

KLASSIKOT JA NYKYAIKA

Alex Matson Tolstoin ja Dostojevskin tulkitsijana

Suomessa ilmestyi 1950 Alex Matsonin kirja *Kaksi mestaria*, jossa käsitellään kahta venäläistä klassillista romaania: Leo Tolstoin *Sotaa ja rauhaa* ja Feodor Dostojevskin *Karamazovin veljeksiä*.

Kokonaisen kirjan ilmestyminen Venäjän kirjallisuudesta ei ole kovinkaan tavallinen ilmiö Suomessa, ja jo tästä syystä Matsonin teos herättää mielenkiintoa, semminkin että siitä 1966 ilmestyi toinen painos.

Teos on sitäkin kiinnostavampi, kun otetaan vielä huomioon Alex Matsonin (1888—1972) arvostelutoiminnan merkittävyys Suomen sodanjälkeisessä kirjallisuudessa.

Matsonin tie kirjallisuusarvostelun alalle ei ollut varsin tavallinen. Hänen harastuksensa pitkän elämän aikana olivat monipuoliset; hän oli ammattitaidemaalari, kirjoitti kaksi romaania, suoritti paljon kaunokirjallisuuden käännöksiä, toimi aikakausjulkaisujen toimittajana. Kirjallisuusarvosteluun hän kiintyi varsinaisesti vasta elämänsä ehtopuolella. Itse hän kutsui itseään pikemminkin harrastelijarvostelijaksi eikä tavoitellut akateemista kunniaa. Oli aika jolloin suomaalainen akateeminen kirjallisuustiede ei pitänyt hänen tutkimuksiaan tarpeeksi huomionarvoisina ja vakavina. Mutta nyt tämä aika näyttää olevan ohi. Matsonista kirjoitetaan jo yliopistollisia väitöskirjoja, mm.

Yrjö Varpio Tampereen yliopistosta on julkaissut hänestä mielenkiintoisen ja hyödyllisen tutkimuksen.

Matsonin kirjalliseen perintöön suhtautuminen Suomessa muuttuu osittain siksi, että yhä selvemmin tajutaan hänen esteettisten katsomustensa vaikutus eräisiin Suomen nykyisiin kirjailijoihin, ennen kaikkea Väinö Linnaan. Matson ei tutkinut Suomen, Venäjän ja maailmankirjallisuuden klassikoiden tuotteita pelkästään historialliselta kannalta. Hänen mielestään klassikoiden kokemuksella on aktuaali merkitys nykypäivien kirjailijoille. Ja hän osasi saada kirjailijat vakuuttuneeksi tämän kokemuksen opettavuudesta, varsinkin romaanin alalla.

Sisältönsä ja metodinsa puolesta Matsonin kirja *Kaksi mestaria* liittyy hänen varhaisempaan tuotteeeseensa *Romaanitaide* (1947), jossa on esitetty hänen käsityksensä romaanin muodosta. Romaaniteoriaansa kehittelyä tekijä jatkoi sitten kirjassaan *Kaksi mestaria*, jossa hän seikka-peräisesti erittelee kahta venäläistä klassillista tuotetta. Tiedetään, että Romaanitaiteen suomalaisen painoksen jälkeen Matson valmisteli englanninkielistä laitosta, minkä yhteydessä jonkin verran muutti erittelyaineistoa: supisti tarkasteltavien suomalaisten romaanien lukua ja laajensi maailmankirjallisuuden klassikoiden osuutta. Tästä oikeastaan syntyivätkin

luvut Sodasta ja rauhasta ja Karamazovin veljeksistä, joista sitten muodostui erillinen kirja (Romaanitaitteen englanninkielinen laitos jäi ilmestymättä). Sitä paitsi kirjassa Kaksi mestaria on yleisluonteisempi luku — Muoto ja sisältö, jossa tekijä arvostelijoille vastaten selvittää tarkemmin romaaniteoriaansa peruskohtia.

Vaikka akateeminen kirjallisuustiede ottikin Matsonin kirjat vastaan jotenkin pidättyneesti, herättivät ne sitä vastoin mielenkiintoa kirjailijoiden keskuudessa. Romaania koskevilla ajatuksillaan Matson vaikutti oleellisesti eräisiin sellaisiin huomattaviin suomalaisiin prosaisteihin kuin Väinö Linna ja Lauri Viita, joiden tuotanto edustaa kirkkaimmassa muodossaan sodanjälkeisen suomalaisen romaanitaitteen realistista suuntaa. Mainitut kirjailijat ovat lähtöisin työläispiireistä, heillä ei ollut tarvittavaa koulutusta, ja Matsonista tuli satumalta heidän kirjallinen ohjaajansa, jonka kanssa he olivat usein kosketuksissa ja jota he monesti kiitollisina lämpimästi muistelevat. Linna esimerkiksi arvosti erikoisesti sitä Matsonin ajatusta, että realistisen romaanin rakenne on yhteydessä rationalistiseen maailmankuvaan, että romaanin taiteellisen logiikan pohjana on itse elämän logiikka.

