hän toteaa, että Dostojevskin teoksissa on varsin usein jumalkamppailun tilanteita, jolloin henkilöt eivät pysty sovittamaan yhteen jumalan ideaa sekä pahan olemassaoloa ja maailmassa havaittavia kärsimyksiä. Kriitikko kirjoittaa olevan kuvaavaa, että ”hänen teoksiinsa syvennyksessä katoaa tunne, että hänelle olisi uskonnollinen mielenlaatu luonteenomaista. Hän ei silti ole jumalan kieltäjäkään, vaan kuuluu niihin, joiden on etsittävä elämälle henkinen tausta. Hänen on löydettävä selitys, joka tyydyttää sekä hänen sydäntään että hänen älyään.”<sup>54</sup>

Tällä samalla tasolla Matson pyrkii mieltämään myös *Karamazovin veljesten* Zosiman hahmon. Zosiman uskolla on Matsonin mukaan puhtaasti maallinen suunta, se on ”dialektinen”. Toisin

kuin isä Ferapont, joka kiduttaa itseään kahleilla, paastoilla ja rukouksilla, Zosima vierastaa uskonnollista fanaattisuutta, hän ei kiellä maallista elämää taivaallisen tähden eikä pidä sitä väliaikaisena murheenlaaksona. Hän ei piileksi siltä dogmien ja teologian abstraktien viisauksien takana. Maallisella elämällä on hänelle itsenäinen arvonsa, eikä hänelle ole tärkeintä kirkko, vaan elämä konkreettisissa muodoissaan, ei uskonnollinen dogmi, vaan uskontoon sisältyvät ”siveelliset totuudet”, jotka jälleenkin tähtäävät elämään. Zosiman usko on ”maallista viisautta”, se ei ole ristiriidassa elämän kanssa, vaan muotoutuu yhdessä sen kanssa ja auttaa ymmärtämään, miksi elämä on semmoista kuin on. Siksi Zosima ei kykene tuomitsemaan ihmisiä.<sup>55</sup> Zosima on harkitseva, hänellä on tasapainoinen järki, hän pystyy kuuntelemaan jokaista, ymmärtämään toisen ihmisen tuskan ja onnettomuuden ja antamaan järkevän neuvon. Matson puolustaa Zosiman tekemiä ”ihmeitä” yrittäen selittää ne lääketieteen ja psykologian kannalta (ja osittain noudattaen tässä suhteessa itse romaanin kirjoittajan esimerkkiä). Matson tähdentää, että Zosima on jossakin mielessä ”realisti”, hän ei vaadi ihmisiltä mahdollisuuksien heikkouksia näiden heikkoudet samoin kuin ihmisyyden luonnolliset liikkeet (lapsensa menettäneelle äidille Zosima sanoo: ”Älä lohduttaudu, eikä sinun pidäkään lohduttautua, älä lohduttaudu, vaan itke...”).

Matson otaksuu, että Zosimassa kaikki olevainen, kaikki elämänilmiöt asettuvat hänen ”maallisen uskonsa” kautta eräänlaiseen moraaliseen järjestykseen. Että tämä järjestys on oikea ja paikkansapitävä, sen todistavat ”hänen neuvojensa todellisuus-pohjaisuus, hänen kykynsä tuomita oikein mitä erilaisimpia ilmiöitä sekä se seikka, että hänen yhteyteensä saatettuina muut henkilöt näkyvät oikeassa karvassaan ja oikeissa mittasuhteissaan, kuten ainakin todellisuutta vasten mitattuina”.<sup>56</sup>

Samoin Aljoša Karamazovin henkilöihahmossa, sellaisena kuin hänet on romaanissa kuvattu, Matson korostaa realistista ja todellisuus-pohjaista elementtiä. Kriitikko vertaa Aljošaa ruhtinas Myškiniin *Idiootissa*. Tämäkin on ”originellin” ja ”normaalisti epänormaalin” ihmistyyppin eräs laji. Mutta ruhtinas on kivulloi-

nen ihminen, ja siksi jostakusta lukijasta saattaa näyttää siltä, että hänen julistamillaan moraalisisilla totuuksilla on vaikutusta vain todella epänormaaleihin ihmisiin, jotka "eivät ole tästä maailmasta", Matson pohdiskelee. Matson otaksuu, että juuri välttääkseen tuollaisen nurinkurisen käsityksen Aljoša Karamazovista Dostojevski on kuvannut hänet ruhtinas Myškinistä poiketen korostetun terveeksi niin ruumiiltaan kuin sielultaan. Jo tutustuessaan ensi kerran häneen lukija saa romaanista tietää, että Aljoša ei ole mikään kivulloinen, hurmukseen taipuvainen eikä köyhästi kehittynyt luonne, ettei hän ole fanaatikko eikä edes mystikkokkaan, vaan punaposkinen, terveyttä uhoava nuorukainen, hyväntahtoinen ja puhdas, omalla tavallaan lapsellinen, mutta suurempi realisti kuin kukaan.

Samalla tavoin kuin *Sodan ja rauhan* analyysissään Matson Zosiman ja Aleksei Karamazovin hahmoissa ihanoi spontaaniutta ja luonnon viisautta. Tolstoin romaanissa tapahtumien spontaani kulku osoittautui suunnitelmia ja sijoitteluja viisaammaksi. *Karamazovin veljeksissä* zosimalainen luonnon apologia saa Matsonin mukaan voiton niin Fedor Karamazovin seniilistä turmeltuneisuudesta kuin Ivan Fedorovitšin filosofoivasta älystä. Kumpikin on Zosimaan verrattuna eräänlainen poikkeama elämän luonnollisesta virrasta, siihen kohdistuvaa väkivaltaa. Viehättyneenä Zosiman "spontaaniin realismiin" ja "maallisiin" ajatuksiin Matson yrittää riistää viimeistäkin ripettä myöten ilmeisen uskonnollisen innostuksen jopa Zosiman kristillisen nöyryyden julistuksesta. Hän yrittää tulkita sen maallisen elämän ihailuksi "primaarisimmissä" ja välittömimmissä ilmenemismuodoissaan. Matsonin mukaan Zosiman viisaus on sitä, että elämään suhtaudutaan kuten kallisarvoisimpaan lahjaan ja ylimpään iloon. Samalla kriitikko korostaa elämäkerrallistakin puolta: koettuaan traagisen teloituksen odotuksen ja pakkotyövankeuden Dostojevski koki aivan erityisesti ajatuksen elämän itseisarvosta. Matsonin mukaan "elämän ilon" teema — elämän sellaisenaan — kulkee kautta monien Dostojevskin teosten ja soi erityisen voimakkaana *Karamazovin veljeksissä*, hänen viimeisessä romaa-

nissaan, jota kriitikko sanoo hänen henkiseksi testamentiksi.

Puhuessaan "elämän ilon" teemasta Matson tarkoittaa jälleen elämää juuri alkuperäisessä merkityksessään ilman myöhempiä abstraktisia välillisiä päätelmiä ja ideologisia ylärakenteita. Hän tarkoittaa ehdotonta ja turhat pohdiskelut hylkäävää rakkautta elämään, rakkautta joka ei missään olosuhteissa tai millään harharetkillä aseta epäilyksen alaiseksi itse olevaisen arvoa. Tämä on osapuilleen sama "elämän luonnon" ja "päätelmän" välinen suhde (ja edellinen ehdottomasti parempi kuin jälkimmäinen), joka esiintyy Aljošan ja Ivanin seuraavassa dialogissa. Sopusoinnussa zosimalaisen viisauden kanssa Aljoša sanoo: "Luulen, että kaikkien pitäisi ennen kaikkea maailmassa rakastaa elämää." Ivan: "Rakastaako elämää enemmän kuin sen tarkoitusta?" Aljoša: "Ehdottomasti niin kuin sanot, ehdottomasti ennen logiikkaa, silloin vasta minä ymmärrän tarkoituksen."

Matsonin mukaan Aljoša on täysin omaksunut Zosiman "maallisen" viisauden. Ivan taas kuuluu kriitikon käsityksen mukaan siihen romaanin henkilöryhmään, johon kuuluvat syyttäjät ja puolustusasianajaja. Kaikki he ovat omalla tavallaan ajatuksen avionrikkajia, oman logiikkansa uhreja, jonka he ovat asettaneet elämän, "luonnon" yläpuolelle. Heidän älyllinen voimistelunsa ei tavoita elävää ihmistä eikä elämän konkreettisen inhimillistä puolta. Matson otaksuu, että Dmitri on tässä mielessä Ivanin vastapooli. Konkreettinen ihminen ja myötäkärsivä rakkaus häneen syrjäytyvät Ivanin pohdiskeluissa abstrahoivan ajattelun "logiikan" tieltä. (Muistettakoon, että luvussa *Kapina* Ivan aloittaa keskustelun Aljošan kanssa tunnustamalla, ettei hän ole milloinkaan voinut ymmärtää, miten lähimmäisiään voi rakastaa. Juuri lähimmäisiään on hänen mielestään mahdotonta rakastaa, kenties enintään hyvin kaukaisia. Toisin sanoen hän tarkoittaa rakkautta päättelemällä. "Jotta ihmistä voisi rakastaa, tämän pitäisi mennä piiloon. Mutta niin pian kuin hän vähänkin näyttää kasvojaan, on rakkauskin mennyttä".) Matson on sitä mieltä, että kärsivä ihminen esiintyy Ivanin pohdiskeluissa enemmänkin loogisena kokeena, kun taas Dmitri elää välittömästi sydämellään,

ja vain hän kykenee todelliseen myötäkärsimyksen päättelyn sijasta, sillä hänessä itsessään kärsii siveellinen (eikä siis abstraktisti filosofoiva) ihminen.

Mielenkiintoisessa Dmitrin henkilöahmon analyysissaan Matson korostaa, että niin sekavia kuin Dmitrin teot ovatkin ja hänen luonteensa hillitön, hän on kuitenkin ”todella traaginen sankari”. Ja ennen kaikkea siksi, että hän säilyttää ylevän tragedian sankarille välttämättömän moraalisen potentiaalin, siveellisen ytimen, kyvyn langettaa moraalinen tuomio itselleen. Kriitikko muistuttaa, että myös jutussa 3 000 ruplasta Dmitriä ohjaa enemmänkin moraalinen tuska eikä sokea ja vastuuton intohimo Grušenkaan. Hän ei voi sietää Katerina Ivanovnaan kohdistunutta roistomaisuutta, hänen on pakko palauttaa rahat. Juuri siksi hän niin usein moittiikin itseään roistomaisuudesta, koska hän ei voi sietää roistomaisuutta. Dmitrille (ja tätä kriitikko pitää hänelle ja Zosimalle yhteisenä piirteenä) on ominaista ajoittain ripittäytyä omalletunnon. Vaikeassa neuvottelussa sen kanssa hän päätyy siihen tulokseen, että ei vain roistona eläminen ole mahdotonta, mahdotonta on myös roistona kuoleminen. ”Ei, hyvät herrat, kuolla pitää kunnialla!” Matson tulkitsee Dmitrin unen oikeudenkäynnin aikana vertauskuvalliseksi merkiksi hänen siveellisestä kehittämisestään ja uudistumisestaan. Itkevä lapsi, jota Dmitrin käy rajattomasti sääliksi, on Matsonin mukaan sankari itse, joka kykenee moraaliseen miehistymiseen.

Ivanin luonteessa taas pääsee voitolle toinen elementti, Matson olettaa. Vaikka Ivan ei ole paha ja vaikka hänellä on voimakas oikeudentunto ja siveellinen tietoisuus, ”hän on kuitenkin edennyt luonnollisesta elämästä ideologioitten ohueen maailmaan, ja siksi, vaikka hän tahtookin ihmiskunnan parasta, hän kohtelee sydämettömästi ihmisiä. Hän ei ripittäydy itselleen, sillä siihen hän on henkisesti liian kopea, mutta sen tähden hän ei tunnekaan arvoja eikä kykene ymmärtämään Dmitriä. Kopeuttaan hän vaatii, että maailman tulee tyydyttää hänen oikeuskäsitetään... Älyltään hän on jättiläinen, mutta asioitten ydin välttää hänen katsettaan: hän ei ymmärrä, koska hän ei rakasta — hän rakastaa vain itseään.”<sup>57</sup>

Vaikka Matson pitääkin Dmitrin avuna konkreettista ja ”turhat pohdiskelut hylkäävää” ihmisyyttä ja hänen siveellisten käsitteittensä spontaaniutta, hän tekee kuitenkin sen varauksen, että kysymyksessä eivät vielä ole edes ”käsitteet”, ei ”tietoisuus” sellaisenaan, vaan välitön tunne: se ei ole harkittu vaan vaistomainen. Loogisesti, päätelemällä Dmitri ei pysty ratkaisemaan kysymystä, miksi eri ihmisillä on erilaiset käsitykset oikeudenmukaisuudesta; silti hänen oma elävä tunteensa saa hänet menettelemään siveellisesti. Siveellinen totuus syntyy jälleenkin spontaanin pakottomasti ”elämästä itsestään” — pikemminkin jopa sen biologisella kuin tietoisella tavalla. Matson kirjoittaa, että Dmitri ”kykenee vain emotionaalisesti tietämään, mikä on hyvää, mikä paha — ja tässä meillä on yhteys Zosiman oppiin: olemuksen syvyydestä nousevat tunteet ovat biologista elämää, itse elämää eikä ihmisen järkeilyä, ja niissä on tieto ja totuus, mystiikkaa ei tarvita. Ja Dmitri esittää ongelmansa ainoalle joka pystyy sitä ymmärtämään, Aljošalle: muille lapsukainen on houretta.”<sup>58</sup>

Matson on vakuuttunut siitä, että Dostojevskin kannalta ”primaarisiin tunteisiin” nojautuva moraalinen intuitio on erehdyttävämpi ja loppujen lopuksi inhimillisempi kuin älyn, järkeilyn ja ideologisten ylärakenteiden välillistämä ”järkeismo-raali”. Matsonin mukaan nykyajalle ominainen ”moraalin älylistäminen” johtaa sen tuhoutumiseen ja moraalisen tyhjyyden muodostumiseen. Ja tuota ”poltettua maata” kavahtavat pakenevat juosten, sanoo Matson, kuka katolisen kirkon autoritaariseen suojaan, kuka joogien opin mystisismiin. Dostojevski etsi tukipistettä ortodoksisuudesta. Hyvin tiedostaen virallisen ortodoksisuuden haavoittuvat puolet kirjailija siitä huolimatta halusi uskoa, että ortodoksisuudessa oli säilynyt vielä jotakin ”varhaiskristillisestä perinnöstä”, jota myöhempi sivilisaatio ei ollut vielä tumellut loppuun asti. Matson osoittaa, että tässä perinnössä Dostojevskille olivat kalliit nimenomaan moraaliset arvot. Kriitikko pitää täysin ilmeisenä, että Dostojevski ei tarvinnut uskontoa ”kirjaimellisena totuutena” mystisine puolineen, vaan tienä moraalisen tietoisuuden ”primaarisiin realiteetteihin”. Matson otak-

suu, että usko tuonpuoleiseen ja uskonnollinen mystisismi ovat hyödyttömät ja jopa moraalille vaaralliset, sillä silloin ei enää ole niin tärkeää, miten ihminen menettelee, kunhan hän vain uskoo. ”Ja siten elämä lähtee kulkemaan kiihtyvää vauhtia pois-päin yksinkertaisesta moraalista, minkä ihminen voi löytää sie-lunsa syvyydestä, ja sijalle tulee ideologinen moraal, joka sallii mitä vain, kunhan se palvelee jotakin ihmisen keksimää hy-vää. Atomipommin pudottaminen, esimerkiksi, on moraalisesti moitteetonta, kunhan se ei tapahdu pelkän julmuuden vuoksi, vaan sivistyksellisten arvojen säilyttämiseksi. Niiden säilyttämi-nen vaatii satojentuhansien, ehkäpä miljoonien naisten ja las-ten kuoleman ja vielä suuremman määrän silpomisen. Tämä on valitettavaa, mutta ei tuomittavaa. Mutta jos perheen isä kostaa maahan laskeutuneelle pommin pudottajalle lastensa kärsimyk-set, hänet voidaan tuomita kuolemaan sotarikollisena.”<sup>59</sup>

On helppo havaita, että Matson ”moraalin paradokseissaan” tietyissä määrin Tolstoin ja Dostojevskin vaikutuksesta kehittää näkemystä ”yksinkertaisesta” ja ”todellisesta” moraalista histo-rian ulkopuolisena ja ylisosiaalisena arvona, jonka ”primaari” luonto, olevainen on pannut ihmiseen. Se ”ideologinen moraal”, jota Matson ei hyväksy, on luokkamoraalia, joka syntyy yhdessä ”sivilisaation” kanssa, yhdessä syntyvän luokkayhteiskunnan kanssa. Matsonin eettisissä pohdiskeluissa ilmenee historismin puute erityisen havainnollisena.

”Ideologioiden” hylkäämisestä johtuu Matsonin analyttisen metodin tietty rajoittuneisuus. Hänellä esiintyy myös selvästi en-nakkoluuloisia arvioita joistakin taiteen ilmiöistä. Matson ei ole asianmukaisesti kyennyt arvioimaan esimerkiksi etevän prosais-tin Pentti Haanpään tuotantoa. Ja kriitikon kompastuskiveksi muodostuivat kyseisessä tapauksessa kirjailijan sosialistiset sym-patit, hänen läheinen suhteensa työväenliikkeeseen.

Matson ei tosin kieltänyt maailmankatsomuksen ja sosiaalifi-losofisten aatteiden merkitystä ja taiteellisen tuotannon rationa-listista elementtiä, mutta rationaalinen ei tällöin saanut esiintyä ideologian muodossa luokkayhteiskunnallisessa mielessä, sillä se koitui Matsonin mielestä vain taiteen vahingoksi. Tuollainen

ideologia ei hänen mielestään enää ole se hyödyllinen rationaa-linen elementti, joka voidaan saattaa esteettisen alaisuuteen ja joka tuossa alistaisessa funktiossaan on jopa välttämätön tai-teessa toimiessaan taiteellisen mielikuvituksen ”yksityssihtee-rinä”, kuten kriitikko asian ilmaisi. Asia oli Matsonin mielestä siten, että ”ideologia” ei tyydy palvelemaan ja alistaiseen rooliin-sa. Sillä on taipumus saada taiteilija kokonaan valtaansa. Kriiti-kon mielestä siten loppujen lopuksi tuhoutuu maailman ja sen moniulotteisuuden taiteellisen, emotionaalisen-konkreettisen tiedos-tamisen erikoislaatu sinänsä. Artikkelissaan Haanpäästä Matson väitti, että ”mikä tahansa ideologia on taiteilijalle aina tappioki-si, sillä abstraktisena, teoreettiseen ajatteluun perustuvana ideo-logia on taiteilijan näkemyksen, oivalluksen, tunneperäisen tie-dostuksen, aistihavainnon täydellinen vastakohta”.<sup>60</sup> Matson ei edes salli ajatusta, että edistyksellinen ideologia saattaisi laajen-taa taiteilijan henkistä näköpiiriä ja muodostua elimelliseksi osaksi hänen esteettistä suhtautumistaan todellisuuteen, hänen luovaa tietoisuuttaan. Olettaen, että Haanpään taiteellinen näke-mys ja hänen käsityksensä ihmisestä ”kaventuivat” aineellisen determinismin takia, Matson kieltää hänen henkilöiltään henki-syyden, ei huomaa heidän todellista henkistä kehitystään. Teh-käämme se varaus, että Matson ei sentään myöskään asetu kon-servatiiviselle, säilyttävälle kannalle. ”Kirjailija ei koskaan voi arvostella yhteiskuntaa liikaa. Edelläkävijänä hän on siihen vel-vollinenkin. Eivätkä Haanpään arvostelmat ole sinänsä epäoikeu-tettuja, väärä on henki jossa ne esitetään, koska sitä tietä ei pääs-tä parannukseen.”<sup>61</sup> Jäädessä marxismia koskevien vulgaarien kä-sitysten vangiksi Matson kielsi marxilaisen maailmankatsomuk-sen rakentavan osuuden niin yhteiskunnan sosiaalisessa kehityk-sessä kuin ihmisyyksilön henkisessä kehityksessä.

Huomattavasti syvällisemmin Matson pystyi tulkitsemaan ja arvioimaan joitakin hänelle läheisempiä suomalaisen nykykir-jallisuuden ilmiöitä ja ennen kaikkea Väinö Linnan tuotantoa.