Matsonilla on ilmeistä taipumusta materialistiseen estetiikkaan, vaikka hän ei olekaan aina johdonmukainen, mm. tieteen kysymyksissä, kun hän puhuu taiteen suhteesta todellisuuteen. Hänen teostensa yleisen hengen mukaan voidaan päätellä, että filosofisessa suhteessa hän kallistui Kantin tyyppiseen dualismiin. Taide on Matsonin mukaan elämän heijastamista ja sen tiedostamisen muoto, mutta samalla elämä jää »olioksi sinänsä», joka avautuu vain ilmiönä, ei itse olemukseltaan. Todellisuuden ja taiteen sosiologinen tulkinta oli Matsonille vierasta. Matsonin teosten toisena heikkona kohtana on epätäydellinen historiallisuus. Tekijä ei kiellä kokonaan historiallista suhtautumista taiteeseen, mutta hänen romaaniteoriaansa ei kuitenkaan ota riittävästi huomioon romaanitaitteen historiallista kehitystä. Hän ottaa eriteltäväkseen eri kausien romaaneja (Cervantesin Don Quijoten ja Defoen Robinson Crusoen, Rollandin Jean-Christophen ja Joycen Odysseuksen ja suomalaisesta kirjallisuudesta Kiven Seitsemän veljestä ja Kilven Alastalon salissa), mutta niiden kirjallisuushistorialliset näköalat tuntuvat useinkin heikosti, tuotteet ovat ikään kuin yhdellä, melko epämääräisellä ajallisella tasolla. Ei tunnu täysin perustellulta kirjallisuushistoriallisessa

mielessä myöskään romaanien luokittelu kahteen tyyppiin — naturalistinen romaani ja esteettinen romaani, vaikka tekijä esittää tässä yhteydessä joukon teräviä havaintoja.

Ensin kuitenkin yksityiskohtaisemmin teorian ansioista, niistä puolista, jotka ovat edistäneet suomalaisen realismin kehittymistä. Sillä juuri niitä Matsonin ajatuksia, jotka liittyivät kiinteästi suomalaisen sodanjälkeisen proosan realististen tendenssien lujittumiseen ja kehittymiseen, ei suomalainen kritiikki ole riittävästi arvostanut. Näiden ajatusten merkityksen voi oikealla tavalla ymmärtää vain ottamalla huomioon sen konkreettisen kirjallisen tilanteen, jossa ne on ilmaistu. Matsonin teesi muodon sisällökkyydestä, elämän totuuden vaatimus, monisäikeisen eepisen romaanin puolustaminen, esteettisen eliittitaitteen vastustaminen asenne ja eräät muut hänen väitteensä eivät sinänsä liene mitään teoreettisia ilmestyksiä, mutta niiden aktualisuus on kasvanut Suomessa realismin ja modernismin välisessä kärkevässä taistelussa sodanjälkeisellä kaudella. Matsonin kirjat olivat tiettyssä mielessä välittömänä reaktiona tähän taisteluun.

Jo Matsonin lähtökohdat ovat monessa suhteessa vastakkaiset modernistiselle estetiikalle ja sen yleiselle maailmankatsomukselliselle pessimisille ja irrationalis-subjektivistiselle suhtautumiselle taiteeseen. Täysin tietoinen (vaikkakaan ei aina johdonmukainen) modernismin vastustaminen ilmenee Matsonilla riittävän selvästi sekä hänen yleisissä ajatuksien juoksuissaan, hieman maltillisissa erittelemiensä modernististen romaanien arvioinneissa että avoimen poleemisissa korostuksissa.

Romaanin rakenteen tulkinnassa Matson lähtee siitä, että romaani niin kuin taide yleensä on objektiivisen todellisuuden heijastamisen ja samalla sen tiedostamisen erikoismuoto. Taide heijastaa elämää — tämä lähtökohta johtaa Matsonin mielestä aina antoisimpiin taiteen tulkintoihin. On sängen luonteenomaista hänen myönteinen suhteensa Aristoteleen mimesis-teoriaan, taiteen ymmärtämiseen luonnon jäljittelynä, elämän kopioimisena. Matson katsoi, että tämän teorian riittävän monipuolinen tulkinta selvittää täydellisemmin taiteen olemuksen kuin monet myöhäisemmät esteettiset teoriat, jotka pitävät tärkeimpänä kauneutta (tässä yhteydessä Matson suhtautui myötämieleisesti Tolstoin esittämään samantapaisten esteettisten teorioiden arvosteluun). Vieläpä silloinkin kun Matson halutessaan tähdentää taiteen esteettistä

erikoisuutta puolustaa uskriitikkojen ta-
vojn taiteen autonomisuutta, hän ei malta
olla huomauttamatta, ettei elämästä riip-
pumatonta autonomia taidetta ole kos-
kaan ollutkaan.

Taide ei kuitenkaan heijasta elämää
välittömästi, vaan mielikuvituksen kautta.
Käyttäen Dostojevskin romaania Rikos
ja rangaistus esimerkkinä Matson vertaa
luovaa mielikuvitusta kaareen, jonka mo-
lemmat päät on »ankkuroitu maahan», to-
dellisuuteen: mielikuvitus lähtee todelli-
suudesta, ja kaaren korkeimmassa pisteessä
luo oman taiteellisen maailmansa, jonka
testaajana on kuitenkin todellisuus ja
jonka kanssa se ei saa olla ristiriidassa.
Matson on nimittänyt esseekokoelman-
sa Mielikuvituksen todellisuus, ja nimen-
omaan siinä merkityksessä tämä nimi on
ymmärrettäväkin.

Selvittämättä sitä, että taide on elämän
heijastamista ja tiedostamista, ei Matsonin
mielestä voida tyydyttävästi selittää, miksi
se historiallisesti muuttuu. Matson sa-
noo, että esteettisten taideteorioiden kan-
nattajat ovat taipuvia näkemään muutosten
syyt taiteilijain ikuisessa tyytymättö-
myydessä, heidän väsymättömässä pyrki-
myksessään johonkin täydellisempään
kauneuteen. Mutta taiteilija ei Matsonin
mielestä tavoittele »ikuista kauneutta»,
hän pyrkii tajuamaan oman aikansa, hän
ilmentää aikansa maailmankäsitystä, läh-
tee häntä ympäröivän elämän kokemuk-
sesta. Vieläpä ns. ikuiset totuudetkin on
jokaisella kaudella elettävä uudelleen,
tajuttava oman aikansa ulottuvuudessa.
Taiteellisen tiedostuksen kohde muuttuu,
todellisuus muuttuu ja sen mukaan muut-
tuu myös taide tämän todellisuuden ilmen-
täjänä. Ihmiskunta ei voi tulla toimeen
pelkällä entisyyden taiteella, joskus en-
nen kartutetulla tietämyksellä.

Tästä seuraa, että muotoa ei saa erot-
taa sisällöstä, taiteen tiedostavasta tehtä-
västä, yhteyksistä todellisuuteen, kirjaili-
jan maailmankäsityksestä, yleisfilosofisista
ongelmista. Esiintyessään subjektiivisuutta
vastaan kirjallisuus-arvostelussa
Matson samalla painotti erikoisesti itse
taidetuotteen objektiivista luonnetta siinä
mielessä, että se on niin kuin mikä reaali-
suus tahansa, ensiksikin tiedostettava tie-
teellisesti järkiperaisien menetelmin, ar-
viottava käyttämällä objektiivisia kriteerejä
ja toiseksi, että se on olemassa niistä
tai näistä arvostelevista tulkinnoista
riippumatta. Arvostelu avaa tuotteessa sen
sisällön mikä siinä on eikä pane siihen
omiaan. Matson viittaa mm. impressionis-
tisen arvostelun rajoittuneisuuteen, jolle

ei ole niinkään tärkeää itse tuote esteet-
tisenä realisuutena kuin sen tuottama
taide-elämys, subjektiivinen vaikutelma,
yksilöllisen tajuamisen erikoisuus, itsensä
arvostelijan henkilökohtainen maailma
(muistakaamme tällaisen subjektiivismin
äärimmäisenä ilmaisuna Oscar Wilden
paradoksit, joissa sanotaan, että taidear-
vostelu on korkeimmassa ilmaisumuodos-
saan itsensä arvostelijan omaelämäkerta,
hänen oman sielunelämänsä kirjaamista).
Matsonin polemiikin tarkoituksena on tai-
teen objektiivisen luonteen ja sen arvostelun
objektiivisten kriteerien puolustaminen.
Ainoastaan silloin kun taideteos tun-
nustetaan objektiivisesti olevaksi ilmiöksi,
voidaan Matsonin mielestä luoda siitä kai-
kinpuolinen käsitys, tarkistaa se moneen
kertaan ja erottaa taide ei-taiteesta. Läh-
tien taas pelkistä taideteoksen jättämistä
»vaikutelmista» eikä sen kaikinpuolisesta
tutkimisesta estetiikka vaipuu Matsonin
sanoja käyttäen epämääräiseen aaveiden
ja abstraktioiden maailmaan, »josta se
palaa silmät niin sekaisin, ettei se tunne
taideteosta, kun sellainen joutuu sen
eteen».

Matson erottaa romaanin »sisäisen»
(sisällyksellisen) ja »ulkoisen» (abstrakti-
sen, kaavamaisen) muodon tähdentäen täl-
laisen erottamisen tärkeyttä. Muodon kah-
denlaisen tulkinnan vastakkain asettami-
nen muodostaa hänen teoriansa polemi-
sen ytimen, hänen ja akateemisiin kirjalli-
suustieteilijöihin kuuluvien opponenttien
välisten erimielisyyksien keskiön. Matsonille
tämä on estetiikan peruskysymyksiä
eikä se koske vain romaania. Erottamalla
»sisäisen» (ja ainoan häntä kiinnostavan)
muodon »ulkoisesta» Matson sanoutuu si-
ten irti niistä kirjallisuusarvostelun for-
malistisista suunnista, joiden edustajat
ovat taipuvaisia pitämään taiteen yhteis-
kunnallista, psykologista, moraalista ja in-
himillistä sisältöä jonain estetiikan ulko-
puolella olevana, joka ei kuulu enempää
varsinaiseen taiteelliseen luomistyöhön
kuin kirjallisuusarvostelun tulkinnan pii-
riinkään. Muoto tässä tapauksessa merkit-
see joko sellaisten kompositio- ja tyylikei-
nojen, kaavojen ja rakenteiden summaa,
jotka vähemmän riippuvat kyseisestä si-
sällöstä eivätkä elimellisesti juonnu siitä.
Ne ovat tavallaan tuodut siihen empiri-
sen aineiston järjestykseen saattamiseksi
tai sillä tarkoitetaan puhtaasti tuotteen
kieltä sen sisällöstä irrallisena ja itsenäi-
senä.