Lähdeviitteet

- 1 Paavo Rintala, Paasikiven aika. Helsinki 1969, s. 222—223
- 2 Vuosina 1953—70 ilmestyi kaikkiaan 38 erillistä Dostojevskin kirjojen laitosta
- 3 G. H. von Wright, Ajatus ja julistus. Porvoo—Helsinki 1961, s. 61
- 4 Sama, s. 101
- 5 Sama, s. 74
- 6 Sama, s. 91—92
- 7 Sama, s. 100
- 8 Sama, s. 75
- 9 Sama, s. 116
- 10 Aarne Kinnunen, Epätodellinen maailma. Suomalainen Suomi 1960, n:o 8, s. 471—475
- 11 Sama, s. 472—473
- 12 Sama, s. 473
- 13 Sama, s. 474
- 14 Sama, s. 471
- 15 S. A. Kosonen, Dostojevski mystikkona. Näkemyksiä kirjailijan elämäntyöstä. Tampere 1950
- 16 Sama, s. 198
- 17 Saatuaan valmiiksi Romaanitaiteen suomalaisen laitoksen Matson tunnetusti valmisteli sen englanninkielistä laitosta. Tällöin hän hieman muutti eriteltävää aineistoa: hän vähensi tarkasteltavien suomalaisten romaanien määrää ja lisäsi klassisen maailmankirjallisuuden osuutta. Näin oikeastaan syntyivätkin luvut Sodasta ja rauhasta ja Karamazovin veljeksistä, jotka sitten muodostivat erillisen kirjan (Romaanitaiteen englanninkielinen laitos jäi toteutumatta). Ks. Yrjö Varpio, Alex Matson kirjallisenä vaikuttajahahmona. Monistesarja n:o 1. Tampere 1971, s. 65
- 18 Alex Matson, Taide romaanin valossa. Luova sana ja yhteiskunta. Jyväskylä 1973, s. 189
- 19 Alex Matson, Mielikuvituksen todellisuus. Helsinki 1969, s. 28
- 20 Sama, s. 32
- 21 Alex Matson, Kaksi mestaria. Porvoo 1966, s. 280
- 22 P. Lubbockin kirjasta ja sen paikasta "uuskritiikissä" lähemmin R. Weimannin teoksessa New criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. Halle 1962
- 23 Percy Lubbock, The Craft of Fiction. London 1926, s. 273—274
- 24 Alex Matson, Kaksi mestaria, s. 241
- 25 Sama, s. 243—244
- 26 Sama, s. 242
- 27 Alex Matson, Romaanitaide. 3. painos. Helsinki 1969, s. 50
- 28 Sama, s. 15
- 29 Sama, s. 21
- 30 Sama
- 31 Alex Matson, Muistiinpanoja. Suomen kirjallisuuden antologia VI. Helsinki 172, s. 209
- 32 Percy Lubbock, The Craft of Fiction, s. 60
- 33 L. N. Tolstoi, Polnoje sobranije sotšinenij, tom 61, s. 195
- 34 B. Eichenbaum, Lev Tolstoj. 60-je gody. Leningrad—Moskva 1931, s. 375—376
- 35 Leo Tolstoi, Sota ja rauha IV. Keuruu 1975, s. 445
- 36 Alex Matson, Kaksi mestaria, s. 44—45

- 37 Sama, s. 74
- 38 Percy Lubbock, The Craft of Fiction, s. 56
- 39 Alex Matson, Kaksi mestaria, s. 80—81
- 40 Sama, s. 88
- 41 Sama, s. 97
- 42 Sama, s. 116
- 43 Sama, s. 118
- 44 Sama, s. 116
- 45 Sama, s. 118
- 46 Sama, s. 208
- 47 Sama, s. 118
- 48 Sama, s. 226
- 49 Sama, s. 121
- 50 Sama, s. 228—229
- 51 Sama, s. 229
- 52 Alex Matson, "Idiootin" selvittelyjä. Suomalainen Suomi 1957, n:o 4, s. 215—221
- 53 Sama, s. 215
- 54 Sama, s. 216
- 55 Alex Matson, Kaksi mestaria, s. 137
- 56 Sama, s. 138
- 57 Sama, s. 189—190
- 58 Sama, s. 186
- 59 Sama, s. 219—220
- 60 Alex Matson, Mielikuvituksen todellisuus. Helsinki 1969, s. 157
- 61 Sama, s. 159

DOSTOJEVSKI JA NYKYISET  
SUOMALAISET ROMAANIKIRJAILIJAT

## 1.

Dostojevski kiinnostaa jatkuvasti paitsi kritiikkiä myös kirjailijoita vaikuttaen useissa tapauksissa huomattavasti heidän tuotantonsa.

Mutta jos tarkoitetaan suomalaista nykykirjallisuutta kokonaisuudessaan, on kuitenkin vaikeaa mitenkään täsmällisesti hahmotella tämän vaikutuksen rajoja ja samalla myös tutkimuskohdetta. Luultavasti miltei kaikki nykykirjailijat ovat lukeneet Dostojevskia ja tuntevat hänen teoksiaan, vaikka tämä tuttavuus ei jätäkään jälkiä jokaisen kirjalliseen tuotantoon. Ei ole yleensä helppoa todeta, missä määrin kirjailija on omaksunut edeltäjensä esteettisiä vaikutuksia.

Ne romaanit, joita käsittelemme, ovat selvimpiä esimerkkejä siitä, että Dostojevskin tuotanto on vaikuttanut niiden tekijöihin. Näiden nykyajan romaanikirjailijoiden voimakas kiinnostus Dostojevskiin on kiistaton, mistä todistavat niin he itse kuin heidän kirjansa.

Mutta näissäkin ilmeisimmissä tapauksissa on itse vaikutuksen luonne ja sen esteettinen mekanismi varsin monimutkainen. Kunkin kirjailijan tuotanto ja kirjallisuus kokonaisuudessaan on liikettä, moniulotteinen elävä prosessi, jota on vaikea ajatella ilman sisäistä ristiriitaisuutta. Nykykirjailijain ja Dostojevskin väliset periytyvyysuhteetkin ovat moniselitteiset, niissä vaikuttaa niin vetovoima kuin hylkiminenkin. Dostojevski on maailmankirjallisuuden valtava ilmiö; siksi nykykirjailijat eivät voi sivuuttaa häntä, ja useissa tapauksissa hän vaikuttaa heihin sy-

vällisesti, ohjaa tietyllä tavalla heidän luovaa ajatteluaan ja on alituisen läsnä heidän taiteellisessa näkökentässään. Mutta samat kirjailijat Dostojevski saattaa samanaikaisesti ärsyttää kiistaan, saada heidät nousemaan sisäiseen vastarintaan, toisinaan jopa varsin kärjistyneissä ja dramaattisissakin muodoissa. Käsittelemme myöhemmin esimerkkejä tällaisesta dynaamisesta suhteesta Dostojevskiin.

Sodanjälkeisen suomalaisen kirjallisuuden suurimpiin romaanikirjailijoihin kuuluvalla Väinö Linnalla (s. 1920) oli tuotantonsa kausi jolloin hän oli voimakkaasti viehättyynyt Dostojevskiin. Linna on itse kertonut tästä kiinnostuksestaan. Vuonna 1968 Helsingin yliopisto kutsui joukon kirjailijoita kertomaan aiheesta *Miten kirjani ovat syntyneet*. Tällä yhteisellä otisikolla ilmestyivät sittemmin kahdeksantoista kirjailijan esitelmät.<sup>1</sup> Väinö Linna kertoi omassa esityksessään<sup>2</sup> myös tuotantonsa varhaisvaiheesta, omaelämäkerrallisesta romaanistaan *Päämäärä* (1947), joka taiteellisesti oli vielä epäkypä, mutta joka havainnollisesti kuvasti kirjailijan silloisia pyrkimyksiä.

Mainittakoon, että Linna oli lähtöisin työläispiireistä ja oli itse siihen aikaan työmiehenä eräässä tamperelaisessa tehtaassa. Ennen sotaa hän ehti käydä vain kuusi luokkaa kansakoulua ja meni sitten töihin rengiksi ja metsuriksi. Sotaan Linna osallistui tavallisena rivimiehenä, ja rintamakokemus opetti hänelle yhtä ja toista. Ensimmäisinä sodanjälkeisinä vuosina, kun Suomi lähti vaikean ja ristiriitaisen tilanteen vallitessa demokraattisemman kehityksen tielle, Linna — tuolloin aloitteleva itseoppinut kirjailija — koki voimakkaan maailmankatsomuksellisen kriisin. Koko entinen maailmankuva, jonka koulukasvatus, kirkko ja armeija oli hänessä rakentanut, romahti hänen tietoisuudessaan. Murros oli sitäkin jyrkempi, kun edeltäneet viisi vuotta armeijapalvelusta — kuten Linna mainitussa esityksessään korosti — olivat pahoin jarruttaneet hänen henkistä kehitystään; sotilaan tajunta oli rintamalla ”niin voimakkaasti sidottu tapahtumaan, ettei sillä ollut paljon aikaa kysellä mikä on totuus, ja mikäli sen suhteen epäselvyyksiä syntyi, niin väepeli kyllä sanoi sen”.<sup>3</sup> Linna koki sodan jälkeen tuskallisten kysy-

mysten kauden ja yritti löytää totuuden kirjojen avulla. Hän ahmi melkoisen määrän filosofisia ja kaunokirjallisia teoksia, jotka edustivat mitä erilaisimpia suuntauksia, mutta ei silti saavuttanut toivomaansa tulosta. Kävi vain niin, että entiset yksinkertaistetut elämänkäsitykset, kun ”maailma näytti sinänsä selkeältä”, hälvenivät nyt lopullisesti, ja syntynyttä maailmankatsomuksellista kaaosta seurasi elämän pohjattoman traagisuuden tunne. Mutta samalla se merkitsi myös uuden etsinnän alkua.

Linnan varhaisissa kirjoissa kuvastuu juuri tämä sisäisen hämmingin, ihmiseen itseensä ja maailmaan kohdistuvan tyytymättömyyden ilmapiiri, elämän yhteiskunnallisen sekasortoisuuden tunne, taipumus henkiseen kapinointiin ja ennen kaikkea eettisen totuuden jano.

Läheisimmäksi taiteilijaksi Linnalle muodostui tuona kautena Dostojevski. *Päämäärän* omaelämäkerrallinen päähenkilö sanoo Dostojevskia yhdeksi eniten kunnioittamistaan kirjailijoista. Sen jälkeen Linna sepitti kaksi toisiinsa yhteydessä olevaa romaania, *Messiaan* ja *Mustan rakkauden*, joissa Dostojevskin herättämän problematiikan oli määrä saada keskeinen sija. ”Mutta ensisijainen sysäyksen antaja oli Dostojevski”, Linna sanoo esityksessään muistuttaen, että *Musta rakkaus* jopa alkaa miltei samalla lauseella kuin *Rikos ja rangaistus*. *Musta rakkaus* ilmestyi vuonna 1948, mutta *Messias* jäi kuin jäikin keskeneräiseksi. Kertoessaan sen sisällöstä Linna teki esityksessään sen varauksen, että romaanin raamatullisesta nimestä huolimatta sen aihe ei ollut uskonnollinen vaan psykologinen. ”Oman teokseni päähenkilöksi alkoi kehkeytyä jonkinlainen yhdistelmä Raskolnikovista sekä Karamazovin kahdesta veljeksestä, nimittäin Mitjasta ja Ivanista, mutta vastoin Dostojevskin pyrkimyksiä en innostunut Aljošasta. Päinvastoin minun kirjani päähenkilön keskeinen ongelma olisi ollut juuri kykenemättömyys aitoon sisäiseen nöyrytykseen ja sitä tietä kontaktiin muiden ihmisten kanssa.”<sup>4</sup> Linna mainitsee, että Dostojevskin ohella hänen keskeneräiseen romaaniinsa vaikutti myös eksistentiaalismin ja freudismin problematiikka. Tällä seikalla oli melkoinen osuus siihen, että romaani ei koskaan tullut valmiiksi. Linna totesi, että

työprosessin aikana romaanin tilanteet riistäytyivät pois hänen valvonnastaan. ”Pahinta oli että aloin itse imeytyä tekstiini mukaan, kunnes lopulta säikähdin ja aloin repiä itseäni siitä irti. Mutta se merkitsi samalla luopumista koko aiheesta ja ajatusmaailmasta sillä riistäessämme ajatusiltamme psyykkisen elämän ne kuolevat. Irtautuminen oli samalla voimakas torjuntareaktio, sillä tietoinen tajuntani ymmärsi, että olin manaamassa sanoilla omaa minääni ylösalaisin.”<sup>5</sup>

Tästä voi päätellä, että kehityksessään *Messiaan* teema joutui ristiriitaan kirjailijan muuttuneiden maailmankatsomuksellisten periaatteiden, hänen siveellisen tunteensa ja hänen käsityksensä kanssa ihmisen ja taiteilijan kutsumuksesta. Etsiskelyisään Linna tuli tuolloin varsin lähelle pessimististä ”modernistista” maailmankäsitystä ja samalla freudilais-eksistentiaalistisen vaikutuksen kautta modernistiseen käsitykseen Dostojevskista, hänen ”pirstoutuneen maailman” teemastaan ja ihmisen hämmingistä siinä. Linna korosti itsekkin, että hänen keskeneräiseksi jääneen romaaninsa sisältö oli erittäin modernistinen ja kirjoittamisajankohdan huomioon ottaen jopa sitä ennakoivakin, sillä modernismin tuntuvampi läpimurto suomalaisessa proosassa tapahtui hieman myöhemmin, 1950-luvulla. Linnan mukaan romaanin tilanne perustui käsitykseen, että olemassaolon kysymysten viimeinen mitta ei ole elämä, vaan kuolema, kollisoiden ytimenä olivat päähenkilön yritykset paeta tilaansa ja tuon paon mahdottomuus, minkä vuoksi kaikki kääntyi turhuudeksi ja voimattomuudeksi.

Nähdessään pessimististen ajatusten piirin yhä tiiviimmin sulkeutuvan ympärilleen Linna ryhtyi päättäväisiin ponnistuksiin murtautuakseen siitä ulos. Muutamien vuosien hiljaisuuden jälkeen, jotka olivat hänelle vaikean luovan itsemäärittelyn aikaa, Linna muutti jyrkästi kirjoitustyyliään. Nyt Leo Tolstoista tuli hänelle läheisempi taiteilija. Aluksi romaanissa *Tuntematon sotilas* (1954) ja sitten varsinkin romaanitrilogiassa *Täällä pohjantähden alla* (1959–62) Linnan taide sai laajaa eepisyttä, se kääntyi ulkoiseen todellisuuteen. Nyt kirjailija piti entisten henkilöittensä maailmankäsitystä liiaksi heidän

omaan persoonaansa keskittyneenä, yksilölliseen minään kiinnittyneenä ja samalla liian järkeilevänä ja abstraktisena. Nyt kirjailijalle oli muodostunut tärkeimmäksi kansan elämän taiteellisesti objektivoitu kuvaus.

Samassa esityksessään Linna lausui erään hänen tuotantonsa ymmärtämisen kannalta hyvin tärkeän ajatuksen; nimittäin että kokemansa kriisin tuloksena hän tiedosti modernistisen kaiken kieltämisen tulevaisuudettomuuden. Hänen entiset henkilönsä olivat välistä esiintyneet jumalan kanssa painiskelijoina, jotka kumosivat kaikkein korkeimman luoman maailman ja koko olevaisen, koska se oli julman järjettömyyden ruumiillistuma. Mutta heidän kapinointinsa oli tehotonta, kaiken kieltäminen päättyi yleiseen nöyrytykseen, abstraktinen äärimmäisyys vaihtui toiseen samanlaiseen. *Mustan rakkauden* epilogissa kirjailija sanoo, että vuosituhannet kuluvat, mutta ihmiset kärsivät silti samalla tavoin, ja siihen on olemassa vain yksi selitys: niin on pakko olla. Kirjailija tunnusti siten maailman traagisuuden ikuisiksi.

Linnan entiset henkilöt vaativat eräänlaista ehdotonta totuutta, vieläpä viipymättä, heti paikalla, ja kun eivät sitä saavuttaneet, joutuivat epätoivon valtaan, heidän kätensä laskeutuivat ja he luopuivat enemmistä etsiskelyistä. Kokemansa kriisin jälkeen Linna sanojensa mukaan tiedosti, että ”ei kannata kiukutella totuuden relatiivisuuden tähden, sillä jos sitä kerran ei ole absoluuttisena olemassa, niin silloin sitä on jatkuvasti rakennettava”.<sup>6</sup> Tässä kulkee tärkeä rajaviiva Linnan ja modernismin välillä. Jos totuutta voi ”rakentaa”, päästä jatkuvasti sitä lähemmäksi, niin ihmisten pyrkimyksissä, heidän toimintansa reaalisissa tuloksissa ei kaikki olekaan kielteistä, vaan siinä on jotain muutakin kuin ironian ansaitsevaa. Se merkitsee myös, että ihmiskunnan historialle on ominaista eteenpäinmeno ja edistys — kaikki se minkä modernismi on taipuvainen kieltämään.

Varhaiseen Linnaan vaikutti pääasiallisesti juuri modernistisesti ”nykyaikaistettu” Dostojevski, jonka modernistinen kriitikki muutti milteipä ”absurdiksi”, kirjailijaksi joka muka oli sopeutunut ihmiskunnan vääjäämättömän tuhon ajatukseen.

Tällaisia vaikutuksia vastustaessaan Linna sai liittolaisen Matsonista, jonka kanssa hän oli tiiviissä yhteydessä ja josta tuli hänelle auktoriteetti. Vaikka Matsonin tulkinnat klassikoista ja muun muassa Dostojevskista ovatkin tietystä määrin historian-ulkopuolisia, niin periaatteessa ne kuitenkin hylkäävät modernistisen pessimismin, nihilistisen suhtautumisen humanistisiin arvoihin ja moraalien devalvaation. Niitä kyllästää ihmisen kunnioitus, niissä on varmuutta elämän luonnollisesta järkevyydestä ja eettisten käsitteiden kompromissittomasta kestävyyydestä. Muuten juuri klassisten realististen romaanien humanistinen puoli sai Matsonin asettamaan ne eräitä modernistisia teoksia korkeammalle. Vaikka Matson arvostikin melkoisesti Joycen *Odysseusta*, hän oli silti sitä mieltä, että jos tätä romaania verrattiin esimerkiksi *Don Quijoteen*, siitä jäi kaipaamaan palavaa rakkautta ihmiseen; siinä suhteessa ”Joycen taide jää vaillinaiseksi”, Matson kirjoitti.<sup>7</sup> Ja mikä yhtä tärkeää, Matson oli suomalaisessa kritiikissä niitä harvoja, jotka puolustivat realismia metodina, joka oli produktiivinen myös nykykirjallisuudessa. Realismi on edelleenkin täysin kelvollinen tyyli, Matson kirjoitti, ja jos eräät realistiseen tyyliin pyrkivät nykykirjailijat ovatkin kokeneet tuotannossaan epäonnistumisia, syy ei ole realismissa sinänsä, vaan siinä että realismi on korvattu naturalistisella kuvauksella.<sup>8</sup>

Linnalle joka hankalin kokeiluun haparoi tietään realismiin, Matsonin ideat olivat arvokas teoreettinen tukipiste. Voitaisiin mainita useitakin kummallekin yhteisiä ajatuksia, määritelmiä ja esteettisiä periaatteita. Esimerkiksi Linna sanoi myöhemmin, että hänen päätyksensä realismiin johtui sen tiedostamisesta, että taiteilijan pitää luottaa itse elämään ja välittömiin havaintoihin enemmän kuin loogisiin abstraktioihin ja järkeilyihin. Linna lakkasi hyväksymästä modernistisen estetiikan periaatteita: lohduuttoman irrationaalista kuvaa maailmasta ja inhimillisestä tietoisuudesta, käsitystä ihmisestä epäyhteiskunnallisena ja epähistoriallisena oliona, ajatusta että yksilö on tuhoon tuomittu ikuisen maailmankaaoksen edessä. Linnaa epäilytti modernismissä myös se, että elämän monimutkaisuus ja inhi-

millisten tunteiden runsaus näin supistui pelkäksi kauhuksi ole-massaolon julman typeryyden edessä. Linna alkoi nimittää tai-teilijan näköpiiriä keinotekoisesti kaventavaa modernistista este-tiikkaa esteettiseksi teologiaksi ja tuhon evankeliumiksi.<sup>9</sup>

Nämä Linnan etsinnät sopivat varsin hyvin yhteen kaikki Matsonin teokset kyllästävän ajatuksen kanssa, että elämä on taiteelle primaarinen, että ihminen on emotionaalis-konkreetti-esti kuvattava yhteyksissään reaaliseen maailmaan, että romaani on monipuolinen kuva tuosta reaalisesta ja muuttuvasta (ei-kä äärimmäisen abstraktisesta ja aina typerän samankaltaisena pysyvänä) maailmasta. On luonteenomaista, että Matson vastusti varsin konkreettisten klassisten henkilöhaamojen moder-nistista abstrahointia. Eräässä artikkelissaan hän vastusti sitä, että Aleksis Kiven klassisen suomalaisen romaanin *Seitsemän veljestä* (1870) yksityisiä episodeja tarkasteltiin jonkinlaisesta ”ylimaallisesta korkeudesta” käsin, abstraktisessa ”kosmisessa perspektiivissä”. Todeten, että ”kosmisessa perspektiivissä nähty ihminen on pieni ja varjomainen”, Matson tähdensi tuollaisen abstrahoinnin elimellistä vierautta Kiven taiteellisen metodin ja hänen maailmankäsityksensä kannalta. Matsonin mukaan Kiven taide on konkreettista ja esineellistä harvinaisessa plastisuudessaan. Kivi kuvaa ”reaalisia ihmisiä reaalisessa ympäristössä, mikä on kosmisen näkemyksen vastakohta”.<sup>10</sup>

Kaiken tämän vuoksi Matson pystyi ansiokkaasti arvioimaan myös Linnan realistisia romaaneja. Matsonin artikkelit Linnan huomattavimmista romaaneista — *Tuntemattomasta sotilaasta* ja *Täällä pohjantähden alla* -trilogiasta — ovat omalla tavallaan poleemisia. Eräät suomalaiset kriitikot, jotka pitävät Linnaa ”traditionalistina”, eivät vielä kukaan ole taipuvaisia tunnustamaan hänen taiteellisia havaintojaan, hänen merkitystään suomalaisen romaanin kehitykselle. Päinvastoin toisinaan väitetään, että hänen kirjojensa valtava lukijamenestys on jopa ”jarruttanut” tätä kehitystä, estänyt suomalaisen romaanin ”uudistumista”. Näin oletetaan, että realististen perinteiden uomassa romaani ei voi ”uudistua” eikä kehittyä.