Romaanin »sisäinen muoto» onkin
Matsonin teorian ydin. Kun hänen kir-
jansa Romaanitaide ilmestyi, moittivat

eräät arvostelijat tekijää siitä, että puhuessaan romaanin muodosta hän puhuu vain sisällöllisistä seikoista. Matsonin oli kirjassaan Kaksi mestaria varta vasten palattava tähän kysymykseen ja tähdennettävä, että muodolla hän ymmärtää jotakin toista kuin hänen arvostelijansa. Viimeksi mainituilla se on jokin kyseisestä sisällöstä, kyseisestä tuotteesta, kyseisen taitelijan maailmankuvasta irrallinen abstraktinen käsite. Sitä mitä he tarkoittavat muodolla, olisi oikeampaa nimittää romaanin abstraktiseksi kaavaksi. Matson kirjoittaa, että kirjallisuustieteessä muoto-sanaa käytetään usein samassa merkityksessä kuin puhutaan sonettimuodosta runoudessa ja sonaattimuodosta musiikissa. »Mutta eihän tällöin ole kysymyksessä muoto, vaan abstraktinen kaava, joka on samassa suhteessa todelliseen muotoon kuin timantin kemiallinen kaava kädessä pitelemämme timantin muotoon», kysymyksessä ei ts. ole mikä hyvänsä timantti, vaan määrätty timantti, jolla on konkreettinen muoto — tätä oleellista konkreettisuutta Matson pitää erittäin tärkeänä painottaen.

Lyhyesti ilmaistuna hänen ajatuksensa on seuraava: »sisäisestä muodosta johtuu romaanissa kuvattu elämän konseptio, sen moniulotteinen eheä kuva, se romaanikirjailijan luoma taiteellinen järjestyks, jossa täydellisimmän heijastuu hänen havaitsemansa ja tuntemansa objektiivisen maailman järjestyks sen moninaisine syy-yhteyksiinsä ja suhteineen. Muoto näin ymmärrettynä on aivan välittömästi verrattavissa taitelijan maailmankatsomukseen, hänen suhtautumiseensa todellisuuteen, moraaliin pyrkimyksiinsä ja käsityksiinsä totuudesta. Matsonin kirjallisuusarvostelulle on hyvin tunnusomaista, että avalmen taide-tuotteen ymmärtämiseen kokonaisrakenteena hän tavallisesti löytää vastaavasta »yleisestä aatteesta», joka on vallannut taitelijan. Tämä ilmenee myös hänen tulkinnassaan Sodasta ja rauhasta.

Matson muistuttaa niistä monilukuisista arvostelijoiden vaatimuksista, joita tämän romaanin muodolle on asetettu. Hän ottaa esimerkiksi Percy Lubbockin esseen Sodasta ja rauhasta, joka oli julkaistu moneen kertaan uusintapainoksena ilmesty-

neessä teoksessa The Craft of Fiction (1921).^{*} Tolstoin romaanissa ei ole »yhtenäistä näkökulmaa», Lubbock sanoo, koska tekijällä ei ole ollut selvää ajatusta. Ajatuksen on taas oltava, jopa kaikkein monisäikeisimmässäkään romaanissa kun sen muoto on vain oikea, siinä määrin selvän, että sen aiheen voisi ilmaista yhdellä lauseella, kymmenellä sanalla. (Tulokoon mainituksi, että tällaisen selvyuden mallina Lubbock, joka on yksiselitteisen täsmällisyyden innokas puoltaja, pitää Flaubertin Madame Bovarya. Hän sanoo, että tämän romaanin suhteen ei ole väärin tulkitsemisen vaaraa, sillä Flaubert ei Lubbockin mielestä ole niitä kirjailijoita, jotka tarjoavat monia näkökohtia antaen siten aihetta erilaisille arvosteleville katantokannoille — Flaubertilla on vain yksi sana, jonka hän haluaa sanoa ja josta voidaan löytää vain yksi ainoa merkitys). Tolstoilla sitä vastoin aihe jakautuu kahtia, Lubbock sanoo. Tolstoin romaanissa on itse asiassa kaksi romaania, kaksi aihetta. Toinen aihe esittää »sukupolvien esiinmarssia». Tämän aiheen kautta Tolstoi ylistää nuoruuden runollisuutta, jonka ilmentyminä ovat Nataša Rostova, hänen veljensä Nikolai ja muut romaanin nuoret henkilöt. Tämä aihe on ikuinen sen »ajattomuudenkin» mielessä: nuoruuden runollisuus Tolstoi henkilöissä, Lubbock sanoo, ei johdu olosuhteista, tietystä historian kaudesta, historiallisista elämäntavoista. Arvostelijan mielestä Tolstoi antaa nuoret sankarinsa historiaan ja arkielämään säännöttömästi — Nikolai Rostovin on romaanissa osallistuttava sotaan, Natašan on moneen kertaan ratkaistava kysymys, kenen kanssa hänen on mentävä naimisiin. Arvostelijan mielestä kaikki se, mikä kuuluu historiaan ja ennen kaikkea Venäjän ja Napoleonin sotaan, muodostaa tyyten toisen aiheen, jolla ei ole mitään yhdyssidettä edelliseen. Lubbock yrittää vieläpä kaavavilla millaiseksi oikea romaani olisi muodostunut, jos Tolstoi ei olisi puuttunut historiaan ja sotaan. Kaikessa tässä Matson näkee tyyppillisen esimerkin siitä, miten käy tutkijan, joka ei ota huomioon tuotteen konkreettista ja objektiivista sisältöä, vaan lähestyy sen muotoa »oikean romaanin abstraktisen kaavan mukaan».

Jos Lubbock pitää liikana kaikkea historiallista nähden siinä syyn Tolstoin romaanin »epämuotoisuuteen», niin Matson päinvastoin näkee historiallisessa juuri sen muotoa antavan ideologisen ytimen, joka tekee romaanista yhtenäisen ja eheän. Sellaisena ytimenä on Matsonin

^{*} Muistettakoon, että Percy Lubbockin teos näytteli huomattavaa osaa »uuskritiikin» metodin muovautumisessa ja nauttii yhä edelleenkin arvonantoa sen kannattajien keskuudessa. Kts. Robert Weimann. »New criticism» und die Entwicklung burgerlicher Litteraturwissenschaft. Halle, 1962.

mielestä Tolstoin historianfilosofia, kirjailijan mielipiteet sodasta, vapauden ja välttämättömyyden ongelmasta, yksilön osuudesta historiassa.

Kuten tunnettua antoi Tolstoi itse romaansinsa parissa työskennellessään historiallisille katsomuksilleen ensiarvoisen merkityksen. Kirjeissään hän ilmaisi huolestuneisuutensa siitä, että lukija ei kiinnitä tarpeeksi huomiota tähän puoleen. Maaliskuun lopulla 1868 Tolstoi kirjoitti historioidensa Pogodinille: »Ajatukseni vapauden ja riippuvuuden rajoista ja historiannäkemykseni ei ole tilapäinen paradoksi, joka on minut hetkeksi vallannut. Nämä ajatukset ovat koko elämäni aikaisen henkisen työni hedelmä ja muodostavat jakamattoman osan siitä maailmankatsomuksesta, jonka yksin jumala tietää, minkälaisin töin ja kärsimyksin olen kehittänyt ja joka on tuonut minulle rauhan ja onnen. Ja samanaikaisesti minä tiedän ja tiesin, että minun kirjassani tullaan ylistämään neidin tunteellista kohtausta, pilkantekoa Speranskista ja muuta sellaista hölynpölyä, mikä on heidän voimiensa mukaista, mutta pääasiata ei huomaa kukaan.» On vaikea sanoa, olivatko Tolstoin tällaiset lausunnot Matsonin (joka käytti käännöslähteitä) tiedossa, mutta ne ovat läheisiä sille kriittiselle erittelylle, jonka hän on tehnyt romaaniensa.

Tulkoon mainituksi, että neuvostoliittolaisessa Tolstoin tuotantoa käsittelevässä kirjallisuudessa on muodossa tai toisessa jo esitetty ajatuksia kirjailijan historiannäkemyksen vaikutuksesta Sota ja rauha-romaanin rakenteeseen. Boris Eihenbaum esim. arveli, että filosofinen ja sotahistoriallinen aineisto »oli Tolstoille tarpeen paitsi ideologisena aineistona myös rakenteellisena, tyyliaineistona». Sitä mukaa kuin Tolstoi Sotaa ja rauhaa kirjoittaessaan poikkesi »perheromaanista» eepin romaanin lajiin hänen »oli otettava romaaniinsa uusi tyyllinen aines, ylevämpi kuin perhe- ja taistelukupauksissa. Tämän aineksen välttämättömyys tuntui niissä osissa romaania, joista alkoi uusi nide tai uusi osa. Sotahistoriallisen eepin romaanin laji... vaati »homeerista taustaa», joka olisi rakenteellisena ja tyyllisenä viittana ja eristäisi tekijän kertomasävyyn henkilöiden vuoropuheluita ja tavallisesta tapahtumien kuvaamisesta.»

Matson menee erittelyssään pitemmälle, hän näkee Tolstoin historiannäkemyksen ei ainoastaan taustatekijöissä, joilla eri luvut ja osat alkavat; eivätkä ne ole

vain »uutta tyyllillistä aineistoa», joka on ikään kuin sen lisäksi tuotu, mitä jo perhe- ja taistelukohtauksissa on. Matsonin mielestä Tolstoin historianfilosofia (ja laajemmin — elämäfilosofia) kulkee koko romaanin sisäisen rakenteen, kaikkien tapausten ja episodien kautta, määrää niiden järjestyksen ja suhteet, luonteiden kehityksen ja niiden vuorovaikutuksen, juonen erikoisuuden ja monta muuta seikkaa.