Matson on aivan toista mieltä. Hänelle Linna on romaanikir-

jailijana painava, tuore ja uusi. Nimenomaan taiteilijana eikä vain ajankohtaisen aiheen kirjailijana, vaikka teemakin on Mat-sonille tärkeä. Realistisen Linnan karu totuus ”ei ehkä kaikkia miellytä, mutta onko romaanin tehtävä miellyttää? Eikö sen tule näyttää meille millaista elämä on? ... Totuus on nykyään ro-maanitaiteen tavoite, ja se on Linnankin tavoite. Että hän ky-kenee sitä meille niin runsain mitoin näyttämään on suuren kir-jailijan merkki. Linna on mielestäni tällä hetkellä romaanitai-teen alalla suurin luova taiteilijamme. Hänen teoksensa on ro-maanitaidetta tämän käsitteen parhaassa mielessä.”<sup>11</sup> Matsonin kannalta Linna ei suinkaan ole ”perinteellinen” siinä mielessä, että hän muka kopioisi 19. vuosisadan romaanitaiteen menetel-miä. Matson tähdentää hänen teostensa komposition uudenaikai-suutta, sitä miten ne poikkeavat tavallisesta ”faabeliromaanista”.

## 2.

Toinen Dostojevskin vaikutuksen kokenut suomalainen roma-nikirjailija oli Jorma Korpela (1910—64). Linnan tavoin hän-kin tuli kirjallisuuteen toisen maailmansodan jälkeen, johon hän osallistui. Neljästä hänen kirjoittamastaan romaanista erot-tuu eniten *Tohtori Finckelman* (1952), jota arvostelu on pitänyt sodanjälkeisten vuosien parhaisiin teoksiin kuuluvana.<sup>12</sup>

Korpelaa nimitetään tavallisesti ”välisukupolven” kirjailijak-si. Tällä tarkoitetaan, että hän ei ollut sen enempää ”traditiona-listi” kuin ”modernistikaan”, vaan edusti eräänlaista siirtymä-vaihetta. Kai Laitisen mukaan Korpela romaaneillaan ”yhdistää vanhaa uuteen kuulumatta itse täysin kumpaankaan”.<sup>13</sup>

Korpelan romaaneille omistetuissa artikkeleissa Dostojevskin nimi mainitaan aina. Tässä tapauksessa vaikutus on ollut huo-mattavasti tuntuvampi ja kestävämpi kuin Linnan tapauksessa. Joskus Korpelan henkilöt (esimerkiksi Martinmaa kirjailijan samannimisessä esikoisromaanissa) keskustelevat välittömästi Dostojevskin kanssa, muistelevat hänen henkilöitään ikään kuin

vertaillen ja mittailten heihin omia ajatuksiaan ja tekojaan. Mutta kuten Annamari Sarajas aivan oikein osoitti jo vuonna 1953 ilmestyneessä artikkelissaan Korpelan kahdesta ensimmäisestä romaanista, tuollaiset maininnat ja viittaukset eivät vielä ole kaikkein tärkein. On olemassa sisäinen, vieläkin syvempi yhteys. Korostaen sitä, miten välttämätöntä kirjailijan on omata määrätty sisäinen suunnitelma, jotta hän voisi lukemansa omak-sua omakohtaisena ja hänessä itsessään piilevänä, Sarajas viit-tasi terävään paradoksiin, joka sisältyy Montaignea lukevan Pas-calin huomautukseen: "Minkä löydän Montaignelta, sen löydän itsestäni enkä hänestä." Dostojevskiin ja suomalaisen romaani-kirjailijaan soveltaen Sarajas puhui jopa henkisen organisaation sukulaisuudesta, samanlaisesta ihmiskäsityksestä kahdella kir-jailijalla. "Voitaisiin olettaa että kosketus Dostojevskiin on ollut avaamassa Korpelan kirjailijan työn sisäisiä teemoja", hän päät-teli.<sup>14</sup>

Ja todellakin sen ohella, että Korpelan romaanit liittyvät suo-malaiskansalliseen traditioon (Arvid Järnefelt, Johannes Lin-nankoski, Joel Lehtonen ym.), ne koskettavat epäilemättä myös Dostojevskin perintöä. Korpela pohtii paljolti "dostojevskilaiseen tapaan" humanismin ongelmia porvarillisessa nyky-yhteiskun-nassa, ja yhtäläisyyttä on myös alastomassa kerronnan "ideolo-gisuudessa", luopumisesta tapainkuvauksesta ja eppisistä ku-vista ja siinä, että etualalle kohotetaan voimakkaat moraalipsy-kologiset kollisiot. Korpelaa lähentää Dostojevskiin häntä kiin-nostava "kaksinaisuuden" ongelma, kysymys porvarillisen to-dellisuuden ristiriitojen muuntamisesta yksilön tietoisuuden kah-dentuneisuudeksi; "rikoksen ja rangaistuksen" teema, kristilli-sen moraalin uudistumisen idea, kiihkeä kiinnostus erityislaa-tuisiin henkilöihin, hyväsydämissiin "hulluihin" jne. Kaikkea tätä esiintyy Korpelan romaaneissa ja se saa kerran jos toisenkin muistamaan Dostojevskin.

Miltei kaikkien Korpelan romaanien keskushahmot ovat "tyy-tymättömiä" totuudenetsijöitä, ihmisyyden ja jumalan kaipaa-jia. Varhaisessa romaanissa *Martinmaa*, mieshenkilö messianis-tisesti asennoitunut nuori totuudenetsijä muuttaa kaupungista

maalle, mutta sielläkin vallitsee pahuus, itsekkyyys ja välinpitä-mättömyys. Pahaa eivät tee maantierosvot eivätkä tietoiset monstrumit, vaan aivan tavalliset kärsivät ihmiset, joita pää-henkilön käy vilpittömästi sääliksi. Hänen eteensä kohoaa kysy-mys, eikö vain pitäisikin sopeutua tähän pahuuden "tavallisuu-teen" ja yleisyyteen, pitää sitä normaalina tilana. Paikallinen metsänhoitaja, Martinmaan vastaväittäjä, olettaa, että ihmis-luonnon puutteisiin tulee suhtautua kuten ainakin "realiteet-tiin", joka on ollut olemassa ikimuistoisista ajoista alkaen, ja siihen nojautuen ovat käytännön asiat yleensä hoidettavissa. Toisin sanoen, ei pidä haaveilla toteutumattomasta kauniista ja hyvästä ihmisestä, vaan "todellisten egoistien" käsin tehdä suh-teellista hyvää, saada aikaan suhteellista edistystä, mitä nyky-yhteiskunta metsänhoitajan näkökulmasta katsoen tekeekin, sa-moin hän itse. Mutta Martinmaalle se on yli-inhimillinen ja an-tihumaani näkökulma. Sen tunnustaminen merkitsee, että yh-teiskunnasta ja käytännön elämästä puuttuu täysin moraalinen ihanne, siveellinen ihminen. Metsänhoitajan pragmaattisuus on misantropian turmiollinen muoto, jota hän ei itsekään kestä (ro-maanissa hän tekee itsemurhan). Tuollaista loppua on Martin-maakin lähellä; jokapäiväisessä käyttäytymisessään hän ei voi välttää myönnytyksiä moraalittomalle laskelmallisuudelle, hal-veksii itseään sen takia ja samalla koettaa löytää viimeisen, vaikkakin hyvin heikon ja hauraan tukipisteen jumalasta. Jon-kinlaiseksi moraaliseksi kirkastukseksi Martinmaalle muodos-tuu tieto siitä, että puolihullu Eljas on pelastanut leikkivät lap-set raivostuneen sonnin sarvista — hänelle tämä tapaus on to-disteena siitä, että pahuus ja itsekkyyys eivät sentään ole kaikki-voipia. Eljaksella, tällä primitiivisellä ja järjettömällä olennolla ei voinut olla mitään itsekkäitä laskelmia, siispä yksinkertainen ja epäitsekäs hyve saattaa sentään löytää turvapaikan ihmissy-däimestä. Keskellä julmaa maailmaa hullu Eljas on ikään kuin saanut jumalallisen hyveen leiman (muistettakoon Dostojevskia: *Idiootissa* Rogožin ruhtinas Myškinin tavatessaan sanoo, että jumala rakastaa hulluja).

*Martinmaassa* inhimillisen vieraantumisen teemaa ihmisessä

on kehitelty suomalaisessa romaanitaiteessa vielä melko perinteellisin keinoin. Romaanitekniikan kannalta siinä ei vielä ole mitään ratkaisevasti "modernia". Se on faabeliromaani, jossa on yksi keskushenkilö, jossa tapahtumat kehittyvät johdonmukaisesti ja paljolti kuvailevasti.

*Martinmaahan* verrattuna Korpelan seuraavalle romaanille on paljon suuremmassa määrin leimallista kerronnan fiktiivisyys. *Tohtori Finckelmanissa* itse yksilön kahdentumisen ongelma saa esteettisesti uuden ilmaisun. Martinmaakin oli kahdentunut, mutta *Tohtori Finckelmanissa* ilmenee paitsi Dostojevskin ilmeisesti myös Kafkan, Hessen ja muiden länsimaisten kirjailijoiden vaikutusta. Siinä kahdentuminen saa erityisen "kaksoisolennon" muodon. Äärimmäisen kärjistetty teema vaatii uutta esteettistä näkökulmaa; Korpelan tyyli muuttuu suppeammaksi, psykologisesti määrätietoisemmaksi, tietyssä mielessä rationaalisen vertauskuvalliseksi "aivotyöksi". Kuvauksellinen tehtävä tietenkin jää, mutta kuvailua on silti vähemmän, henkilöhahmojen, kohtausten ja episodien funktionaalinen (psykologinen) osuus ilmenee selvemmin. Teokseen ilmaantuu avointa "vertauskuvallisuutta", kerronnan ja kirjailijan käsitysten avointa "tarkoituksellisuutta". Jo esipuheessa julistetaan muuta mutkitta (vaikkakin siinä näkyy tekijälle ominaista ironiaa, mistä edempänä) kerrottavan tarinan didaktiset tavoitteet. Jokainen kolmesta luvusta elää kirjassa jossakin määrin omaa erillistä elämäänsä, jokainen niistä kuvaa kolmea eri kautta päähenkilön elämässä, kolmea erilaista henkisen kehityksen vaihetta, eivätkä kerronnan aika tai tapahtumaketjun jatkuvuus välittömästi yhdistä näitä vaiheita toisiinsa. Kerronta tapahtuu ensimmäisessä persoonassa, mikä myös edistää sen näkökulman tarkoituksenmukaista selektiivisyyttä, jolta päähenkilö tiedostaa maailman.

Ensimmäisessä luvussa (*Perintö*) päähenkilö on vielä poikainen, joka on isänsä kuoleman jälkeen perinyt maatilan, ja moraalinen problematiikka herää toistaiseksi vain häntä ympäröivien maalaisten suhteellisen alkeellisen tietoisuuden tasolla. Iäkäs ja vähän yksinkertainen työmies Riitu, joka on kerran ollut vanki-

lassakin, palaa alituisen puheissaan etäiseen ja melko hämäävästi miestäppoon, ja tässä mainitaan ensi kerran "tohtori Finckelman" "päämurhaajana" — toisin sanoen saatanana, vanhana kehnona joka kykenee majoittumaan reaaliin ihmisiin.

Toisessa luvussa (*Tohtori Finckelmanin lihaksituleminen*) päähenkilö on jo psykiatri, joka ammatissaan joutuu tekemisiin inhimillisen tietoisuuden patologisten vääristymien kanssa, jotka saavat romaanissa laajentuneen vertauskuvallisen merkityksen. Kliiniset sairaskertomukset ovat päähenkilölle vain yhteiskunnan syvään juurtuneen sairauden yksityisiä ilmentymiä, potilaat edustavat henkisesti sairasta ihmiskuntaa. Kun käsitys on tällä tavoin yleistynyt, lääkäristä alkaa hänen oma lääkärintoimintansa ja tiede kokonaisuudessaan juuri sen selvän riittämättömyyden vuoksi yleissosiaalisessa ja yleishumanistisessa mielessä vaikuttaa surkealta lievitykseltä, joka on saatettu hienostuneeksi ammattimaiseksi itsepetokseksi, kylmäksi ja paheksuttavaksi leikkittelyksi ihmisaineksella. Kysymyksessä on kokeilululeikki "tieteen sääntöjen" mukaan, eikä sillä ole todellista inhimillistä sisältöä. Kaikesta mikä liittyy sielullisten sairauksien parantajan ammattiin, päähenkilö saa valheellisuuden, hengettömän ruttiin ja viime kädessä kyynisyyden sivumaun. Hänen vastaanotolle tulee onnettomia ja elämän musertamia ihmisiä, joiden kanssa hän käy ammatillisesti luottamuksellisia keskusteluja, hän lausuu lohdutuksen ja toivon sanoja, vaikkei hänellä omassa sydämessään lohdutusta ja toivoa olekaan. Tiede ja hengettömyys, tiede ja kylmä kokeilu ovat adekvaatteja käsitteitä Korpelalle, joka on taipuvainen uskon ja tiedon puhtaasti uskonnolliseen vastakkainasetteluun.

Yksilön kahdentumisen kompleksi syntyy romaanin päähenkilössä tuloksena yhteiskunnallisesta voimattomuudesta pahuuden edessä, tuloksena hänen omasta moraalista voimattomuudestaan, siitä että hän ei edes itse pysty pysymään siveellisenä ihmisenä siveettömyyden keskellä. Vähitellen hän alkaa tiedostaa, miten häneen on majoittumassa joku toinen, ja tämä toinen kuiskuttelee hänelle omaa elämänfilosofiaansa, joka vapauttaa inhimillisyyden rippeistäkin ja niin muodoin sisäisistä tuskista. Vallaten päähen-

kilön tietoisuuden mystinen tohtori Finckelman avaa hänelle eräänlaisen "toisen todellisuuden", "suuren vapauden maan", jossa ei ole myötäkärsimyksen tunnetta eikä tunnetta osallisuudesta muiden ihmisten kohtaloihin. Psykiatrin kaksoisolento suorittaa kliinisen kokeen "langenneella" Lilianilla, joka kärsii sekä oman elätinasemansa nöyryyttävyydestä että häntä ympäröivästä saastasta. Ripissään Lilian sanoo, että hän on koko ikänsä elänyt "itkuun purskahtamaisillaan", että häntä vainoaa yleisen ymmärtämättömyyden tunne, ikään kuin hänen ympärillään olisi muunkielisiä ihmisiä. Tohtori neuvoo häntä sisäisesti loittomaan elämän harmeista ja omaksumaan jonkinlaisen kosmisen-ylimaallisen, tähtien tuonpuoleisen näkökulman ihmiseen ja ihmiskuntaan, jota — kuten muistamme — Alex Matson vastusti artikkeleissaan kiihkeästi. Tähtien tuonpuoleisesta korkeudesta maanpäällinen elämä näyttää mitättömältä, kovakuoraisen kaltaiselle ihmiselle ei voida enää esittää minkäänlaisia vaatimuksia, moraalisia kiinnikkeitä hän ei enää tarvitse. Kylmän minäkeskeisyyden julistuksellaan tohtori kaksoisolento sysää Lilianin rikokseen. Vähitellen päähenkilö itsekä kauhistuu näkyjään. "Autuaiden maassa", jonne hänen sairas mielikuviutuksensa ajoittain kiittää, ei ole rakkautta eikä vihaa, on vain elotonta välinpitämättömyyttä, ja päähenkilö havaitsee epätoivoissaan kuollutta kivettyneisyyttä ihmisten asemesta — siveellinen ihminen kuolee moraalisisessa autiomaassa.

Tässä yhteydessä muistettakoon Dostojevskin kertomus *Naurettavan ihmisen uni*, jossa päähenkilö kuolemasta uneksittuaan lähtee toiselle taivaankappaleelle, "onnellisen maan" ihmisten luo, jotka tuntevat vain rakkautta mutta eivät kärsimystä. Päähenkilö näkee tuon maan "ikuisen totuuden" ihanteellisena kuvana, vertauskuvana uskosta, että paha ei saata olla ihmisten normaali tila. Mutta päähenkilö voi rakastaa vain myötäkärshivällä rakkaudella. Hän voi rakastaa vain sitä reaalista maata, jolla toistaiseksi on olemassa pahuutta ja kärsimystä. "Meidän maassamme me voimme totisesti rakastaa vain tuskalla ja tuskan kautta! Toisin me emme voi rakastaa emmekä muunlaista rakkautta tunte. Minä haluan tuskaa voidakseni rakastaa. Minä haluan, minä

janoan, tällä siunaamalla, suudella kyyneliä vuodattaen vain sitä ainoaa maata, jonka jätin, enkä halua, en hyväksy elämää missään muualla! . . ."

Toisin kuin Dostojevskin kertomuksen "onnellinen maa", jonka asujaimet pystyvät rakkauteen ilman vihaa, Korpelan romaanin "autuaiden maa" on kokonaan vailla inhimillisiä tunteita, jotka on korvannut välinpitämättömyys. Mutta niin Korpela kuin Dostojevskikin arvostavat eniten kärsivää ja myötälävää rakkautta. He ovat suorastaan vakuuttuneita siitä, että aitoon ihmiskäyteen ja moraaliseen uudistumiseen voi päästä vain kärsimykseen kautta. Tämä ajatus ilmenee Korpelan muissakin romaaneissa eikä yksin *Tohtori Finckelmanissa*.

Tietoisuuden kahdentuminen saa tohtori sairastumaan ja mielipuolisuuden rajalle. Kun romaanissa kuvataan painajaismaisia näkyjä ja muita ääritilanteita, sillä on esteettinen mutta samalla myös selkeä eettinen tavoite. Esittäessään päähenkilönsä äärimmäisten sielullisten tuskien tilassa kirjailija siten ilmaisee vakaumuksensa, että ihminen tarvitsee ehdottomasti äärimmäistä kärsimystä, äärimmäistä moraalista järkytystä, äärimmäistä oman lankeemuksensa tietoisuutta, ennen kuin hän vavahtaa ja löytää itsestään voimia lähteä uudistumisen tielle. Romanin päähenkilö löytää nämä voimat. *Matkaan* onkin *Tohtori Finckelmanin* kolmas luku nimeltään.

Mikä tahansa romahduksen ja katastrofin tunne ei kirjailijan mielestä suinkaan kelpaa sellaisen tien aluksi. Se ilmenee selvästi Salevassa, joka on samanaikaisesti sekä upseeri että dekadentti runoilija. Ainoa runo, jonka Saleva on julkaissut lehdessä ja jota hän mielellään lausuu kaikille, on nimeltään *Rotta eli humanismi tynnörissä*. Tässä allegoriassa tyhjään tynnyriin pudonnut rotta on kuolemaisillaan janoon. Sitten kun tulee rankkasade, se voisi tyydyttää janonsa, mutta nyt sitä uhkaa hukkuminen. Vaikka tässäkin on jäljellä vielä heikko toivo: rotta voi heittäytyä uima-silleen, kunnes vesi nousisi tynnyristä reunan tasalle. Mutta rankkasade lakkaa, ja loppu odottaa onnetonta rottaa.

Romaanin tekijän kannalta tuollainen dekadentti epätoivo on moraalitonta, se rappeutuu ihmisen pilkaksi, ja upseerin olemus

ja teot vahvistavatkin sen. Juopunut Saleva väittää, että hänen rintaansa polttavat samat kärsimykset kuin suurten runoilijoiden rintaa, mutta tuo valhe vain korostaa hänen henkistä seniilyttään.

Uudistumiseen tarvitaan todellista moraalista järkytystä. Langenneelle Lilianille muodostuu sellaiseksi käännekohtaksi hänen rikollinen laukauksensa, psykiatrille vaikea sairaus, äärimmäinen masennustila. Kun "kahdentuneisuus" muodostuu psykopatologiseksi, voi sairaan palauttaa normaaliin inhimilliseen tilaan vain pelastava usko jumalaan, sillä "jumala on ihmisyytensä".