Matsonin mukaan Tolstoi oli sitä mieltä, että historia ei kehity määrätyn kaavan mukaan eikä huomattavien yksilöiden tahdosta; se syntyy lukemattomien yksilöiden henkilökohtaisista, luonteen määräämistä vaikuttimista. Historia on kaikkien näiden »yksityisten mielivaltaisuuksien», tuhansien yksilöllisten tahdonilmausten tahaton tulos. Näiden kaikkien summasta muodostuvat myöhemmin näkyviin kohoavat historian suuret liikkeet, ja yhtä tahattomasti toteutuu historiallinen osallistuu tavalla tai toisella historiaan, sillä jokaisella on omat tavoitteensa ja samanaikaisesti jokainen palvelee joitakin yhteisiä päämääriä, jotka kuitenkin valtavuutensa vuoksi ovat hänelle käsittämättömiä. Historia on ajallista, sen jokainen tapahtuma on pitkän edelläkäyneiden tapahtumien ja tekojen syy-yhteyksien ja suhteiden sarjan lopputulos; tämä tapahtumasarja ulottuu mittaamattoman kauas menneisyyteen, sillä ei ole alkua, ja tässä mielessä ei milloinkaan voida olla »tapahtuman alussa», vaan ainoastaan sen »keskivälissä». Ja koska ei voida estää tapahtuneiden tekojen seuraamusten toteutumista, sekin todistaa sitä, että historian yleistä kulkua ei voida mielivaltaisesti muuttaa. Historiassa tapahtuu tavallisesti se »minkä piti tapahtua» riippumatta ihmisten tahdosta, välttämättömyyden pakosta, elämän logiikan mukaan. Tähän alkuvoimaiseen logiikkaan sisältyy oma viisautensa (»elämän viisauden» teesi on erikoisen tärkeä Matsonille), ja se, että hallitsijat eivät voi suunnata historiaa tahtonsa mukaan, on suuri hyve, sillä jos olisi toisin, elämä muuttuisi täydelliseksi kaaokseksi, Matson tähdentää Tolstoin tavoin.

Sen jälkeen kun tiedämme jo Matsonin katsomusten lähtökohdat, joita leimaa rationalismi, luottamus teoreettiseen tietämykseen ja taiteen tiedostavan tehtävän korostus, voi näyttää hieman kummalliselta ja odottamattomalta, että Matson yhtyy täysin Tolstoin historiannäkemykseen, jossa on fatalismin, vaistonvaraisuuden ja teorioihin skeptisen suhtautumisen piir-

teitä. Asia on kuitenkin siinä, että se objektiivinen »elämän logiikka», jota taide Matsonin mielestä heijastaa, jää arvostelijalle monessa suhteessa vaistonvaraiseksi logiikaksi. Historian ja sen lakien objektiivisuutta puolustaan Matson »objektivisoi» niitä niin paljon, että ne osoittautuvat yhteiskunnallisen käytännön yläpuolella oleviksi ja siitä riippumattomiksi. Kaikki muunlainen historian ymmärtäminen on Matsonin mielestä subjektiivisia ja mielivaltaisuutta, lainomaisuuden kieltämistä, — tässäkin hän seuraa Tolstoita, joka kirjoitti romaaninsa Sota ja rauha epilogissa, että »historialle on ihmisen vapauden tunnustaminen voimaksi, joka saattaa vaikuttaa historian tapahtumiin, ts. joka ei allstu lainomaisuuksiin, on samaa kuin astronomialle tai vaankappaleiden liikkeen voimien vapauden tunnustaminen. Tämän tunnustaminen hävittäisi lakien olemassaolon ja kaikkinaisen tietämyksen. Jos on olemassa yksikään omaehtoisesti liikkuva tai vaankappale, niin silloin eivät enää päde Keplerin ja Newtonin lait eikä voi olla olemassa minkäänlaista käsitystä tai vaankappaleiden liikkeestä. Jos on olemassa yksikään ihmisen vapaa teko, niin ei ole olemassa yhtäkään historian lakia ja minkäänlaista käsitystä historiallisista tapahtumista.»

Sodan ja rauhan muotoa eritellessään Matsonia kiinnostaa ensi kädessä kaikki mikä koskee sotaa, sillä juuri siinä Tolstoin historiannäkemykset esiintyvät kaikkein selvimmin. Matsonin vakaumus on, että Tolstoi on poleeminen paitsi romaaninsa filosofisissa luvuissa, myös taistelukuvauksissa, sodan kuvaamisen periaatteissaan. Sotakuvaukset rakentuvat niin, että niissä törmäävät yhteen kaavailu ja reaalisuus. Mutta tämä ei ole vain historiaa, ts. sotia, poliittisia tapahtumia ja valankaappauksia koskeva näkökanta, vaan myös näkemys elämään kaikkein välittömmässä ja laajimmassa merkityksessä käsittäen myös perhe-elämän. Matsonin mielestä Tolstoin ja historioitsijoiden välinen kiista onkin juuri siinä, että spekulatiivisten rakennelmiensa vastakohtaksi hän asettaa tärkeimpänä teesinä itse elämän, sen luonnollisen kulun ja sen logiikan. Tolstoin historianfilosofia on samanaikaisesti elämän filosofiaa, joka sulkee piiriinsä sekä romaanin sotakuvaukset että perhekohtaukset. Matson pysähtyy seikkaperäisesti Nataša Rostovan ja Pierre Bezuhovin henkilökuviin ja heidän kohtaloihinsa. Arvostelijan ajatus on taaskin tähdätyä todistamaan sitä, että ei ihminen

itse vaan elämän tahattomat voimat hallitsevat hänen kohtaloaan. Jos asetetaan kaikkein yleisimmässä muodossa kysymys, mitä Tolstoi halusi Natašan tai Pierren henkilökuvalle sanoa, niin Matson katsoo oikeaksi vastata: samaa mitä Napoleoninkin henkilökuvalle.