Mutta taiteilijana Korpelan on vaikeata hyväksyä kokonaisuudessaan uskonnollista näkökulmaa ja alistaa kerrontaansa sen välikappaleeksi. Hänen romaaneilleen ja erityisesti *Tohtori Finckelmanille* ovat äärimmäisen luonteenomaisia ironia, epäilykset, skeptiset sävyt, jotka ovat tyylin olennainen aines. Ironiaa ja uskonnollista innostusta on vaikea yhdistää. Uudistuneiden henkilöiden päätyminen jumalan luo on aina hieman yllättävää, myös heille itselleen. He eivät pysty vapautumaan epäilyksistään, jumala syntyy heidän kuumeisessa tietoisuudessaan kuin hyvin horjuva ja oletettavasti väliaikainen tukipiste juuri koetun katastrofin jälkeen, äärimmäisen sielullisen järkytyksen jälkeen. Jumala syntyy entisten harharetkien katumisen merkinä, vertauskuvallisena tunnustuksena, että ilman ihmisyyttä elämä on sietämätön ja mahdoton, eikä lainkaan pysyvänä moraalisena perspektiivinä ja käytännöllisenä moraaliperustana, jolle elämä voidaan jatkossa rakentaa.

Jopa romaanihenkilöiden omien kohtaloiden järjestymisen kannalta uskonto on hyvin epävarma tukipiste, joka joutuu perääntymään käytännön elämän syiden tieltä. *Tohtori Finckelmanin* viimeisillä sivuilla kerrotaan lyhyesti, että lähdettyään "kulkemaan kohti jumalaa" päähenkilö aikoi samanaikaisesti palata ammattiinsa ja klinikkaansa. Mutta tähän merkitsee sitä, että hän palaa siihen samaan yhteiskuntaympäristöön, josta hän oli väliaikaisesti paennut, ja ettei hän selviä, ellei uudista entisiä suhteitaan siihen. Häntä odottaa entisten tuttavien seura, määrätty potilaspiiri, ja näiden joukossa on vaikutusvaltaisia liike-

miehiä, asianajajia ja muita merkkihenkilöitä, jotka usein ovat piintyneitä kyynikkoja eivätkä usko mihinkään jumalaan. Aikoinaan rikas kauppias Mellonen oli yrittänyt saada päähenkilöltä väärää lääkärintodistusta, mutta ei ollut saanut. Sen sijaan asianajaja Niilas, joka oli rikastunut vaimonsa rahoilla ja halunnut sitten vapautua naisesta, oli osannut käyttää hyväkseen psykiatria ja sysätä vaimonsa tämän huostaan. Psykiatri oli tyrmistynyt näiden ihmisten kyynisyydestä, mutta ollut silti itsekkin pakotettu turvautumaan heidän palveluksiinsa. Tuleeko "tie jumalan luo" olemaan mikään poikkeus tästä moraalisten kompromissien tallatusta polusta? Ja millä tavoin?

Ironiaa ja skepsistä Korpela ei voi välttää siksi, että hänen henkilönsä ovat liian porvarillisia ja itse tietävät sen. Äärimmäisinä hetkinä, kärsimysten ahdistamina, he kääntyvät jumalan puoleen, ajattelevat uudistumista, mutta eivät pysty voittamaan luontoaan ja käytännön elämässään pysyvät liikemiehinä. *Tohtori Finckelmanissa* on tässä mielessä merkittävä kohta, jossa päähenkilö ei edes jumalaa rukoillessaan voi unohtaa olevansa porvari ja siksi pyytää jumalaa olemaan armollinen ja ymmärtämään. "Hädissäni käännyin Isän Kaikkivaltiaan puoleen, pyysin häneltä apua. Sanoin: Isä Jumala, olen vain aivan tavallinen mies, näitä täkäläisiä isäntiä, Sinähän tiedät... Mutta ole armelias ja yritä ymmärtää, siirrä minut täältä pois..."<sup>15</sup>

Korpelan henkilöt pikemminkin tingiskelevät jumalan kanssa. Harvoin he unohtavat pilkallisuuden ja itseironian, he eivät kykene vakavissaan ja pitkäksi aikaa kohoamaan sen enempää ylevän suuttumuksen kuin antaumuksellisen innostuksenkaan tasolle. Sitä kiihkeätä uskonnollisen moralisoivaa paatosta, joka oli varsin luonteenomainen esimerkiksi suomalaiselle "tolstoilaiselle" Arvid Järnefeltille 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa, Korpelan henkilöiden on jo melko mahdoton saavuttaa. Suhteessaan uskontoon he ovat lähempänä Volter Kilven ja Joel Lehtosen henkilöitä, jotka skeptisyydessään ovat kerralla hylänneet kaiken, myös jumalan, ja joille ei enää ole siihen paluuta. (Esimerkkinä mainittakoon, että Joel Lehtosen *Rakastunut rampa* -romaanin päähenkilön, onnettoman Sakris Kukkelmanin mielestä valta

maailmassa kuuluu vain paholaiselle, "kun taas Jumalaa ei ole missään, vaan ainoastaan luonto". Ja Sillanpään *Hurskaan kurjuuden* nuoren Juha Toivolan rippikoulutunnelma on seuraava: "Siinä olisi tarvinnut ajatella Jumalaa, mutta Jumala pysyi pois; oli vain se lievä hurma, jonka öylätin ja viinin outous aiheuttivat. Rovasti, pastori ja kaikki toiset pojat olivat sen näköisiä, kuin ei Jumala juuri tähän hetkeen olisi kuulunutkaan.") Korpelan aikaan tultaessa uskonnon auktoriteetti oli suomalaisessa kirjallisuudessa jo melko mennyttä, hänen henkilöidensä "paluu jumalan luo" vaikuttaa keinotekoiselta, eikä kirjailija pysty tätä keinotekoisuutta voittamaan. Tässä nähdäksemme onkin ehkä tärkein syy, miksi Korpelan kaksi viimeistä romaania, joissa uskonnollista näkökantaa esitellään voimakkaammin kuin *Martinmaassa* ja *Tohtori Finckelmanissa*, ovat taiteellisesti hieman epäonnistuneita.

Tyylin suppeuden, tilanteiden dramaattisuuden ja psykologisen kerronnan taitavuuden osalta *Tohtori Finckelman* jäi kirjailijan parhaaksi teokseksi. Romaanin taiteellista arvoa ei vähennä se seikka, että siinä on paljon muistumia, jotka palautuvat Dostojevskiin. Esimerkiksi Lilianin henkilöahmossa on tuntuja rinnastuksia Dostojevskin naishahmoihin. Toisinaan havaitsee jopa episodien faabelimaisen yhtäläisyyden. Esimerkiksi ravintolajuominkien aikana rikas Mellonen yrittää julkisesti ostaa Lilianin, tyrkyttää tälle rahasummaa, jonka nainen haastavasti hylkää liian pienenä. Tämä muistuttaa huutokauppa kohtausta Nastasja Filippovnan vierashuoneessa Dostojevskin *Idiootissa*. *Tohtori Finckelmanissa* esiintyy myös hyvántahtoinen ja epäkäytännöllinen kummajainen, jolla on venäläinen sukunimi Pomilov. Hän on jossakin mielessä *Idiootin* ruhtinas Myškinin "sukulainen". Kaikki tämä todistaa, miten läheisesti Dostojevskin luoma taiteellinen maailma kosketti suomalaisen romaanikirjailijan omia etsintöjä.

1960- ja 1970-luvut olivat suomalaisen kirjallisuuden kehityksessä yhteiskunnallisten tendenssien huomattavan voimistumisen aikaa. Suomalaisessa kritiikissä on tullut tavaksi kirjoittaa 60-luvusta osallistuvan kirjallisuuden vuosikymmenenä. Tällöin viitataan siihen, että monet kirjailijat loittoivat formalistisista etsinnöistä ja tunsivat kasvavaa kiinnostusta ajankohtaisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin, että ilmestyi huomattava määrä yhteiskunnallisia romaaneja, terävän publisistisia kirjoja ja pamfletteja sekä poliittisia runokokoelmia.

Suomalaisen yhteiskunnan jatkuvasti teollistuessa ja kaupungistuessa perinteellinen käsitys Suomesta maatalousmaana, jollaisena sitä vielä taannoin pidettiin, on perusteellisesti muuttunut. Muutokset ovat kuvastuneet myös kirjallisuudessa. Kun vielä taannoin varsinkin proosassa oli vallalla maaseudun tematiikka, jota pidettiin suorastaan suomalaisen kirjallisuuden kansallisenä piirteenä, niin viime vuosikymmeninä aiheet ovat kaupungistuneet ja kirjailijat kirjoittavat useammin kaupunkielämän ongelmista, ns. keskiluokan käsityksistä ja sivistyneistöstä. Keskeiset yhteiskunnalliset ongelmat askarruttavat kirjallisuutta yhä enemmän. Kapitalistisen teollistumisen myötä muinoin maatalousvaltainen Suomi on nyt tiettyssä mielessä päässyt kehityksessään ikään kuin porvarillisten länsimaiden tasolle, ja nyt herää kysymys: miten tästä eteenpäin? Odottaako Suomea lännelle yhteinen pitkälinen yhteiskunnallinen kriisi (vaikka taloudellinen edistys olisi suhteellistakin), vai lähteekö kehitys kulkemaan uutta yhteiskunnallista uomaa? Olisi tietenkin yksinkertaistamista olettaa, että nämä kysymykset vasta 60-luvulta lähtien alkoivat askarruttaa suomalaisia kirjailijoita. Pikemminkin ne ovat olleet koko 20. vuosisadan suomalaisen kirjallisuuden keskeisiä ongelmia, mutta teollisen yhteiskunnan syntyminen on erityisesti kärjistänyt niitä ja pakottanut jokaisen ajattelevan ihmisen niitä pohtimaan.

Suomalaisten nykykirjailijoiden romaanihenkilöt kuuluvat usein sivistyneistöön — osittain ilmeisesti siksi, että se on erityi-

sen herkkä erälle nykyajan kontrasteille, yksilön aineelliselle ja henkisellemme ahdistukselle. Nykyinen suomalainen sivistyneistö tuntee kipeänä valinnan ongelman, tilanteen jossa sen on määrittävä oma paikkansa yhteiskunnallisessa taistelussa. Ja "intellektuaalien" hätäntynyt ajatus kykenee näköjään loputtomiin harhailemaan yhdestä äärimmäisyydestä toiseen, ja tarkkanäköisimmät heistä päätyvät "yksinäisen kieltäjän" asenteen hylätyään ymmärtämään nyky maailman todella vallankumoukselliset voimat.

Mutta samalla nykyisen länsimaisen yhteiskunnan syvältä kouraiseva yhteiskunnallinen kriisi aiheuttaa tunnetusti myös moraalisen kriisin, jolloin ryhdytään puolustelemaan egoistista välinpitämättömyyttä ja toimettomuutta ja halveksimaan inhimillisiä ponnistuksia maailman parantamiseksi. Nykyisessä suomalaisessa kirjallisuudessa on runsaasti kirjoja, joissa moraaliset kriteerit on heikennetty vähimmilleen ellei kokonaan häivytetty. Kuvailaan säädettäviä orgioita, vääristymiä ja seniiliyttä. Tämä kaikki on muodostunut niissä lähes itsetarkoitukseksi. Kaikenkylästävä skepsis on saatettu kaikkien myönteisten arvojen pilkaksi ja henkiseen itsemurhaan saakka.

Näissä olosuhteissa on edelleenkin säilyttänyt ajankohtaisuutensa klassisen kirjallisuuden ja muun muassa Dostojevskin tuotannon valtava taiteellinen ja moraalinen kokemus. Voidaankin antaa esimerkkejä, jolloin Dostojevskin tuotannon ylevä eettinen paatos yhdistyneenä hänen taiteelliseen pelottomuuteensa on muodostunut suomalaisille kirjailijoille hyvin läheiseksi ja ajankohtaiseksi. Näiden kirjailijoiden romaanihenkilöt käyttävät toisia sanoja, heillä on toiset ajatuksen vivahteet, mutta paatos on sama ja tähtää kyynisen ihmiskäsityksen tuomitsemiseen.

Näissä tapauksissa ei tietenkään voi aina esittää täsmällisiä viitteitä, eivätkä ne loppujen lopuksi ole edes ratkaisevia. Esimerkiksi Eila Pennasen näytelmässä *Aurinkomatka* (1967) tuollaisia selviä viittauksia Dostojevskiin tuntuu olevan. Erästä näytelmän henkilöä (kirjailija on määritellyt näytelmänsä "koomiseksi moraliteetiksi") nimitetään tuttavapiirissä "Raskolnikoviksi" — hän johtaa alaikäisten kapinaa "isien" konformismia vastaan.

Ja kiistoissaan nuoret henkilöt tuon tuostakin viittaavat Dostojevskin henkilöihin.

Mutta traagiselta soinniltaan ja humanistiselta hengeltään Dostojevskia lähempänä tuntuu sittenkin olevan Eeva-Liisa Mannerin *Uuden vuoden yö* -niminen näytelmä (1965), jossa ei ole suoranaisia viittauksia Dostojevskiin. Näytelmälle on ominaista ihmisyyden ja kyynisyyden kontrastinen yhteentörmäys. Teoksessa on erittäin hienon ammattitaidon, näyttämöllisen kekseliäisyyden ja omaperäisen eleganssin leima. Kuitenkin se on varsin murheellinen näkemys maailmasta. Se on hyvin kaukana komediallisesta hilpeydestä, vaikka kirjailija onkin nimennyt näytelmänsä komediaksi. Mutta kysymyksessä ei olekaan siinä määrin näytelmän kirjallisen laadun luonnehdinta kuin filosofinen määrittely, jolla tarkoitetaan elämän itsensä tragikomikkaa. Joka tapauksessa näytelmässä ei ole jälkeäkään kevyestä komediasta, vaan kaikki sen henkilöt ovat katastrofin partaalla. Uuden vuoden ilta biokeemisti Atoksen kotona päättyy hänen itsemurhaansa, jonka satunnaisuus vain korostaa elämän yleistä sekasortoisuutta.

Näytelmän henkilöt tuntevat toisensa ja ovat osittain sidoksissa toisiinsa sukulaisuussuhtein. He keskusteleivat juhlapöydässä suorakukaisesti ja ilman mutkailuja, mutta silti heidän suhteissaan ilmenee tuon tuosta sisäinen vieraantuneisuus, jopa välinpitämättömyys ja julmuuskin. Heidä yhdistäneen vain yksi asia: kaikki nämä sivistyneet ja älykkäät ihmiset kaipaavat tietoa, miten elää; jokainen heistä on joko aikoja jo ollut henkisesti autio ja viitannut kaikelle kintaalla tai yrittää luoda itselleen vielä yhden, viimeisen, harhakuvitelman, jonka muut keskustelukumppanit kuitenkin tuossa tuokiossa murskaavat todistaen sen kestättömyyden. Kaikki henkilöt ovat tavalla tai toisella epäonnistuneet elämässä. He eivät ole edes henkilökohtaisesti kestäneet, puhumattakaan enää siitä, että he pitävät maailmaakin täysin kestättömänä. Talon isäntä Atos on epäonnistunut tieteen polulla, hänen on ollut aikoinaan pakko varojen puuttuessa luopua lupavista syöväntutkimuksista ja nyt hän aikoo matkustaa Intiaan tavalliseksi lääkäriksi. Hänen serkkunsa Egen, joka on tyytymättömän kirkon nykyiseen tilaan, aikoo jättää papinvirkansa ja siirtyä

maaseudun yksinäisyyteen. Jopa salapoliisikirjailija Kauhaselle, entiselle lääkärille, ammatinvaihto on ollut vain sisäisen romahduksen ulkoinen ilmaus. Hänen romahduksensa on ollut vieläkin tuhoisampi kuin muiden.

Toisin kuin Atoksessa ja Egenissä, jotka ovat säilyttäneet tiettyjä moraalisia periaatteita tai ainakin ulkonaisen säädyllyisyyden, Kauhasessa piilee kyynisyyden ja misantrooppisen teräväsanaisuuden piru. Egen nimittääkin häntä älyllisen häpeämättömyyden ruumiillistumaksi. Kaikki puhe ihanteista ja myönteisistä arvoista saa Kauhasen vain heittämään ilkeän huulen. ”Tiedättekö te, miksi tämä maailma on huonoin kaikista maailmoista?” hän kysyy. ”Koska se on idealistien suunnittelema.” Haaveilijoiden hurskaat aikeet kääntyvät käytännössä kauheuksiksi, ja Kauhasen on vakuuttunut siitä, ettei maksa vaivaa yrittää maailman parantamista, kunhan vain jokainen ”tappaa omat kirppunsa”, kuten hän asian ilmaisee.

Misantropiasta kärsii myös pappi Egen, vaikka Kauhasen äärimmäinen kyynisyys saattaakin hänet suunniltaan. Kiistellessään Atoksen kanssa, joka puolustaa humanistista ihmiskäsitystä ja väittää, että maailma on kaunis, pappi vastustaa: ”Maailma olisi kaunis, jos siinä ei olisi ihmisiä! Ihmiset ovat aina pilanneet Jumalan mahdollisuuksien maailman.” Tämä modifioitu uskonto, kun ”jumala on mahdollisuus”, joka kerran tarjoutui ihmiselle mutta jota tämä ei käyttänyt hyväkseen, merkitsee ihmiskunnan kaiken käytännöllisen toiminnan, koko sen historian kieltämistä. Ylempää ohjelmoidun ihanteellisen mahdollisuuden kannalta ihmisten reaalisesti luoma historia on ollut epäonnistumista alusta loppuun. Ihmiset ovat aina vain rajoittaneet jumalaa, Egen sanoo, estäneet häntä ja olleet hänen ikuinen antipodinsa. Ja materialistiset filosofit ovat tehneet turmellusta maailmasta vieläkin lohduttomamman sitomalla sen determinismin laein ja antamalla turmelukselle väistämättömän luonteen.

Mutta toisaalta Egen on tyytymätön myös kirkkoon, jota hän syyttää kompromissista yhteiskunnan kanssa. Hän on näet itse taipuvainen ihmisten luomien yhteiskunnallisten muotojen absoluuttiseen kieltämiseen, kun taas kirkko on niissä mukana. Kirk-

ko ei ole kestänyt nykyajan tuulissa, se on maallistunut, muodostunut pragmaattiseksi pyrkimyksessään sopeutua utilitaristisen käytännölliseen aikaamme. Uskontoa tarjoillaan jonkinlaisena ”sosiaalisena reseptinä”, pastorit puhuvat saarnoissaan yhteiskunnallisista uudistuksista ja nuoriso-ongelmista, onpa jo menty niin pitkälle, että kansansuosiota tavoitellessaan jotkut papit ovat laskeutuneet katupoikakielen tasolle. Kuitenkin kirkon tulisi Egenin mielestä olla juuri pragmatismille vihamielisen korkeamman henkisen elementin ruumiillistuma. Koska ihmiset ovat profanoineet ”jumalan mahdollistaman” maailman, kirkon ainoa kutsumus on rukoilla jumalan armoa pysytellen siten yhteiskunnan absoluuttisen kieltämisen korkeuksissa eikä alistuen sen palvelijaksi. Turhaan Atos väittää, että kirkko on aina tukenut tämän maailman mahtavia ja ollut ”pyövelien puolella”. Egen tulkitsee nämä moitteet omalla tavallaan. Mitä sopimattomampaa reaalisen kirkon käyttäytyminen on, sitä korkeampi on hänen käsityksensä sen todellisesta tehtävästä. Ja koska käytäntö ei vastaa todellisuutta, Egen ei halua olla siinä osallisena.

”Haluan hiljaisuutta, yksinäisyyttä, maalaiselämän rauhaa”, Egen sanoo, mutta Atos nimittää sitä ”paoksi viime vuosisadalle”, paoksi nykyisestä urbanisoituneesta ajasta eristyneeseen maaseutuelämään. Runoilijoiden ylistämä suomalainen maaseutu saattaa olla kaunis unelmissa, mutta ”enää siellä ei voi elää” (tässäkin kuulemme tunnustettavan nykyisten prosessien peruuttamattomuuden). Egenille itselleenkin hänen tuleva maalaiselämänsä ei suinkaan kangastele idyllinä tai henkisen sopusoinnun saavuttamisena, se on oleva erakkoelämää ja itsensä kieltämistä. Kiistellessään Kauhasen kanssa hänen on pakko tunnustaa: ”Täytyy olla askeetti tai sankari voidakseen sietää elämää. Minä olen askeetti, en harrastuksesta, vaan inhosta!”

Tietoisena oman kantansa haavoittuvuudesta Egen ei säästä muitakaan. Hän muistuttaa, että kerran he kiistelivät Atoksen kanssa paljon moraalista, siitä mihin se perustuu — uskontoon vai tieteeseen? Atos oli silloin puolustanut tiedettä ja teollista edistystä ja palauttanut samalla mieleen Tšehovin sanat tolstoilaisuudesta: sähkössä ja höyryssä on enemmän rakkautta ihmis-

kuntaan kuin kasvisten syönnissä ja uskossa, että pahaa ei saa vastustaa pahalla. Nyt Egen kysyy, onko Atos edelleenkin varma tieteen ja tekniikan siveellisyydestä. Ja Atoksen on pakko tunnustaa, ettei sähkössä ja höyryssä ole siveyttä, tekniikka ei sinänsä vielä luo siveellistä ihmistä. Lisäksi Atoksen aikomus matkustaa Intiaan on pakoa sekin, Egen jatkaa. Ja missä on Atoksen kaltaisten ihmisten ponnistelujen lopullinen yleissosiaalinen tavoite, kun he nyt hylkäävät länsimaisen "teollisen yhteiskunnan" järjestäytymättömyyden ja lähtevät itään? Etteivät he vain sielläkin edistä tuon yhteiskunnan kopion syntymistä?

Egenin kysymys on omalla tavallaan järkevää. Atos tuntee sen ja kärsii, koska ei pysty siihen oikeastaan vastaamaan, vaikei sitä voikaan hyväksyä. Hyväksyä ja menetellä niin kuin Egen — siis viitata kaikelle kintaalla ja eristäytyä, mistä ei enää ole pitkä matka Kauhasenkaan kyynisyyteen. Tätä vaaraa tähdennetään näytelmässä siten, että Egenin kysymyksen jälkeen myös Kauhanen esittää oman kysymyksensä Atokselle ja kertoo sitten typerän vitsin, jonka tarkoitus on vahvistaa, että mitään ei itse asiassa tarvitse tehdä. Vitsi naurattaa kaikkia muita paitsi Atosta. Hän on hämillään, hänellä ei ole vastausta noihin kysymyksiin, mutta hän tietää vakaasti, että toimettomuuskaan ei ole oikeutettua, vaan kärsivien suhteen suorastaan moraalitonta. Egenin asenne on loppujen lopuksi itsekäs, hän haluaa vain kasvattaa kukkia ja olla ajattelematta mitään. Atoksella on oikeus sanoa hänelle: "Minä menen auttamaan heitä, ja senpä vuoksi meidän paossamme on suuri ero."

Egenin julistamassa "absoluuttisessa hylkäämisessä" Atosta hämmentää eniten sosiaalinen kuurous, välinpitämättömyys inhimillisten kärsimysten suhteen. Ihminenhan joutuu kuitenkin elämään "käyttämättömien mahdollisuuksien maailman" sijasta todellisessa maailmassa, jota ei noin vain pelkällä kieltämisellä kumota, sillä sen "totaalinen" kieltäminen merkitsee kaiken jättämistä vanhoilleen. Atoksella ei ole rakentavaa ideaa, hän ei tiedä, miten maailman voisi muuttua paremmaksi, mutta omalla erikoisalallaan tiedemiehenä ja lääkärinä ja omine inhimillisine ominaisuuksineen hän ei voi olla tuntematta myö-

täkärsimystä ja haluaa olla siellä missä ihmiset ovat onnettomimmillaan. "Tarkoitan sairaita", hän sanoo. "Olen praktikko, ja olen sitä mieltä että heitä on autettava."

Egenin hahmossa on hyvin osoitettu nimenomaan uskonnollisen maailmankatsomuksen moraalinen kriisi, sen siveellinen kestäättömyys. Tämä ongelma askarruttaa muitakin meitä kiinnostavia suomalaisia kirjailijoita ja johtaa heidät jo välittömään polemiikkiin uskonnon kanssa moraalin perustana ja myös polemiikkiin Dostojevskin kristillisen etiikan kanssa. "Uskollisuudessaan jumalalle" Mannerin näytelmän Egen on hylännyt maailman, elämän ja inhimillisen myötäkärsimyksen. Hänelle on jo kaikki samantekevää, niin kuin sanoisi Dostojevskin *Naurettavan ihmisen unen* päähenkilö, joka kuitenkin hylkää tämän moraalittoman asenteen.

Eeva-Liisa Mannerin näytelmän Atos on humanistisen elementin ruumiillistuma, hän on kuin häilähtelevä inhimillinen omatunto, palava myötäkärsimys. Ja kuitenkin pelkkä myötäkärsimisen kyky ei riitä. Ei ole ihme, että Atoksen ihmisrakkaus joutuu näytelmässä moninkertaiseen koetukseen. Onnettoman kohtalon kokeneita ihmisiä on kaikkialla, niitä on ympärillä, ei niitä tarvitse lähteä Intiasta hakemaan. Kaiken tämän takana on edelleenkin sama mykkä kysymys: miten käy "länsimaisen yhteiskunnan", mistä löytyy ulospääsy kriisistä? Ja kun onnettomuuksien uuvuttama nainen pyytää päästä Atoksen mukaan, tämä näkee vain selvemmin, että ilman rakentavaa yhteiskunnallista aatetta ei mikään matka voi tarjota todellista ulospääsyä umpikujasta, se on kaikki vain harhakuvitelmaa, joka ei suo henkistä tasapainoa. Harhakuvitelman häilyvyyttä tähdennetään näytelmässä silläkin, että juuri Atos, inhimillisin ja tunnonaroin, joutuu sokean sattuman uhriksi. Muuan henkilöistä ehdottaa uuden vuoden kemujen päätteeksi "venäläistä rulettia", ja typerän julma kohtalonleikki päättyy siten, että vanhan revolverin ainoa panos laukeaa juuri silloin, kun Atos painaa liipasinta. Hän tekee sen ikään kuin itseksensä, jo "leikin" ulkopuolella, kun muut ovat jo kadottaneet kiinnos-

tuksensa siihen ja unohtaneet sen. Atokselle ei elämällä enää ole tarkoitusta.

Näin Mannerin näytelmässä ilmaistu pessimistinen näkökanta koskee yhtä suurena määrin uskontoa kuin rationaalista tietoa moraalien perustana. Lisäksi tämä negatiivinen näkökanta ilmenee itse näytelmän tarinassa, itse siinä tavassa jolla konflikti ratkaistaan. On tärkeää muistaa, että Korpelan romaaneissa ja Linnan varhaisissa romaaneissa (*Päämäärä*, *Musta rakkaus*) faabelin tyyppi oli vielä toinen. Romaanien tapahtumat kehittyivät seuraavan kaavan mukaan: päähenkilöiden kapina jumalaa vastaan, joka on luonut järjettömän maailman ja vielä sieittää sitä; heidän yrityksensä löytää moraalinen totuus filosofiasista ja rationaalisesta tiedosta; sitä seuraava pettymys näissä yrityksissä ja pakollinen paluu jumalan luo moraalista tukipistettä hakemaan.

Aivan toisin Mannerin näytelmässä tarina ja konflikti sisältävät ajatuksen, että sellaista tukipistettä ei pysty tarjoamaan sen paremmin uskonto (Egenin luhistuminen) kuin tiedekään (Atoksen luhistuminen).

Ilmeisesti tuollaisen rakentavan aatteen, jota näytelmän henkilöt niin kipeästi kaipaavat pyrkimyksessään moraaliseen elämään ja siveelliseen uudistumiseen, on pakko olla nimenomaan ratkaiseva yhteiskunnallinen idea, joka edellyttää yhteiskunnan uudistumista ja sen mukaan uusien moraalisten periaatteiden vahvistumista yhteiskunnan kehityksen tuloksena.

Teoksissa, joita seuraavassa käsittelemme, henkilöiden ajatukset liikkuvat juuri tähän suuntaan, mikä määrää niiden erityisen näkökulman myös Dostojevskin eettiseen problematiikkaan.

#### 4.

Käsittelemme kahden suomalaisen ruotsin kielellä kirjoittavan romaanikirjailijan teoksia. Tarkoitamme Christer Kihlmanin romaania *Sininen äiti* (*Den blå modern*, 1963) ja Marianne Alo-

pauksen romaania *Pimeyden ydin* (*Mörkrets kärnä*, 1965).

Kumpikin kirjailija kuuluu nykyisen suomenruotsalaisen proosan merkittävimpiin edustajiin. Voidaksemme paremmin ymmärtää mainittujen romaanien yleisen ilmapiirin, on pidettävä silmällä suomenruotsalaisten kirjailijoiden erityisasemaa, sillä he edustavat Suomessa kansallista vähemmistöä (ruotsalaisia on noin 8 % väestöstä). Tämä asema ei ole niitä helpoimpia. Muutama vuosi sitten *Nordisk tidskrift* (n:o 2/1970) julkaisi suomenruotsalaisen prosaistin Anders Cleven artikkelin, jolla oli varsin luonteenomainen otsikko: *Mitä merkitsee olla ruotsinkielinen kirjailija Suomessa*. Murheellista rippiä muistuttavassa artikkelissa puhutaan niistä psykologisista ja aineellisista vaikeuksista, joihin suomenruotsalaiset kirjailijat törmäävät. Oli aika, jolloin ruotsin kieli oli voittopuolisena Suomen kulttuurielämässä ja suomen kieli oli miltei poikkeuksesta vain talonpoikaisjoukkojen kieli. Vielä viime vuosisadan keskivaiheilla sivistyneistö osasi suomea vain hyvin harvoin, ja itse suomalaisen kansallisuusliikkeen ideologitkin kirjoittivat alkuaikoina ruotsiksi (Arwidson, Snellman). Mutta ruotsalaisen kulttuuri- ja kielihegemonian ajat ovat olleet ja menneet, ja muuan niistä yhteiskunnallis-psykologisista ongelmista, joita Anders Cleve artikkelissaan valittelee, on painostava eristyneisyyden tunne, sen kansallisen piirin rajallisuus, joka ravitsee suomenruotsalaisten kirjailijoiden tuotantoa. Tarkoittaen ennen kaikkea ruotsinkielistä porvarillista ympäristöä, jossa ”ihmisarvo mitataan hänen tulojensa mukaan”, artikkelin laatija kirjoittaa, että tämä ympäristö vaikuttaa tuhoisasti kirjailijoihin ja lukijoihin sekä henkiseen elämään kokonaisuudessaan. Porvarillis-nationalistisen kapeuden ja sen yhteiskunnallis-poliittisten ja kulttuuriaspektien arvostelu viekin Kihlmanin ja Alopauksen romaaneista varsin olennaisen tilan. Kummankin romaanin päähenkilöt (samoin kuin kirjailijat itse) ovat lähtöisin porvarillisesta ympäristöstä, ja heidän irtautumisensa siitä muodostaa kerronnan teeman. Lisättäköön tähän, että molemmat romaanit on suomennettu ja niillä on ollut huomattava menestys. Niistä on otettu useita painoksia, ja ne ovat muodostu-

neet paitsi kritiikin myös osittain akateemisen kirjallisuuden-tutkimuksenkin kohteiksi.

Suomalaiset tutkijat ovat osoittaneet ne yhteydet, joita Kihlmanin *Sinisellä äidillä* on Dostojevskin tuotantoon. Pirkko Alho-niemi<sup>16</sup> joka oli tutkimustarkoituksessa erityisesti haastatellut kirjailijaa, kertoo Kihlmanin korostaneen, että kirjoittaessaan mainittua romaania hänellä oli ollut näkökentässään erityisesti *Karamazovin veljekset*. Samasta haastattelusta käy ilmi, että Kihlman ymmärsi tuotantonsa tehtäväksi kiistellä Dostojevskin kanssa niin maailmankatsomuksellisesti kuin esteettisestikin. Sanojensa mukaan Kihlman asetti tavoitteekseen eräässä mielessä ”kirjoittaa uudelleen” Dostojevskin romaanin. Kihlmanilta tämä on tietenkin varsin ehdollinen ilmaus. Kahden teoksen keskinäinen riippuvuus on lukijan käsityksissä hyvin suhteellinen (paljon vähäisemmässä määrin tuntuva kuin Korpelan romaaneissa). Haastattelun aikana Kihlman puhui siihen sävyyn, että hänen romaaninsa henkilöt, Lindermannien perheen jäsenet, voidaan haluttaessa käsittää jonkinlaiseksi Karamazovien perheen vastineeksi. Näin syntyvät rinnastukset: Raf Lindermann — Dmitri Karamazov, Benno Lindermann — Aljoša, Fred — Ivan, ja jos jatketaan vertailua, niin pastori Vinberg (nuoren Bennon opettaja Kihlmanin romaanissa) on rinnastettavissa Zosimaan (Aljošan opettajaan Dostojevskin romaanissa).

Mutta tällainen vertailu saanee vain näiden kahden romaanin ja kahden kirjailijan näkökulmien eroavuudet entistä selvemmin näkyviin. Esimerkiksi Kihlmanin romaanissa Benno on traaginen nuorukaishahmo, ja tragedia syntyy juuri uskonnollisen tietoisuuden pohjalla. Aljoša Karamazovista poiketen, jossa tähdenne-tään henkistä terveyttä ja ”elämän avoimuutta”, jota zosimalai-nen viisaus vahvistaa, Benno Lindermannille uskonto merkitsee päinvastoin sairautta ja loittonemista järkevistä elämäkäsitk-ystä.

Mutta tarkastellaanpa Kihlmanin romaania seikkaperäisemmin sen juonyhteyksien ja sen problematiikan kannalta.

*Sininen äiti* ei ole vapaa kirjallisista tuulahduksista. Kirjailija on maksanut melkoista veroa muodikkaalle seksuaaliproblematii-

kan viehtymykselle. Mutta silti kysymyksessä on vakava yhteis-kunnallis-psykologinen romaani, joka ratkaisevasti eroaa niistä puolipornografisista kirjoista, jotka ovat muodostuneet valitetta-van usein toistuvaksi ilmiöksi viime vuosien suomalaisessa kir-jallisuudessa. Jopa sellaisenkin kiistattoman lahjakkaiden pro-saistien kuten Timo Mukan ja Hannu Salaman joissakin teok-sissa sukupuolisuhteet muodostuvat ikään kuin itsetarkoituk-seksi, suljetuksi ympyräksi, joka esitetään ihmiselämän ainoana sisältönä. Kihlmanin romaanissa ei ole mitään sellaista. Suhtau-duttiinpa sen runsaastiin eroottisiin kohtauksiin ja tendenssiin tuo-da esiin perversiteettejä miten hyvänsä, on silti pakko huomata, että nämä kohtaukset eivät esiinny romaanissa sinällään, vaan ne sisältyvät laajempiin yhteiskunnallis-psykologisiin henkilöluon-nehdintoihin ja palvelevat merkittävämpiä aatteellis-esteettisiä tavoitteita. Itse henkilöiden eroottinen perversiteetti syntyy ro-maanissa tavallisesti paljastavana kontrastina, heidän ulkonaisen säädylisyytensä ja tekopyhän ”siveytensä” taiteellisenä antitee-sina.

Selvimmän tämä ilmenee homoseksuaalisen pastori Vinbergin hahmossa, joka ottaa Benno Lindermannin ystäväkseen. Jos teh-täisiin vertailu Dostojevskiin, niin Vinberg on samalla Zosiman antiteesi. Vinberg joka on uskonnollisen tietoisuuden kantaja, on Kihlmanin romaanissa saatettu aivan keskelle nykyaikaisia yh-teiskunnallis-poliittisia realiteetteja, inhimillisiä kärsimyksiä, de-mokraattisia pyrkimyksiä. Vinberg osoittautuu vihamieliseksi todelliselle elämälle, laskelmoivaksi demagogiksi ja tekopyhäksi ihmiseksi. Pitkissä keskusteluissaan Bennon kanssa pastori valit-telee ”vuosisadan hengettömyyttä”, yleistä tapojen turmeltumis-ta sekä yhteiskuntaa ja maata uhkaavaa ”vaaraa punaisten ta-holta”. Kehitellässään toimintaa kirkon holhoamien nuorisojär-jestöjen keskuudessa Vinberg pitää huolta siitä, että ne ovat ”vas-tustuskykyisiä kommunismille” ja että nuoriso saisi ajoissa ”ruis-keen Jeesuksen verta”, kuten hän asian ilmaisee. Benno joka aikoo omistautua hengelliselle uralle, on ennenkin ollut vastaan-ottavainen klerikaalien vanhoillisuudelle, mutta nyt Vinberg hel-län ja huolehtivan ystävän oikeudella saa häneen istutetuksi jyr-

kän antidemokraattisia mielipiteitä ja saattaa kaikin mahdollisin kauhuihin hänen sairaalloisen mielikuvituksensa käymistilaan. ”Politiikkaa en ollut koskaan ennen ajatellut mutta nyt aloin ajatella ja mitä enemmän niin tein sitä selvemmin näin miten epätoivoinen asemamme itse asiassa oli”, Benno mietiskelee ripittäytymisluvussa. ”Alkoi käydä yhä vaikeammaksi kohdata työläinen kadulla tuntematta pelkoa ja ajattelematta että hän on kommunisti ja isänmaan kavaltaja ja pian huomasiikin selvästi että pelottavan monilla heistä oli konepistooli työhaalarien alle kätkeytynä. Täsmälleen niin kuin isä oli kertonut vapaussodan aikana olleen. Miksi he vihasivat meitä sivistyneitä niin kiihkeästi kun heidän kuitenkin oli juuri meitä kiittäminen useimista asioista? Yhä vaikeampaa oli olla vihaamatta takaisin. Minä pelkäsin työläisiä...”<sup>17</sup>

Zosiman viisauteen *Karamazovin veljeksissä* sisältyy yleisihmillisen ymmärtämyksen ja anteeksiannon ajatus, joka paljossa määrää myös Aljošan käyttäytymisen. Myös Aljoša yrittää kuunnella kaikkia ja jollei hän kaikkea siveellisellä olemuksellaan hyväksykään, niin ainakin antaa kristillisesti anteeksi ja yrittää pitää kiinni rakkauden käskystä. Aljošassa jopa hänen satunnainen naurahduksensa ihmiselle vaihtuu myöhemmin häpeän tunteeseen. Hän kiiruhtaa jopa Rakitinille vakuuttamaan, että tämä ei ole kelvoton ihminen ja että hän ei naura tälle. Romanin dramaattisimmissa kohtauksissa Aljošan siveellinen olemus tietenkin murtautuu tuon rakkauden käskyn määräämän nöyryyden muurin lävitse, ja silloin syntyykin anteeksiannon kieltämisen teema, julmuutta ja väkivaltaa tinkimättä vastustavan ihmiskunnan moraalisen tajunnan teema.

Kihlman kehittää romaanissaan tätä ihmisten moraalisen tajunnan teemaa jo maailmanhistorian uusiin tapahtumiin, fasimin ja sitä palvelleiden klerikaalien rikoksiin sovellettuna. Papi-ton syyllisyyden painotus on Kihlmanin romaanissa muuan muoto, jossa kirjailija polemisoi uskonnollista etiikkaa vastaan. Ei vain virallinen kirkko, joka on komprometoinut itsensä liittoutumalla poliittisen taantumuksen kanssa, vaan myös uskonto selaisenaan esiintyvät romaanissa kielteisessä hahmossa. Uskonnol-

linen moraalit ja sen väite, ettei ole hyvettä ilman jumalaa, on kestävä. Kihlman demokraattisine pyrkimyksineen ja sosialistisine sympatioineen ei ole kärsimyksen, nöyryyden, kaiken anteeksiantamisen uskonnollisen ihannoinnin kannalla ja kiistää myös Dostojevskin esittämän idealisoinnin siinä määrin kuin tuollaista idealisointia sisältyy Dostojevskin ristiriitaiseen maailmankatsomukseen. Mutta Dostojevskin humanismi on hänelle kallis ja siihen hän nojautuu.

Romaanissa *Sininen äiti*, sen monissa episodeissa, painotetaan yleensä ajatusta suomalaisen yhteiskunnan ”sivistyneiden luokkien” syyllisyydestä — sekä niiden, jotka Vinbergin tavoin tarkoituksellisesti levittävät pelkoja, että niiden, jotka nuoren Bennon tavoin antautuvat tuollaiselle vaikutukselle alttiiksi. Kihlman turvautuu fiktion osoittakseen mahdollisimman havainnollisesti niiden pelkojen vaaran, antidemokraattisten tendenssien vaarallisuuden. Eräässä luvussa Bennosta syntyy kuin filmihimmennyksen kautta Hitlerin keskitysleiri Auschwitz, jossa mellastelee muuan sadistinen lääkäri nimeltä Bernhard Lindermann, ”saksalainen ja hyvä alamainen”. Hitleriläisellä on sama nimi kuin nuorella suomalaisella Bennolla (Benno on kutsumuoto Bernhardista). Lukija saa itse tehdä vertailut. Pastori Vinbergin vaikutuksesta Benno-raukasta tulee hallusinaatioiden uhri, hän joutuu mielenhäiriöön ja surmaa itsensä. Auschwitzkohtauksessa on kuvattu saman antikommunistisen hulluuden toinen aste, toinen ulottuvuus.

Syyllisyyden teema kaikuu Kihlmanin romaanissa hyvin voimakkaana. Eräänlaista moraalista syyllisyyttä tuntee omasta puolestaan myös Bennon veli Raf Lindermann. Sotavuosina fasimin tehdessä hirmutekojaan Raf oli vielä alaikäinen, eivätkä maailman tapahtumat liemmin häntä huolettaneet. Nürnbergin oikeudenkäyntikin ikään kuin liukui hänen tietoisuutensa ohi, nation julkistetut rikokset eivät kauhistuttaneet eivätkä järkyttäneet häntä. Nyt vuosia myöhemmin hänen on vaikea ymmärtää sitä, hänen on vaikea puolustella itseään ja ikätovereitaan. ”Me elimme liian turvallisesti”, hän sanoo tarkoittaen sydämen ko-

vuotta, suojamuuria, joka erottaa ihmissydämen inhimillisistä suruista.