Romaanin perusteesi, joka determinisoi henkilökuviin kehityksen, kaventaisi näin tulkittuna niiden taiteellista sisältöä, tekisi niistä identtisiä saaden aikaan epäsuotuisan vaikutuksen. Tuntien yhdet ainekset (tässä tapauksessa teesissä esitetyt ensimmäiset henkilöitymät) voidaan arvata sitä seuraavat. Sitäpaitsi on tunnettua, miten ironisesti Tolstoi suhtautui arvostelijoihin, kun nämä väheksyivät tuotetta kokonaisuena »ajatusten yhdistelmänä», ja tekivät johtopäätöksen siitä, mitä taiteilija »on halunnut sanoa» vain jonkin yhden ajatuksen perusteella.

Matson kuitenkin tarkoittaa jotain muuta, tietystä mielessä jopa aivan päinvastaista. Hänelle »elämän luonnollisuuden teesi» merkitsee juuri sen ilmausten rikkautta, se koskee varsinkin luonteita, jotka itse luonto on eniten valmentanut rikkaasta elämäntuntoa varten. Luonteensa erikoisuuksien, hyvytensä, herkkäuskaisuutensa, kiihkeytensä vuoksi Nataša ja Pierre ovat enemmän kuin toiset avoinna maailmalle, herkempiä elämän moniäänisyydelle, sen moninaisille kutsuille, koetuksille ja viettelyksille, kaikille sen yleville ja jokapäiväisille ilmauksille. Ylhäisön sovinnaisuuksilla, kunnianhimoilla ja itserakkauksella, henkilökohtaisen menestymisen ahtailla pyrkimyksillä tai suppeilla ideologisilla opeilla ei ollut Natašaan ja Pierreen sellaista valtaa kuin muihin romaanin henkilöihin. Ruhtinas Andrei Bolkonski on, Matson sanoo, »jalo, mutta kapea luonne — 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 pienoisokuva. Hän sisällyttää itseensä lukemattomia ihmisiä, ja siten hän joutuu kokemaan kaikki sysäykset, jotka todellisuusa, olemassa oleva elämä, antaisi kullekin näille ihmisille erikseen.»

Matson aloittaa Karamazovin veljeksiä koskevan luvun polemiikista sitä mielipidettä vastaan, että romaani ja vieläpä suurromaani voi muka olla elinvoimainen, vaikka sillä ei ole eheää muotoa. Hän viittaa John Galsworthyn lausuntoon eräässä tämän kirjeessä, jossa Karamazovin veljeksistä sanotaan seuraavaa: »Paikoitellen ihmeellinen, myönnettäköön,

mutta jumalani! — millaista sekavuutta, millainen sanaryöppy, millaisia hirviöitä putkahtaakaan koloistaan esille lukijan kammoksi... Tolstoi on paljon suurempi, ja myös Turgenev.» Matson katsoo, että viittaus tässä Turgeneviin on Galsworthylle enemmän kuvaavaa kuin viittaus Tolstoihin. Toisissa mieltemissään Galsworthy oli taipuvainen pitämään Turgenevia ei ainoastaan Dostojevskia, vaan Tolstoitakin parempana. Turgenev edusti Galsworthyn mielestä suurimmassa määrin länsieurooppalaiselle perinteelle läheistä normaalirakenteista romaania, josta hänkin lähti vaatimuksissaan millaisen romaanin muodon tulee olla.

Tolstoiakin on Dostojevskiin verrattuna paljon lähempänä normaalirakenteista romaania, Matson jatkaa. Tolstoin maailmankatsomus ja hänen elämäkuvauksensa metodikin on normaalisempaa. Yhtenä tärkeimpänä eroavuutena Tolstoin ja Dostojevskin metodien välillä Matson pitää sitä, että Tolstoi kuvaa elämää ilman mieltymystä poikkeukselliseen, elämää sen luonnollisessa kulussa, sellaisena kuin se esiintyy jokapäiväisesti nähtynä. Painottaen tätä Tolstoin maailmankatsomuksen luonnollista »jokapäiväisyyttä» Matson kirjoittaa, että kertomatavallaan, realismillaan Tolstoi ikään kuin sanoo lukijoilleen: »Älkää katseiko minua, vaan kiinnittäkää katseenne siihen teillekin tuttuun elämään, jota teille näytän, niin näette siinä tietyn lainalaisuuden.»

Dostojevskin asenne on toinen. Matson kiinnittää huomiota Karamazovin veljesten esipuheeseen, siihen miten tekijä esittelee ja lusee Aleksei Feodorovitšia, jonka elämäkertomus hänellä on aikomus kuvata. Aleksei Karamazov ei ole tavallinen ihminen, vaan »omituinen mies, jopa originelli». Vaikka tämä sankarin originaalisuus, Matson kirjoittaa, ei sellaisenaan vielä välttämättä edellytä tavallisuudesta poikkeavaa kuvausta, niin Dostojevski ikään kuin vihjaisee esipuheessa tällaisen poikkeavan kuvaamisen mahdollisuuteen. Ryhtyessään kertomaan tekijä pitää mahdollisena ajatusta, että originelli saattaa näyttää tällaiseita vain siksi, että hänessä onkin olennoitunut todella inhimillinen, kun taas kaikki muut ihmiset ovat jostain syystä kasvaneet vinoon. »Ei näet siinä kyllin, että originaali ei aina ole rikoslaatuinen ja (elämästä) eristäytynyt ilmiö», Matson siteeraa Dostojevskia, »vaan päinvastoin saattaa olla niin, että hänessä ehkä toisinaan onkin kokonaisuuden ydin, kun taas muut hänen aikakautensa ihmiset ikään kuin tulvan

vaikutuksesta ovat siitä joksikin aikaa irtautuneet.»