Rafin on pakko pohdiskella menneisyyttä, sitoa se nykyhetkeen ja akkumuloida itseensä inhimilliset kärsimykset. Siihen häntä velvoittaa hänen ammatillinen kutsumuksensa: hän on kirjailija (ja hänen henkilöhahmonsia ilmentää paljossa kirjailijan ”minää”). Menneisyys ei Raf Lindermannille ole äänetön, se koluttaa hänen sydämessään sitä levottomammin, mitä sitkeämmin jotkut yrittävät sen unohtaa. Menneisyys vaatii täysin selkeää ja kompromissitonta suhtautumista, ilman sitä ei voi olla moraalinen tämänkään päivän asioissa. Raf puhuu halveksuvasti niistä, joille ”historia on sänky jossa he uneksivat itsensä pois vastuustaan tämänhetkisestä, pois sosiaalisista velvoituksistaan nyky-yhteiskunnassa joka tekee olemassaolon heille mahdolliseksi”.

Kihlmanin romaanissa on muuan luku, jolla on hieman epätavallinen otsikko *Symposion*. Siinä Raf keskustelelee tästä aiheesta ystävänsä ja sukulaisensa Fredin kanssa. Fred muistuttaa niistä AKS:n fasistipapeista, jotka halusivat perustaa toisinajattelleille keskitysleirin Lappiin. ”Ei he ovat anteeksiantamattomia ainaisesti sillä he saarnasivat, he levittivät oppejaan, he rikkoivat moraalista vastaan ja johtivat harhaan ne jotka luottivat heihin. . . huh huh, kaikella on todella rajansa”, Fred myöntää Rafille. ”Suvaitsevaisuus joka suvaitsee kaiken ei ole suvaitsevaisuutta, se on välinpitämättömyyttä, velttoutta, ihmisen rämettymistä, ei minä ymmärrän sinua.”<sup>18</sup> Yleistäessään Raf menee vielä pitemmälle ja näkee samaa välinpitämättömyyttä kärsivää ihmiskuntaa kohtaan kirkon vihamielisessä suhtautumisessa sosialismiin. ”Ajattelehan vain miten kirkoissamme on vuosien kuluessa saarnattu sosialismia vastaan huolimatta siitä että sosialismi on ainoa joka on voinut pelastaa köyhät ja oikeudettomat vielä pahemmista kärsimyksistä ja kurjuudesta. Elävän kirkon olisi pitänyt tehdä yhteistä työtä sosialismin kanssa, mikäli sillä todella olisi ollut huolta seurakunnastaan eikä oman valtansa epäinhimillisistä perinteistä.”<sup>19</sup> Erityisen myötätuntoisesti Raf muistelee 1800-luvun lopulla eläneen Minna Canthin sanoja, että Kristuskin olisi meidän aikanamme ollut sosialisti.

Mutta samaan aikaan Raf Lindermann törmää melkoisiin vaikeuksiin yrittäessään sovittaa vakaumuksiaan ja moraaliperiaatteitaan todelliseen elämään, välittömään ympäristöönsä, perheeseensä ja läheisiinsä, jopa omaan itseensäkin, omaan asemaansa yhteiskunnassa. Raf on alkuisin rikkaista vanhemmista, joilla on maatila ja muuta omaisuutta, ja vaikka hän itse pyrkii elämään omalla työllään, hän ymmärtää että hänellä on takanaan riittämiin perheen pääomaa, että se turvaa hänet todelliselta puutteelta. Raf tiedostaa voimakkaasti kuilun, joka vallitsee hänen oman turvatun porvariasemansa ja hänen sosialististen ihanteidensa välillä, hänen elämässään on jotakin keinotekoista. Perhe-riitojen aikana vaimo nimittää häntä snobiksi, ”salonkisosialistiksi”, jonka sosialistiset harrastukset ja vaatimaton elämäntapa eivät ole muuta kuin keikarointia, keino kiinnittää yleinen huomio itseensä. Vaimo ei voi käsittää, miksi pitäisi nuukailla kun varoja kerran on, eikä se, että Raf pitää itse perimyoikeutta moraalittomana, saa häntä vakuuttuneeksi. Ei edes Fred, joka monessa suhteessa on yhtä mieltä Rafin kanssa, voi ottaa hänen sosialismiaan aivan vakavasti. ”Sinä olet tullut sosialismiin romantista tietä, oman vetisen herraskaisen omantuntosi kautta, on vähän kiusallista sanoa tätä, sinun sosialismisi on kaunosielun sosialismia”, Fred sanoo hänelle.<sup>20</sup>

Fredin sanoissa on totuuden hiven, varsinkin niissä, jotka koskevat hätäntynyttä ”herraskaista omaatuntoa”. Mutta tässä kuten Mannerinkaan näytelmässä ei ole tärkeä ainoastaan hätäntyneen päähenkilön asenteiden haavoittuvuus, vaan myös se, kuka tuon haavoittuvuuden paljastaa ja missä tarkoituksessa. Fred itse, tämä tehtailijan poika, pitää parempana nauttia elämästä eikä ole taipuvainen raatelemaan itseään katuvilla ajatuksilla. Mutta hän ei myöskään pysty siihen yhteiskunnan sosiaalisen onnettomuuden terävään tajuamiseen, joka on Rafille ominaista. Fred rohkenee hieman ivailta sitä pateettisuutta, jolla Raf puhuu nykymailman surkeasta järjestyksestä, yhteiskunnallisesta eriarvoisuudesta, sorrosta ja väkivallasta. Fredistä tuntuu, että tuollainen sävy olisi ollut enemmän omiaan Voltairen vuosisadalla kuin meidän aikanamme, koska ”länsimaisessa yhteis-

kunnassa” ei Fredin mukaan enää ole niin huutavia ristiriitoja, kaikki on jo siloiteltu, tasoitettu ja järjestelty. Kuten näemme, ”kaunosieluiseen sosialismiin” kohdistuva iva kääntyy helposti porvarilliseksi hyväntahtoisuudeksi. Fred on tässä verrattomasti suuremmassa määrin porvari kuin ”katuva” Raf kärjistyneine moraalisine tietoisuuksineen.

Raf nojautuu nimenomaan ongelman moraaliseen puoleen. Hänelle sosialismi ei ole niinkään tiukan tieteellinen maailmankatsomus tai tietty yhteiskunnallis-taloudellinen formaatio kuin sosiaalisesti herkän yksilön ”sisäinen tila”. Se on älyllistä ”eettistä sosialismia”, joka ei aina ota huomioon sosialismin puolesta käytävän todellisen taistelun logiikkaa. Tärkeintä tuollaisessa ”eettisessä sosialismissa” on moraalinen myötätunto. Raf puhuu paljon ihmisarvosta sisällyttäen tähän käsitteeseen varsin laajan merkityksen. Ihmisen arvo on yhteiskunnallisesti riippuva, ja jollei sen puolesta käydä yhteiskunnallista taistelua, ei ole todellista sivistystäkään. Sivistyneillä luokilla tarkoitetaan lännessä tavallisesti omistavia luokkia, mutta jos otetaan sota edeltänyt Suomi, Raf sanoo, niin todellista ”sivistyneiden luokkaa” siellä edusti vain ”kourallinen vasemmistointellektuelleja ja poliittisia idealisteja, jotka sitä paitsi suurelta osalta istuivat vankilassa jostakin jota nimitettiin maanpetokseksi. Loput olivat typeryksiä, historian väärentäjiä ja intellektuelleja vätyksiä jotka tuskin käsitivät lainkaan mitä merkitsee elää elämänsä arvokkaasti, ajatella arvokkaasti. Kolmekymmentäluvulla oli isänmaanpetturuutta puhua ihmisarvosta.”<sup>21</sup> Sodanjälkeisinä vuosikymmeninä on tapahtunut joitakin muutoksia parempaan päin, mutta silti pinttynyttä vanhoillisuutta on vielä paljon. Raf on jopa sitä mieltä, että ”Euroopassa ei ole toista maata jossa juuri tällä hetkellä olisi niin huomattavia luokkaeroja niin todella heikkojen reaalisten edellytysten pohjalta kuin täällä. . . He puhuvat pohjoismaisesta demokratiasta, ei sitä emme ole todellakaan paljon Suomessa nähneet, käytännössä tarkoitan.”<sup>22</sup> Tunnustaessaan olevansa omalla tavallaan myös idealisti, vieläpä ”sosialidemokraattinen idealisti”, Raf kuitenkin päättävästi väistää moitteet sentimentaalisesta kaunosieluisuudesta, asia on hänelle paljon vakavampi. Sosialismista

hän haluaa löytää ”elämän filosofian” korkeammassa mielessä. Siksi hänen on vaikea sopeutua sosialidemokraattiseen puolueeseenkaan, joka hänen sosiaalisten ja eettisten ihanteidensa kannalta on päätyntä vararikoon.

Raf Lindermannin asenne vetää puoleensa humanisuudellaan ja demokraattisuudellaan. Usein se ilmenee äärimmäisenä moraalisenä maksimalismina, ongelman äärimmäisenä kärjistämisenä. Esimerkiksi Rooman-matkallaan katsellessaan kuuluisia taiteen muistomerkkejä ja tarkkaillessaan ihastuneita turistilaumoja Raf ei voi vapautua häntä vainoavasta ajatuksesta, joka koskee miljoonien ihmisten mittaamattomia kärsimyksiä, joille tämä suuri kulttuuri on itse asiassa ollut välinpitämätön. Tämä kulttuuri on vuosisatoja elänyt niistä piittaamatta, vaikka se onkin luotu ihmisten hiellä ja verellä. Tältä kannalta koko ”länsimäinen kulttuuri” samoin kuin uskontokin vaikuttavat Rafista herjaavalta ihmisen pettämiseltä. Hän tuntee olevansa raakalainen Ikuisen kaupungin kauneusarvojen keskellä, ja Pietarinkirkossa hänen ei tee lainkaan mieli liikuttua ihastuksesta, vaan pikemminkin sylkäistä, sillä hän kaipasi ”merkkiä toisenlaisesta estetiikasta, kylläisen vatsan estetiikasta, vallankumouksen kulttuuriarvosta”.<sup>23</sup> Raf ajattelee tuomiokirkosta, että jos kerran puhuttiin ”jumalan tahdosta”, niin jumalalle eivät varmaankaan olleet mieleen nämä valtavat marmoritemppelit, vaan se että ihmiset kevensivät toistensa elämää.

Toisessa kohtauksessa, aivan romaanin lopussa Raf mietiskelee elämän tavallisimpia esineitä: kahvikuppeja keittiön pöydällä, lautasia joista lapset ovat juuri syöneet corn flakesia ja maitoa, niiden vierellä voita ja leipää. Jollei tuo kaikki vielä olekaan ylellisyyttä, niin varallisuuden merkki se on kuitenkin. ”Mitä saattoi enemmän pyytää, mitä helvettiä oikeastaan oli valittamista”, Raf pohdiskelee. ”Kaksi kolmannelta maapallon asukkaista ei tiennyt mikä hammasharja oli. Tai kahvinkeitin, tai corn flakes. . . Tai absurdi teatteri. Ja sittenkin! Heille oli hammasharja mahdollisesti absurdisuutta ja kahvinkeitin. Täällä oli koko olemassaolo äkkiä muuttunut absurdiksi. Se oli hirvittävää. Ikään kuin olisimme olleet jonkin lopussa joka oli mennyt taka-

lukkoon kun muut vasta äsken olivat aloittaneet. . .”<sup>24</sup> Ja jälleen Rafin rauhaton omatunto kärjistää kysymyksen äärimmilleen, väitteeseen, että ”eläminen on mahdotonta ainakin niille jotka haluavat elää moraalisesti”. Tässä ”moraalisesti” merkitsee sitä eettistä vaihetta, jolloin ihminen ei pysty täysin nauttimaan elämästä ja yksilöllisestä onnestaan niin kauan kuin maailmassa on miljoonia onnettomia. Huomattakoon, että Kihlmanin romaanin päähenkilön pohdiskeluissa saattaa tavoittaa jotakin sellaista, mikä on yhteistä niin Dostojevskin eettisen asenteen kanssa kuin myös Tolstoin, joka sanoi, että on häpeä olla onnellinen, kun maailmassa on niin paljon onnettomuuksia. Juuri niinä hetkinä, jolloin Rafin luulisi olevan onnensa huipulla ja rajattoman iloinen jälleen löydetystä rakkaudestaan, paluustaan perheen ja lasten luo, juuri silloin hänet lävistää ajatus, että ”juuri nyt kuolee lapsi nälkään jossakin, ei yksi edes vaan useita kymmeniä lapsia yhden ainoan silmänräpäyksen kuluessa. . . ja kuitenkin, tässä seison hiljaisuudessa, ylitseni tulvivassa rauhassa joka puhuttelee minua niin kuin hiljaisuus ja rauha ovat puhutelleet minua ja esi-isiäni vuosisatoja. . . se ei ole mahdollista, se on mahdotonta ja kuitenkin niin on, kaikki rinnakkain.”<sup>25</sup>

Romaanin epilogissa ajatus moraalista osallisuudesta muiden ihmisten elämään ilmenee erityisellä runollisella voimalla. Kohtaus jossa Raf kävelee lasten kanssa kirkkaana aurinkoisena päivänä muuttuu elämän, sen riemuitsevan kauneuden ylistykseksi, ja juuri siksi että elämä on ihanaa, tulee suhtautua leppymättömästi sen tuhojiin. Kaikkien kokemiensa onnettomuuksien, kipuun ja yksinäisyyden jälkeen Raf tuntee kuvaamatonta nautintoa yksinkertaisista ja tavallisista asioista, aurinkoisella kadulla tapaamistaan ohikulkijoista, siitä että voi monta kertaa tervehtiä heitä ja kuulla saman vastaukseksi, hellän huolekkaasta ja samalla vakavasta keskustelusta pienen poikansa kanssa, joka hautausmaalla tuoreen haudan nähdessään ensi kerran huolestuu hänelle ylivoimaisesta ja luonnonvastaisesta ajatuksesta, että ihmisen elämällä on loppunsa. Ja sitten jo alkaa ilon ja valon virrassa kaikua yhä voimakkaampana murheen teema. Siristynein silmin Raf katselee sokaisevaa aurinkoa ja ajattelee, että tämän

saman ikuisen ja luultavasti yhtä kuuman ja polttavan auringon alla odottivat viimeistä hetkeään tuhannet tuomitut fasistien kuolemanleireillä, ja hätääntyneet lapset olivat yhtä haluttomia kuolemaan ja tunsivat yhtä luonnollista vetoa elämään kuin hänen pieni Jocke-poikansa. Kun poika kysyy isältään, miksi tällä on kynelet silmissään, tämä vastaa sen johtuvan auringosta. Mutta isälle aurinko suomalaisen pikkukaupungin yllä on samanaikaisesti myös ”aurinko Auschwitzin yllä” (tämä on epilogin otsikko). Ihmiskunnan kohtalo on hänelle jakamaton. Hän tuntee olevansa vastuussa kaikesta mitä maailmassa tapahtuu.

Tyyliltään *Sininen äiti* liittyy realistiseen suuntaukseen. Kriitikot ovat määritelleet sen ”perinteelliseksi”, vaikka kirjailija käyttääkin muutamia uuden romaanitekniikan keinoja. Kerronta tapahtuu ensimmäisessä persoonassa, mutta eri luvuissa tämä ensimmäinen persoona edustaa eri henkilöitä. Sitä paitsi romaanissa tapahtuu kerronnallistyyllisiä ”vaihtumia”. Pääkertojana esiintyy Raf, vaikka hän ajoittain jääkin ikään kuin ”kuvan ulkopuolelle” luovuttaen puheenvuoron jollekulle toiselle päähenkilölle. Esimerkiksi Lindermannin veljesten lapsuudesta romaanissa kertoo Benno. Heidän lapsuutensa kului sukutilalla, entisen elämän vielä suhteellisen hyvinvoinnin ilmapiirissä, ja Benno, joka on eniten tähän hyvinvointiin kiintynyt ja haluaa sitä pitkittää, on sopivin henkilö kertojan rooliin tässä luvussa. Mutta tämä on nimenomaan tyylikeino, kerronnan ”vaihtuma”, sillä tämän luvun paikka ja funktio koko kerronnassa määräytyy silti sen mukaan, miten tapahtumat ja Lindermannien perheen historian näkee Raf, pääkertoja. Siksi heti Bennon ripittäytymisluvun jälkeen romaanissa seuraa Rafin repliikki, kun hän muistuttaa pääosastaan: ”Sanokaa minua kirjailijaksi. . . Olen antanut hänen (Bennon — kirj. huom.) kertoa lapsuudestaan, joka siis oli meidän yhteinen lapsuutemme, suunnilleen sillä tavalla kuin luulisin hänen kertoneen jos hän olisi kynämies, mikä hän ei ole.”<sup>26</sup> Tämä repliikki asettaa kaiken kohdalleen. Yleiskatsaus tapahtuneeseen (ja myös siihen mitä tapahtuu Bennolle itselleen, siis hänen sielundraamaansa) ja siis romaanin yleinen rakenne ja sen aiheen kehittely määräytyvät loppujen lopuksi sen mu-

kaan, miten Rafin luonne kehittyy ja miten hän etsii moraalista totuutta.

## 5.

Marianne Alopaeuksen romaanissa *Pimeyden ydin* kysymys totuuden ja ammatin, elämän ja muodollisen kirjailijantaidon keskinäisistä suhteista muodostuu henkilöiden erityisen kiiste- lyn kohteeksi ja erääksi teoksen tärkeistä teemoista.

Keskusteluihin nykykirjallisuudesta ja uusimmasta länsimai- sesta romaanista osallistuu kaksi lehtinaista, joille kirjalliset har- rastukset eivät itselleenkaan ole vieraita ja jotka ovat vakuuttu- neita siitä, että ovat asiantuntijoita. Molemmat asuvat Ranskas- sa lehtiensä edustajina, tuntevat hyvin maan elämän ja kulttuu- rin, ja siellä kehittyvät myös romaanin päätapahtumat. Toinen lehtinaisista, Mirjam (romaanin päähenkilö joka myös on tari- nan kertoja), on suomenruotsalainen, toinen, Gaby, taas ruotsin- maalainen. Suomea ja sen ongelmia romaanissa valaistaan ikään kuin heijastevalolla, verrattuina Ranskan ja Euroopan elä- mään.

Korostettakoon, että Alopaeuksen teos on avoimen ideologi- nen, sitä voidaan nimittää kiistaromaaniksi. Ja pääkiista (johon Dostojevskikin liittyy) koskee kysymystä, mihin suuntaan län- simaisen yhteiskunnan tulisi tästedes kehittyä, missä on yksilön paikka tässä kehityksessä ja mikä on yksilön moraalinen velvol- lisuus. Mirjamin ja Gabyn kirjalliset kiistat ovat osa tätä pää- kiistaa, joka on romaanissa suoranaisesti yhteydessä henkisen kulttuurin kysymyksiin.

Gabyn persoonassa osoitetaan havainnollisesti, miten kulttuu- ri voi muuttua puhtaasti ulkonaiseksi attribuutiksi, jos siltä riis- tetään syvällinen moraalinen sisältö. Eräässä mielessä Gaby on esimerkillinen lehtinainen, joka on saanut monipuolisen siviis- tyksen. Tukholmassa ja Sorbonnessa hän on opiskellut filosofiaa ja psykologiaa, kirjallisuutta ja taidetta ja on erittäin kielitai-

toinen. Hänen ystävättärellään ei ole niin erinomaista koulu- tusta eikä hän myöskään saa sisäistä tyydytystä lehtityöstä. Gaby sitä vastoin tuntuu vielä kypsässäkin iässä säilyttäneen elävän kiinnostuksen ammattiinsa. Hän käy mielellään kaikissa mah- dollisissa näyttelyissä, haastattelee kuuluisuuksia ja etsiskelee kaikenlaisia harvinaisuuksia.

Hänen ystävättärestään Mirjamista nämä journalistin puuhut, seurapiiri- ja kulttuurikronikan pitäminen tuntuvat kuitenkin puhtaasti ulkonaiselta puuhalta, sillä ne eivät kajoa elämän pe- ruskysymyksiin, olennaiseen totuuteen siitä. Peruskysymyksiin taas kuuluvat miljoonien ihmisten köyhyys ja sorrettu asema, rotuennakkoluulot ja pohattojen yhteiskunnallinen snobismi, heidän sokea kiukkunsa ja moraaliton välinpitämättömyytensä, se tapa jolla he puolustamansa ”vapauden” ymmärtävät ennen kaikkea ”omistamisen vapaudeksi”.

Mirjam on vakuuttunut siitä, että vakavan kirjallisuuden ja taiteen tulee pyrkiä paljastamaan ”pimeyden ydin”, maailmas- sa vallitsevan onnettomuuden syyt. Gabya taas kiinnostaa niin journalistiikassa kuin kirjallisuudessakin puhtaasti ammatillinen puoli, työtaito, tekniikka, keinot eikä ilmaistu elämän ole- mus. Tästä kiista juuri syntyykin. Mirjamin tulevaa kirjaansa varten kirjoittamasta pienestä harjoitelmasta kiista siirtyy no- peasti länsimaisen kirjallisuuden uusimpiin virtauksiin, ja tun- teet kuumenevat uhaten jo vanhoja ystävyys-suhteita. Gaby pitää ystävättären kerrontakeinoja vanhanaikaisina ja neuvoo uudis- tamaan ne, omaksumaan yhtä ja toista uusimmilta kirjailijoilta ja varsinkin tehostamaan sanan suggestiivis-visuaalista kuvalli- suutta. Mirjam vastaa tähän, että sanan tulee kirjallisuudessa ilmaista ennen kaikkea ajatusta, jota ilman se ei ole mitään. ”En halua sanaa joka taikoo ja suggeroi, vaan sanaa joka akti- voi, joka panee ajattelemaan.”<sup>27</sup>

Tällainen suhtautuminen selittää paljolti myös tarkastele- mamme romaanin estetiikkaa. Tässä romaanissa ei painoteta emotionaalis-visuaalista kuvaannollisuutta, vaan aatteiden kiis- taa, aatteiden psykologiaa. Ajatustaan selittäen Mirjam sanoo Gabylle: ”En minä filmiä halua tehdä. On muita välineitä vi-

suaalisen vaikutelman ilmaisemiseen, se ei ole sanan tehtävä. Mitä tahansa tuossa tarkoituksessa sanookin ja miten taitavasti tahansa, se on kuitenkin sanan väärinkäyttämistä. Tietenkin on oikeus leikkiä tai antaa taidonnäyte... Mutta sellaiseen ei minulla ole aikaa. On kuin joku seisoi takanani ja kuiskaisi: pian, pian, aikaa on vähän... Käsitähän: tuo mikä sinulle merkitsee etujoukon kirjallisuutta näyttää minusta lasten leikiltä lammikolla. Se on pikkuporvarillista kirjallisuutta sanan varsinaisessa mielessä. Sillä se on suljettua... Kaikista näennäisistä ulottuvuuksistaan ja näennäisestä liikkuvuudestaan huolimatta silti umpinaista ja rajoittunutta.”<sup>28</sup>

Mirjamin kannalta kirjallisuus ei voi edistyä, jollei se pidä huolta siitä, että itse elämä menee eteenpäin. Kun Gaby moittii Mirjamia siitä, että mikään uusi ei kiinnosta tätä, Mirjam väittää vastaan: ”Sinä erehdyt perin pohjin. Juuri uutta minä haluan, mutta se mikä minulle on uutta ei ole samaa kuin sinun uutesi. Tosin on totta, että tulevaisuus itää äänettömästi kuin siemen maassa, mutta sittenkin: etkö sinä tajua, missä se on syntymässä... Välistä minut valtaa kauhu teitä kuunnellesani: tehan juuri kaivatte taiteelle hautaa, te olette elävän haudankaivajia! Te olette paljon vaarallisempia kuin ne raakimukset, jotka eivät väitäkään ymmärtävänsä taidetta, ja vaarallisempia kuin iänikuiset vanhansäilyttäjät kuluneine muotoineen... Ja vaarallisia te olette siksi, että teillä on kaikki se arvovalta minkä tutkintonne tai pelkästään sanavarastonne teille antaa... Ja te olette tyhjään asti täynnä sukkelia muotoiluja ja kekseliäitä tulkintoja, ja kulttuurikeskustelujen fraseologiasta te nappaatte kiehkurat ytimen ympärille, jota ette edes hipaise sattumaltakaan, vaikka se on suoraan nenänne edessä — sitä odottaa jännittyneenä, melkein ahdistuneena: milloin te lähestytte polttopistettä! Mutta ei koskaan...”<sup>29</sup>

Jos erityisesti ottaa huomioon, että Alopaeuksen romaanissa on tärkeä sija kysymyksellä päähenkilöiden suhtautumisesta kulttuuriperinteisiin ja muun muassa Dostojevskiin, voidaan olettaa, että tämäkin Mirjamin hahmossa ilmenevä intohimoinen usko kirjallisuuden moraaliseen merkitykseen on tekemi-

sissä Dostojevskin kanssa, joka on lausunut kuuluisat sanat: ”Runoudessa tarvitaan intohimoa, tarvitaan *oma idea* ja ehdottomasti kiihkeästi kohotettu osoittava sormi. Välinpitämätön reaalin todellisuuden toistaminen taas ei ole minkäänarvoista ja — mikä tärkeintä — se ei merkitse mitään. Sellainen taiteellisuus on typerää: yksinkertainen mutta edes hiukankin tarkkaavainen katse huomaa paljon enemmän todellisuudessa.”<sup>30</sup>

Alopaeuksen romaanin päähenkilö Mirjam on valmis puolustamaan korkeaa käsitystään kirjallisuudesta vielä siksi, että kirjallisuus ja kirjailijan toiminta ovat hänelle jotakin aivan muuta kuin tavallinen journalistinen työ porvarillisessa sanomalehdessä, jonka kirjeenvaihtajana hän työskentelee. Lehtityötä hän pitää pakollisena vaikkakaan ei kovin kiitettävänä kompromissina. Se on samanlainen ansion lähde kuin ne salapoliisiromaanit joita hän kääntää. Hän yksinkertaisesti tarvitsee rahaa poikansa kasvatukseen, asunnon vuokraan jne. Asemaansa lehdessä ja niihin ideologisiin puitteisiin, jotka sitä rajoittavat, Mirjam ei voi suhtautua muutoin kuin ivallisesti. Yhteiskunnallisissa reportaaseissa hänellä on lupa ilmaista filantrooppisia tunteitaan köyhiä kohtaan sen verran, että joku kristillisesti asennoitunut lukija kenties vuodattaa muutaman kyynelen aamukahvin ääressä tai ehkäpä päättää antaa raha-avustuksen arvelen samalla syvämietteisesti, että hänen lukemansa lehti edustanee vapaamielistä oikeistoa tai radikaalia vasemmistoa.<sup>31</sup>

Tässä jokapäiväisen riippuvuuden, itseivan ja omantunnon pistosten ilmapiirissä tulevan kirjan idea häämöttää Mirjamille sinä kaivattuna vapauden saarena, jolla kaikki on hänen todellisen olemuksensa, kontrolloimattomien ajatustensa ja tunteidensa omaisuutta. Ja sillä henkisen eksterritoriaalisuuden saarella ei tarvitse enää tyytyä kompromisseihin. Arkielämä on ilmankin niitä täynnään. Mirjam sanoo, että kaikkialla ”on otettava huomioon ja laskelmoitava, koko ajan meidän on jossakin mielessä prostituoitava itseämme, mutta ihmisellä täytyy olla koskematonta alueensa, jotta hän jaksaisi pysyä terveenä... Minun puhdas alueeni on se mitä kirjoitan sanomalehtityöni ohessa.”<sup>32</sup> Se on hänelle keino puhdistautua porvarillisen tietoisuuden kuo-

nasta. Ja kun Gaby väittää: ”Ei sinusta sillä kirjailijaa tule!” — Mirjam vastaa: ”Mutta en pyydä tulla kirjailijaksi! Minun elämäni tässä on kyseessä. Ja elämä on lyhyt, minulla ei ole aikaa kokeiluihin, ei ole aikaa nukkeleikkeihin, fabulointiin. Minulla on aikaa vain sille millä on jotakin katetta. Vain yksinkertaisimmalle, sille minkä minä tiedän ja minkä minä haluan saada sanotuksi. Ei se ohjelmana ole perin häikäisevää, mutta viis minä veisaan siitä olenko originelli tai taitava tai osuva niin kuin sinä sanot... Minä tahdon olla tosi. En muuta.”<sup>33</sup>

Luonnollisesti romaanin päähenkilön on näin ollen pakko ennen kaikkea määritellä suhteensa itse elämän tapahtumiin, niihin perimmäisiin kysymyksiin, jotka häntä askarruttavat. Mutta samalla romaanissa saa runsaasti tilaa päähenkilöiden kehitysylärakenteeseen kuuluvien ilmiöiden, erilaisten ja erisyntyisten kulttuuriperinteiden ja henkisten arvojen piirissä. Tai paremmin, elämä ja kulttuuri ovat alituudessa vuorovaikutuksessa heidän tietoisuudessaan. Juuri yhteiskuntaelämän kireiden tilanteiden kautta, nykyisten poliittisten tapahtumien paineessa romaanin päähenkilöiden kiistoihin ilmestyvät nimet Dostojevski, Kierkegaard, Kafka ja Camus. Mutta toisaalta heidän psykologiansa erikoispiirteistä johtuu, että he tarkistamalla suhteensa näihin ja muihin nimiin vain tarkistavat oman elämän asenteensa tämänhetkisessä maailmassa.

Samalla heidän tiensä totuuteen — varsinkin Mirjamin — mutkistuu toisinaan äärimmilleen. Elämän reaalisten tosiasioiden päälle kerrostuu liian paljon kaikenlaisia mielle yhtymiä ja voittamattomia epäilyksiä, toisinaan ennakkoluulojakin. Alituisen on olemassa vaara, että ajatuksen ja teon välille syntyy kuilu, että luisutaan kontemplaation ja mietiskelyn kannalle sen sijaan, että välittömästi osallistuttaisiin elämän päätapahtumiin. Ajatuksissaan Mirjam kadehtii valintansa tehneitä eheitä ihmisiä, jotka eivät epäile sen enempää maailman muuttamiseksi käydyn taistelun välttämättömyyttä kuin sellaisen muuttamisen keinojakaan, mikä päähenkilölle on periaatteellisen tärkeää (hän sanoo, että hänen omat epäilyksensä koskevat nimenomaan keinoja, eivät suuntaa). Henkilöt, jotka kykenivät

määrätietoiseen ja aktiiviseen yhteiskunta-ajatteluun, olivat Mirjamin sanojen mukaan ”syntyneet sille puolen mikä merkitsi tulevaisuutta: leipää heillä ei ehkä aina ollut, mutta totuus heillä oli ilmaiseksi. Toisin minun, minulla oli aina ollut leipää, mutta en ollut koskaan kyennyt omaksumaan valmiina tarittuja kokonaistotuuksia.”<sup>34</sup> Hänen tiensä yhteiskunnalliseen totuuteen kulkee sisäisten moraalisten etsiskelyjen kautta, pyrkimyksen ”elää sovussa omantuntonsa kanssa”.

Tätä tietä mutkistaa Mirjamin kohdalla sekin, että hän on peräisin vanhoillisesta porvarillisesta ympäristöstä. Mirjam ei milloinkaan ole saanut ymmärtämystä osakseen omalta isältään. Vuoden 1918 kansalaissodasta tämä ei mitenkään ottanut opikseen, 30-luvulla hän oli myötätuntoinen natsismille ja nyt moititii tyttärtään ”vasemmistolaisuudesta” ja ”velvollisuuden unohtamisesta”. Jo vuonna 1918 eräät Mirjamin sukulaiset olivat kaatuneet taisteluissa valkokaartilaiden puolella ja hänen miehensä oli kaatunut ”isänmaan puolesta” toisessa maailmansodassa. Ajatellessaan kauhistuneena, mitä maailmalle ja pienelle Suomelle olisi tapahtunut, mikäli fasismi olisi voittanut, Mirjam erityisen voimakkaasti tiedostaa, että paha ei ole mikään metafyyssinen abstraktio ja että pahan kantajia voivat olla jopa hyvin läheiset omaiset, hänen oma isänsä ja aviomiehensä, joka aikoinaan oli huolettomasti hoilotellut natsien marssilauluja.

Päähenkilö joutuu katkaisemaan entiset siteensä, elämä asettaa hänet alituisen valinnan eteen niin suurissa kuin pienissä kysymyksissä. Ja vaikka Mirjamista näyttääkin siltä, että hänen paikkansa ei ole barrikadeilla, henkisen rohkeuden, aktiivisen ihmisyyden ja moraalisen vetovoiman esikuvaksi hänelle muodostuvat kuitenkin käytännön taistelun miehet, kommunisti Jaquot ja tämän algerialaiset maanalaiset ystävät (romaanin tapahtuma-aika on Ranskan siirtomaasodan loppu Algeriassa).

Romaanin keskeinen ongelma — todellinen humanismi — määrää suunnan niissä eettisissä kiistoissa, joihin päähenkilöt lukuisia kertoja vetävät myös Dostojevskin milloin hänen nimensä mainiten ja milloin sitä mainitsematta, mutta silti riittävän selvin temaattisin lähentymisin ja kaiuin. Se eettinen kiis-

ta, joka syntyy Dostojevskin kanssa, koskee moraalisen toiminnan, moraalisen käyttäytymisen perustaa. Mirjamin moraalinen kehitys romaanissa liittyy kiinteästi hänen tietoisuudessaan vahvistuvaan ajatukseen, että sellainen moraalinen ei riitä, joka perustuu vain ihmisrakkauteen tämän sanan puhtaasti emotionaaliossa merkityksessä ja ilman välttämättömiä yhteiskunnallisia merkitystäsmennyksiä. Niissä psykologisissa tilanteissa, joihin päähenkilö joutuu, sisäinen vastalause saa hänet käyttämään itse sanaa "rakkaus" sen eri merkityksissä: perhe- ja sukulaisrakkaus, porvarillinen filantrooppinen rakkaus, evankeliumin rakkaus lähimmäiseen. Moraalin perustana Mirjam joutuu kaiken tämän alistamaan järjen, omantunnon ja yhteiskunnallisen kokemuksen tiukkaan tarkastukseen. Kun siis seura- piirituttava tekee näennäisesti tavallisen kysymyksen, eikö Mirjam todellakaan kaipaa rakkautta ja hellyyttä, Mirjamissa herää seuraava ajatusketju: "Ei, minä en halunnut rakkautta, en halunnut hellyyttä. En minä rakkaudelle ollut perso. Halusin asiallisuutta, rehellisyyttä, oikeudenmukaisuutta. Minä sanoin sen hänelle: Rehellisyys on paljon vaikeampaa kuin rakkaus. Ja sanottakoon mitä tahansa: myös harvinaisempaa... Mutta hän oli sen harha-ajattelun uhri, että kaikki tarvitsevat rakkautta. Vain rakkautta, kaikki muu seuraa itsestään. Että rakkaus on vastustamatonta. Että rakkaus on korkeinta. Mutta minä olen vaatimattomampi: solidaarisuus riittää aivan hyvin. Maailma ei ole suinkaan kärsinyt uhrautuvan epäitsekään rakkauden puutetta. Lapset ovat tukehtuneet äitien rakkauteen ja miehet naisten. Rakkauden teot ovat harjoittaneet musertavaa armeliaisuuttaan köyhiä ja sorrettuja kohtaan. Kaikissa ihmansuunnissa on ollut joku Fransiskus joka on luopunut maallisesta omaisuudestaan lähteäkseen vaeltamaan ja suutelemaan spitaalisia. Mutta onko ollut solidaarisuutta? Asiallista tervettä solidaarisuutta? Minä en halua rakkauden maailmaa. Minä haluan vapauden ja solidaarisuuden maailman."<sup>35</sup>

Nämä poleemiset sävyt romaanissa koskevat epäilemättä myös Dostojevskia.

Oikeastaan eräät Alopaeuksen romaanin henkilöahmotkin

ovat erityisessä henkisessä evoluutiossaan selvässä yhteydessä Dostojevskin eettisiin aatteisiin ja kuviin. Muuan tuollainen henkilöahmo on Marc, teoreettinen fyysikko ja Sorbonnen professori, moraalisesti autoitunut mies, joka loppujen lopuksi päätyy katolisen kirkon helmaan löytääkseen pelastuksen täydelliseltä eettiseltä nihilismiltä. Vastakkaisen eettisen evoluution käy romaanissa lävitse muuan kommunisti Jacquotin taistelutoveri (häntä nimitetään vain papiksi). Aluksi hän oli todellakin pappi, katolinen kirkko oli lähettänyt hänet kokeeksi työläisympäristöön, jotta hän siellä tehostaisi kirkon vaikutusta. Mutta oltuaan pitkän aikaa kanssakäymisessä työläisten kanssa tämä rehellinen ja ajatteleva ihminen joutuukin eettisen valinnan eteen. Hän hylkää uskonnon, liittyy työläisten taisteluun ja solmii suhteet kommunisteihin.

Kummassakin tapauksessa romaanin henkilöiden ratkaisut liittyvät assosiativisen poleemisesti Dostojevskin kristilliseen etiikkaan. Keskustellessaan Marcin kanssa Mirjam sanoo, että tämä tekee saman virheen kuin Ivan Karamazov olettaessaan, että "jos jumalaa ei ole olemassa niin kaikki on sallittua... ikään kuin uskonto ja nihilismi olisivat ainoat vaihtoehdot".<sup>36</sup> Toisaalta työläisten puolelle päätyneen pappi kertoo Mirjamille omasta kokemuksestaan: "On teeskentelyä väittää että uskonto ja politiikka voidaan pitää erillään... Ennemmin tai myöhemmin joutuu valinnan eteen: on luovuttava joko sosialismista tai kirkosta. Sosialismi on perusteiltaan ateistinen, Dostojevski tiesi sen, siitä hänen vihansa sosialismia kohtaan... sekä sosialismia että sitä epäsosiaalista riistoyhteiskuntaa kohtaan, jossa hän eli. Hän oli taiteilija, heillä on se mahdollisuus. Mutta me tavalliset ihmiset emme voi elää kovin kauan sellaisessa ristiriitatilassa. Tasapainoilla Pascalin ja Descartesin, Teilhardin<sup>37</sup> ja Marxin välissä."<sup>38</sup>

Dostojevskin romaanien maailma on suomalaisen romaani-kirjailijan henkilöille siinä määrin tuttu ja kotoinen, että esimerkiksi Mirjam pidettyään diplomaattiperheen päivälliskutsuilla filippiiläispuheen pyytää spontaania menettelyään anteeksi seuraavaan tapaan: "Eva, minä tunnen olevani huono kopio Dos-

tojevskin *Idiootista*, muistathan sen kohtauksen jossa ruhtinas Myöskinin naiivi vakavuus aiheuttaa skandaalin suuressa maailmassa. Hän selviytyi siitä sillä että sai kohtauksen ja kaatui lattialle. Täytyykö minun pyörtyä?”<sup>39</sup>

Alopaeuksen romaanin päähenkilöä lähentää Dostojevskiin kiihkeä halu toivoa ja uskoa elämän myönteisiin ihanteisiin. Toivoa hän nimittää ”eläväksi vedeksi” hyvin tietoisena siitä, että monilta länsimaisilta intelligenteilta puuttuu juuri elvyttävää ja rakentavaa toivoa. Mirjamin sanojen mukaan he eivät ole sovussa elämän realiteettien kanssa, joita he yrittävät paeta jonkinlaiseen ”henkiseen todellisuuteen, heistä tulee teosofeja tai katolilaisia tai antroposofeja tai mitä nyt kulloinkin keksivät”.<sup>40</sup> Itsepetos ei kuitenkaan voi jatkua kauan, koittaa henkisen tyhjyyden ja masennuksen tila, jossa suhtaudutaan absoluuttisen nihilistisesti kaikkeen maailmassa. Ja tällaista pessimististä mielenkiintoa pidetään melkein päärkeimpänä ”kehittyneen älyn” tuntomerkkinä, jolloin Mirjam hieman hämillään huomauttaa, että sen jälkeen on suorastaan noloa tunnustaa rakastavansa elämää ja olevansa henkisesti terve: se alkaa vaikuttaa jotenkin ”epänormaalilta”, ja tähän sisältyykin muuan ”länsimaisen tietoisuuden” nykyisistä paradokseista.

Klassinen kirjallisuus on osa kulttuuriperintöä. Venäläisen klassisen kirjallisuuden arvovaltaisuus on nykyisessä Suomessa suuri, mistä on olemassa erilaisia todisteita. Useissa suomalaisten nykykirjailijoiden teoksissa on muodostunut eräänlaiseksi osoitukseksi kirjallisten sankareiden sivistyneisyydestä maininta, että venäläisten klassikkojen lukeminen tarjoaa heille voimakaimmat taiteelliset vaikutelmat. Luultavasti moni muukin kuin Väinö Linna voisi sanoa itsestään: ”Kirjojensa kautta minuun eniten vaikuttaneita ovat venäläiset klassikot ja Kivi, mutta lisäluettelo olisi liian pitkä.”<sup>41</sup>

Siksi suuria taiteilijoita nimitetäänkin kuolemattomiksi, että he ovat nykyäänkin säilyttäneet elävän merkityksensä. Ja Dostojevskille kuuluu heidän joukossaan eturivin paikka.

- <sup>1</sup> Miten kirjani ovat syntyneet. Helsinki—Porvoo 169
- <sup>2</sup> Sama, s. 59—75
- <sup>3</sup> Sama, s. 61
- <sup>4</sup> Sama, s. 62
- <sup>5</sup> Sama, s. 63
- <sup>6</sup> Sama, s. 64
- <sup>7</sup> Alex Matson, Romaanitaide, s. 118
- <sup>8</sup> Alex Matson, Mielikuvituksen todellisuus, s. 194
- <sup>9</sup> Tarkemmin Eino Karhun kirjassa Demokratitšeskaja literatura sovremennoj Finljandiji. Petrozavodsk 1966, s. 56—58, 87
- <sup>10</sup> Alex Matson, Mielikuvituksen todellisuus, s. 67
- <sup>11</sup> Sama, s. 193
- <sup>12</sup> Korpelan muut romaanit ovat Martinmaa, mieshenkilö (1948), Tunnus (1962) ja Kenttävartio (1964)
- <sup>13</sup> Suomen kirjallisuus V. Helsinki 1965, s. 601
- <sup>14</sup> Annamari Sarajas, Ivan vai Aljoša. Parnasso 1953, n:o 3, s. 228
- <sup>15</sup> Jorma Korpela, Tohtori Finckelman. Porvoo—Helsinki 1952, s. 84
- <sup>16</sup> Pirkko Alhoniemi, Christer Kihlmanin Sininen äiti. Dostojevskilaisia näkökohtia. Sananjalka n:o 15. Turku 1973, s. 160—179
- <sup>17</sup> Christer Kihlman, Sininen äiti. Suom. Esa Adrian. Helsinki 1965, s. 108
- <sup>18</sup> Sama, s. 186
- <sup>19</sup> Sama, s. 185
- <sup>20</sup> Sama, s. 188
- <sup>21</sup> Sama, s. 189
- <sup>22</sup> Sama, s. 189
- <sup>23</sup> Sama, s. 291
- <sup>24</sup> Sama, s. 327
- <sup>25</sup> Sama, s. 327
- <sup>26</sup> Sama, s. 51
- <sup>27</sup> Marianne Alopaeus, Pimeyden ydin. Suom. Elvi Sinervo. Jyväskylä 1969, s. 215
- <sup>28</sup> Sama, s. 215
- <sup>29</sup> Sama, s. 217
- <sup>30</sup> F. M. Dostojevskij, Sobranije sotšinenij I. Moskva 1956, s. 26
- <sup>31</sup> Marianne Alopaeus, Pimeyden ydin, s. 82
- <sup>32</sup> Sama, s. 220
- <sup>33</sup> Sama, s. 220
- <sup>34</sup> Sama, s. 114
- <sup>35</sup> Sama, s. 72
- <sup>36</sup> Sama, s. 281
- <sup>37</sup> Teilhard de Chardin, Pierre (1881—1955) oli ranskalainen paleontologi, filosofi ja uskonnollinen kirjailija, jonka ajatukset ”kristillisestä evolutionismista” ovat tulleet tunnetuiksi länessä
- <sup>38</sup> Marianne Alopaeus, Pimeyden ydin, s. 315
- <sup>39</sup> Sama, s. 147
- <sup>40</sup> Sama, s. 321
- <sup>41</sup> Miten kirjani ovat syntyneet, s. 75

## Neuvostoliittolainen Dostojevski-tutkimus

- Bahtin M.** Problemy poetiki Dostojevskogo. Izd. 3-je, Moskva, Hudožestvennaja literatura 1972
- Bel'tšikov N. F.** Dostojevski v protsesse petraševtsev. Moskva, Nauka 1971
- Bursov B. I.** Litšnost' Dostojevskogo. Leningrad, Sovetskij pisatel' 1974
- Dolinin A. S.** Poslednije romany Dostojevskogo. Kak sozdavalis' "Podrostok" i "Brat'ja Karamazovy". Moskva—Leningrad, Sovetskij pisatel' 1963
- Dostojevskij F. M.** Bibliografija proizvedenij F. M. Dostojevskogo i literatury o nem (1917—1965). Moskva, Kniga 1968
- Dostojevskij F. M. v russkoj kritike**, Sbornik statej. Vstupitel'naja stat'ja i primetšanija A. A. Belkina. Moskva, Goslitizdat 1956
- Dostojevskij i jego vremja**. Leningrad, Nauka 1971
- Dostojevskij i russkije pisateli**. Sbornik statej. Moskva, Sovetskij pisatel' 1971
- Grossman L. P.** Poetika Dostojevskogo. Moskva, Gosudarstvennaja Akademiija hudožestvennyh nauk 1925
- Grossman L. P.** Žizn' i trudy F. M. Dostojevskogo. Biografija v datah i dokumentah. Moskva—Leningrad, Academia 1935
- Gus M.** Idei i obrazy F. M. Dostojevskogo. Izd. 2-je, dop. Moskva, Hudožestvennaja literatura 1971
- Jermilov, V. V.** F. M. Dostojevskij. Moskva, Goslitizdat 1956
- Kirpotin V. J.** Dostojevskij i Belinskij. Moskva, Sovetskij pisatel' 1960
- Kirpotin V. J.** Dostojevskij — hudožnik. Etjudy i issledovanija. Moskva, Sovetskij pisatel' 1972
- Kirpotin V. J.** Razotšarovanije i krušenije Rodiona Raskol'nikova. Kniga o romane F. M. Dostojevskogo "Prestuplenije i nakazanije". Moskva, Sovetskij pisatel' 1970
- Motyleva T. L.** Dostojevskij i mirovaja literatura. V jeje kn.: Inostrannaja literatura i sovremennost'. Moskva, Sovetskij pisatel' 1961
- Friedländer G. M.** Realizm Dostojevskogo. Moskva—Leningrad, Nauka 1964
- Šklovskij V.** Za i protiv. Zаметki o Dostojevskom. Moskva, Sovetskij pisatel' 1957

## F. M. Dostojevskin teosten käännökset suomen kielellä

- Idiootti (Idiot)**. Suom. V. K. Trast. Helsinki, Otava 1929
- Sama, 1956
- Sama, 1959
- Sama, 1965
- Sama, 1971
- Sama. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, WSOY 1968
- Ikuinen aviomies (Vetšnyj muž)**. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Kirjayhtymä 1960
- Kahden sydämen salaisuudet. Eriskummallinen kertomus (Krokodil, neobyknovennoje sobytije, ili passaž v Passaže)**. Suom. M. Wuori, Helsinki, Kirja oy 1915
- Kaksoisolento (Dvojniki)**. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Kirjayhtymä 1960
- Karamazovin veljekset (Brat'ja Karamazovy)**. Suom. V. K. Trast. Helsinki, Otava 1927
- Sama, 1953
- Sama, 1963
- Sama, 1969
- Kellariloukko (Zapiski iz podpol'ja)**. Suom. Valto Kallama. Hämeenlinna, Karisto 1959
- Kellariloukko. Vieras rouva (Zapiski iz podpol'ja. Tšuzajaja žena i muž pod krovat'ju)**. Erikospainos. Helsinki 1972
- Kirjoituksia kellarista (Zapiski iz podpol'ja)**. Suom. Esa Adrian. Jyväskylä, Gummerus 1973
- Keskenkasvuinen (Podrostok)**. Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava 1964
- Kristus inkvisitorin edessä (Legenda o Velikom inkvizitore)**, Mikkeli, Uususkonnollinen kustannusliike oy 1917
- Krokotiili sekä kertomukset Ilkeä tapaus ja Heikko sydän (Krokodil, neobyknovennoje sobytije, ili passaž v Passaže; Skvernnyj anekdot; Slaboje serdse)**. Suom. Juhani Konkka. Porvoo—Helsinki, WSOY 1963
- Köyhää väkeä (Bednyje ljudi)**. Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava 1960
- Lempäluontoinen (Krotkaja)**. Suom. M. Wuori. Pori, A. Bergbom 1887
- Muistelmia kuolleesta talosta (Zapiski iz mertvogo doma)**. Suom. A. F. H. (Assel). Jyväskylä, Gummerus 1888
- Sama, suom. Ida Pekari. Porvoo, WSOY 1931
- Sama, 1956
- Sama, 1958
- Sama, 1965
- Sama, suom. Lea Pyykkö. Hämeenlinna, Arvi A. Karisto 1973
- Narri kartanon valtiaana (Selo Stepantšikovo)**. Suom. Juhani Konkka, Helsinki, Kansankulttuuri 1956
- Pelaaja (Igrok)**. Suom. Hanna Piispa. Tampere, K. Kaatra 1907

Sama, Tampere, Isak Julin 1912  
*Pelurit* (Igrok). Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Kirjayhtymä 1958  
 Sama, 1959  
 Sama, 1967  
*Riivaajat* (Besy). Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava 1928  
 Sama, 1962  
*Rikos ja rangaistus* (Prestuplenije i nakazanije). Suom. M. Wuori. Jyväskylä, Gummerus 1888—89  
 Sama, 1917  
 Sama. Suom. O. Niskanen. Turku—Lahti, Satamatyömiehen osuuskunta 1907—08  
 Sama. Suom. J. Hollo, Porvoo, WSOY 1922  
 Sama, 1954  
 Sama, 1958  
 Sama, 1961  
 Sama, 1964  
 Sama, 1967  
 Sama, 1968  
 Sama. Suom. Juhani Konkka. Helsinki, Otava 1970  
*Sorrettuja ja solvaistuja* (Unizennyje i oskorblennyje). Suom. P(ekka N(iukkanen). Kuopio, Otava 1907  
 Sama. Suom. Ida Pekari. Helsinki, Otava 1961  
*Valitut kertomukset* (Izbrannyje rasskazy). Suom. Juhani Konkka. Porvoo, WSOY 1960  
 Sama, 1962  
*Valoisia öitä* (Belyje notši). Suom. — teini (J. Judén). Rauma, Kirjapaino oy 1896  
 Sama, 1904  
*Vanhan ruhtinaan rakkaus* (Djadjuškin son). Suom. Juhani Konkka. Jyväskylä, Gummerus 1939  
 Sama, 2. tarkistettu painos 1960  
 Sama, 1965  
*Vieras rouva ja mies vuoteen alla* (Tšužaja žena i muž pod krovat'ju). Suom. Juho Alhava. Hämeenlinna, Arvi A. Karisto 1908  
 Sama, 1966

*Artikkelit ja tutkimukset Dostojevskista  
 Suomalaisen kirjailijoiden teokset*

*Alhoniemi P.* Christer Kihlmanin Sininen äiti. Dostojevskilaisia näkökohtia. Sananjalka 15. Turku 1973

*Alopaeus M.* Pimeyden ydin. Suom. Elvi Sinervo. Jyväskylä 1969  
*Hollo J. A.* Tuntematon Dostojevski. J. A. Hollon teoksessa *Kohtaamiani*. Porvoo—Helsinki 1953  
*Hyvämäki Lauri.* Dostojevskin piessat. Suomalainen Suomi 2 1963, s. 89—92  
*Hyvärinen H.* Dostojevskin ”Rikos ja rangaistus”. Valvoja 1891, s. 235—237  
 —ine. Dostojevskin ”Muistelmia kuolleesta talosta”. Valvoja 1890, s. 324—325  
*Järnefelt A.* Päiväkirja matkaltani Venäjällä ja käynti Leo Tolstoin luona keväällä 1899. Helsinki 1899  
*Järnefelt A.* Venäjän kirjallisuuden nykyinen suunta ja tarkoitus. Kaiku 26. 02. 1887  
*Kares O.* Ystävänä Dostojevski. Teoksessa *Olavi Kares: Kysymysmerkki* ja ajatusviiva. Porvoo 1970, s. 101—127  
*Kihlman Chr.* Sininen äiti. Suom. Esa Adrian. Helsinki 1965  
*Kinnunen A.* Epätodellinen maailma. Suomalainen Suomi 8/1960  
*Korpela J.* Kenttäpartio. Porvoo—Helsinki 1964  
*Korpela J.* Martinmaa, mieshenkilö. Porvoo—Helsinki 1948  
*Korpela J.* Tohtori Finkelman. Porvoo—Helsinki 1952  
*Korpela J.* Tunnustus. Porvoo—Helsinki 1962  
*Koskenniemi V. A.* ”Idiootti”, Dostojevskin suuri tunnustus- ja julistusromaanin. Uusi Suomi 18. 10. 1956  
*Koskimies R.* Dostojevski. *Koskimiehen* teoksessa Kirjallisia näköaloja. Helsinki 1936  
*Koskimies R.* Dostojevski ja varhaissozialismin ongelmia. Uusi Suomi 17. 7. 1966 ja 19. 7. 1966  
*Kosonen S. A.* Dostojevski mystikkona. Tampere 1950  
*Kulovesi Y.* Dostojevskin sielullisesta rakenteesta. Valvoja-Aika 1937, s. 269—274  
*Linna V.* Teoksessa: Miten kirjani ovat syntyneet. Porvoo—Helsinki 1969, s. 59—75  
*Linna V.* Musta rakkaus. Porvoo—Helsinki 1948  
*Linna V.* Päämäärä. Porvoo—Helsinki 1947  
*Matson A.* ”Idiootti” selvittelyjä. Suomalainen Suomi 1957, n:o 4  
*Matson A.* Kaksi mestaria. Porvoo—Helsinki 1966  
*Matson A.* Mielikuituksen todellisuus. Helsinki 1969  
*Matson A.* Romaanitaide. Helsinki 1969  
*Matson A.* Taide romaanin valossa. Teoksessa *Luova sana ja yhteiskunta*, Jyväskylä 1973  
*Pekari I.* Dostojevskin ”Riivaajat”. Sininen kirja 1928, n:o 4  
*Pennanen E.* Aurinkomatka. Koominen moraliteetti. Porvoo—Helsinki 1967  
*Sarajas A.* Tunnuskuvia. Suomen ja Venäjän kirjallisen realismin kosketuskohtia. Porvoo—Helsinki 1968  
*Sarajas A.* Ivan vai Aljoša? Parnasso 1953, N:o 3

Vainio M. Jorma Korpela: Tohtori Finckelman. Teoksessa: Romaani ja tulkinta. Helsinki 1973

Varpio Y. Alex Matson kirjallisena vaikuttajahahmona. Monistesarja n:o 1. Tampere 1971

Varpio Y. Mäkelän piiri. Tutkimus tamperelaisesta kirjallijapiiristä (1946—1954) ja sen tuotannosta. Porvoo—Helsinki 1975

Wetterhof M. Sederomanen i Ryssland. Finsk Tidskrift 1885, s. 175—190, 274—283, 356—370, 440—452

Widnäs M. Dostojevski i Edgar Allan Poe. Scando-slavica N:o 14. Köpenhavn 1968, s. 21—32

Viljanen L. Dostojevski ja Nietzsche — kaksi maailmanporttia. Viljasen teoksessa Taisteleva humanismi. Hämeenlinna 1950

Wright G. H. von. Dostojevski. Wrightin teoksessa Ajatus ja julistus. Porvoo—Helsinki 1961

Y. K. Dostojevskin ”Pelaaaja”, Valvoja 1908, s. 140—141

## Aakkosellinen nimihakemisto

Adrian E. 147, 149  
Agricola M. 15  
Ahlqvist A. 28, 29, 50  
Aho J. 25, 26, 33, 34  
Alhava J. 150  
Alhoniemi P. 128, 147, 150, 151  
Alopaeus M. 126, 127, 138, 140, 144,  
146, 147  
Arwidsson A. I. 127  
  
Bahtin M. M. 13, 148  
Bakunin M. A. 21  
Balzac H. de 27  
Baty G. 49  
Beethoven L. van 74  
Belinski V. G. 8, 9, 64  
Belkin A. A. 148  
Beltšikov N. F. 148  
Brandes G. 35  
Bursov B. I. 148  
  
Camus A. 142  
Canth M. 25, 26, 33—35, 50, 132  
Castrén M. 20  
Cervantes S. 68, 75, 76  
Cleve A. 127  
Cygnaeus F. 17, 19  
  
Defoe D. 68  
Descartes R. 56, 145  
Diktonius E. 44—47, 50

Dobroljubov N. A. 12  
Dolinin A. S. 148  
  
Eichenbaum B. M. 78, 100  
El Greco 90  
Erkko J. H. 25  
Ervast P. 64  
Ervasti E. 37  
  
Faulkner W. 14, 23  
Flaubert G. 77  
Fourier C. 9  
Freud S. 47  
Friedländer G. M. 148  
  
Gallen A. 21  
Galsworthy J. 86, 87  
Garborg A. 35  
Gogol N. V. 9, 21, 25—27, 30  
Gontšarov I. A. 25  
Gorki A. M. 7, 21, 23, 40  
Grossman L. P. 148  
Grot J. K. 19—21, 23  
Gus M. 148  
  
Haanpää P. 98, 99  
Hassel A. F. 149  
Herzen A. I. 21  
Hesse H. 112  
Hollo J. A. 23, 150, 151  
Hyvämäki L. 151

Hyvärinen H. 26, 151  
 Ibsen H. 35  
 Jermilov V. V. 148  
 Joyce J. 68, 107  
 Juden J. 150  
 Järnefelt A. 21, 25, 26, 30, 32, 33,  
 35, 50, 110, 117, 151  
 Kafka F. 112, 142  
 Kailas U. 44, 50  
 Kalima E. 49, 50  
 Kallama V. 149  
 Kares O. 151  
 Karhu E. 23, 50, 147  
 Kepler I. 80  
 Kierkegaard S. 172  
 Kihlman Chr. 126—132, 136, 147,  
 150, 151  
 Kilpi V. 37, 68, 117  
 Kinnunen A. 58, 59, 61—63, 100,  
 151  
 Kirpotin V. J. 148  
 Kivi A. 15, 29, 108, 146  
 Klinge M. 16, 23  
 Konkka J. 149, 150  
 Korpela J. 52, 109, 110, 112, 113,  
 115—118, 126, 128, 147,  
 151, 152  
 Koskenniemi V. A. 151  
 Koskimies R. 41—43, 50, 151  
 Kosonen S. A. 63, 64, 100, 151  
 Kouta A. 37  
 Kulovesi J. 47, 151  
 Kutuzov M. I. 81  
 Laitinen K. 23, 109  
 Landor M. 23  
 Lassila M. 36, 40  
 Lawson T. 31  
 Lehtonen J. 110, 117  
 Leino E. 21, 37  
 Lermontov M. J. 21  
 Linna V. 52, 66, 67, 99, 103—109,  
 126, 146, 151  
 Linnankoski J. 36—39, 50, 110  
 Lubbock P. 72, 77, 78, 83, 84, 100,  
 101  
 Luther M. 15  
 Lönnrot E. 19—21  
 Manner E.-L. 121, 125, 126, 133  
 Marx K. 57, 145  
 Matson A. 65—101, 107—109, 114,  
 147, 151, 152  
 Maupassant G. de 35  
 Merežkovski D. S. 49  
 Michelangelo 90  
 Montaigne M. 110  
 Motyleva T. L. 148  
 Mukka T. K. 129  
 Mäkelä A. B. 152  
 Napoleon I. 77, 81, 84  
 Newton I. 80  
 Nietzsche F. 13, 23, 37, 48, 49, 56,  
 57, 63, 64, 152  
 Niinistö M. 50  
 Niskanen O. 150  
 Niukkanen P. 150  
 Ogarev N. P. 21  
 Onerva L. 37  
 Pakkala T. 25, 26  
 Pascal V. 110, 145  
 Pekari I. 44, 50, 149—151  
 Pennanen E. 120, 151  
 Piispa H. 149  
 Pletnev P. A. 19, 20, 23  
 Poe E. A. 152  
 Pogodin M. P. 78  
 Porthan H. G. 15  
 Puškin A. S. 10, 21, 27, 29  
 Pyykkö L. 149  
 Rintala P. 51, 100

Rolland R. 68  
 Runeberg J. L. 19  
 Salama H. 129  
 Sarajas A. 15, 16, 23, 35, 50, 110,  
 147, 151  
 Schopenhauer A. 56  
 Shakespeare W. 8, 10, 90  
 Sihvo H. 23  
 Siljo J. 26  
 Sinervo E. 151  
 Sillanpää F. E. 118  
 Snellman J. W. 17—20, 23, 127  
 Sokrates 56  
 Spinoza B. 56  
 Stendhal F. 27  
 Strindberg A. 35  
 Šestov L. 13, 21—23  
 Šklovski V. 13, 23, 148  
 Talvio M. 36  
 Tarkiainen V. 34, 50  
 Tawaststjerna K. A. 25  
 Teilhard de Chardin P. 145, 147  
 Tolstoi L. N. 11, 16, 21, 25, 26, 27,  
 30, 32, 35, 39, 48—50, 77—90,  
 94, 98, 100, 105, 136, 151  
 Trast V. K. 87, 149  
 Tšehov A. 123  
 Turgenev I. S. 21, 25—27, 30, 86,  
 87  
 Uspenski N. V. 35  
 Vainio M. 152  
 Varpio Y. 100, 152  
 Viitala L. 66  
 Viljanen L. 48—50, 63, 64, 152  
 Vogue M. de 50  
 Wallin G. 20  
 Weimann R. 100  
 Wetterhof K. 27, 50, 152  
 Widnäs M. 152  
 Wilde O. 70  
 Wittgenstein L. 52  
 Wright G. H. von 52—54, 56, 58,  
 100, 152  
 Wuori M. 26, 149, 150  
 Zola E. 35

EINO KARHU

Suomen 1900-luvun  
alun kirjallisuus

"Tuo tervetullutta vaihtelua Suomen tavallisesti niin yksitotiseen ja 'arvo-vapaaseen' kirjallisuudentutkimukseen. Teoksen suurin merkitys on, että se välittää ensimmäisen johdonmukaisen marxilaisen kuvan vuosisadan vaihteen sanataiteesta historiallis-yhteiskunnallisen todellisuuden heijastajana" (Pertti Karkama).

"Karhun teoksen huippuja on Rantamala-Lassilan elämän ja tuotannon kokonaiskuvan hahmotus. Hän on mielestäni ensimmäinen, joka on pystynyt luomaan synteetin tämän monikasvoisen kirjailijan tuotannosta" (Pekka Tarkka).

"Onervan tuotannon tulkinta on hyvä esimerkki marxilaisen tutkimuksen hienovaraisuudesta. Siinä kyetään ottamaan huomioon yksilöllisen tajunnan olemassaolo kaikkine sen sisältämine emootioineen ja elämänasenteineen" (Risto-Juhani Suokas).

KAR-2  
Suomen

Kansankulttuuri Oy Hki