Mutta jos ihmisten enemmistö on väliaikaisesti loitonnut elämän sisällön ytimestä, Matson päättelee, niin eikö tämä merkitse, että oikean kuvan, joka toisi ilmi tämän ytimen, oleellisen, täytyy olla tavallisuudesta poikkeavan kuvan Dostojevski sitten piirtääkin. Sen ei pidä ilmaista kaikille ominaista, vaan erikoista, peräti yksilöllistä, »minun» näkökantaa, joka on yhtä poikkeuksellinen kuin hänen originellinsankarinsakin. Kun Tolstoi sanoo taiteellaan: minä näytän kaikille tuttua elämää, kiinnittäkää katseenne siihen, niin Dostojevski poikkeuksellisiin tilanteisiin, poikkeuksellisiin henkilöihin, poikkeuksellisiin moraalsiin kollisioihin mieltyneenä haluaa avata lukijan silmät näkemään sellaista elämää, joka ei ole jokaisen nähtävissä. Matson sanoo, että lähtökohdaksi Dostojevskille »muodostuu pakostakin asenne: kuunnelkaa minua, minä näytän teille millaista elämä todella on».

Tolstoita Matson nimittää realistiksi, Dostojevskia — psykologiksi, hänen metodinsa on psykologinen. Tietenkin myös Tolstoi kuvaa ihmisen sisäistä maailmaa, mutta hän kuvaa välillisesti ulkoisen, esi-neellisen maailman kautta kiinteässä kosketuksessa siihen. Kun Matson vertaa Tolstoin metodia (ja hänen romaaniensa erikoismuotoa) maalaustaiteeseen ja sen huomion kohteena olevaan aistilliseen ja aineelliseen todellisuuteen, josta kasvaa henkinen maailma, niin Dostojevskin metodi assosioituu Matsonin tajunnassa musiikkiin, joka on primäärisesti tekemisissä henkisen maailman kanssa. Dostojevskin taiteesta puuttuu tavallisesti maisema, perspektiivi; hänen metodinsa on Matsonin mukaan jossain määrin immateriaalisoitu, pohjautuu välittömämmin henkiiseen. Dostojevskin romaanien itse rakenne on sellainen, että se »noudattaa elämän näkymätöntä sisäistä rakennetta, aine on siinä vain aineettoman, dynaamisten voimien symbolina».

Matson on vakuuttunut, että jokainen suuri taiteilija, joka on löytänyt oman tyyliinsä, tekee itselleen selväksi sen rajat ja alistuu niihin vapaehtoisesti. Tyyliinsä pulteissa hän pyrkii tavoittamaan mahdollisimman suuren täydellisyyden, mutta näiden pulteiden ulkopuolelle hän ei voi mennä joutumatta vulgääriin eklektisismiin. Todellinen taiteilija tietää Matsonin mukaan, että jos kreikkalaisen tempelin katolle pystytetään goottilainen

torni, sillä ei saavuteta mitään muuta kuin mauttomuutta. Taiteilijan on välttämättä huolehdittava tyylin puhtaudesta. Tämän vuoksi, Matson tähdentää, paikallisuvärin, ilmaperspektiivin ja maiseman puuttuminen tästä kokonaisuudesta ei ole taiteellinen heikkous, kuten eräät arvostelijat luulevat, vaan luonnollinen seuraus tekijän valitsemasta tyylistä, metodista, joka on keskittynyt henkiseen eikä ulkoiseen todellisuuteen.

Samalla Matson pyrkii oleellisesti oikeasemaan länsimaisessa arvostelussa levinnyttä käsitystä Dostojevskista, että tämä olisi modernistista laatua oleva kirjailija, joka ilmentää nykyistä tajunnan kriisiä, yksilön vääjäämätöntä murtamista, moraalin umpikuja, vapauden olemattomuuden tragediaa jne. Näihin, modernisteja kiinnostaviin puoliin Dostojevskin tuotannossa Matson kiinnittääkin juuri kaikkien vähimmin huomiota. Dostojevski ei ole hänelle humanismin tuhon ennustaja, vaan suuri taiteilija, joka vakiinnutti humanististen arvojen järkkymättömyyttä ja ylisti elämää korkeimpana arvona. Jo elämän ilon, riemun aate, jota Matson pitää Karamazovien veljesten keskeisenä moraalisen aatteena, on ilmeisessä ristiriidassa Dostojevskin tuotannon pessimististen modernististen tulkintojen kanssa.

Myönteisten henkisten ihanteiden korostus selittää senkin, miksi Matson tämän romaanin tulkinnassa antaa niin suuren sijan Zosimalle ja myös Aleksei Karamazoville Zosiman opin seuraajana.

Karamazovien veljekset -romaanin rakenteessa on Matsonin mielestä määrävänä taiteellinen antiteesi, joka ehdollisesti voidaan ilmaista: zosimalaisuus — karamazovilaisuus. Kahden pääaiheen antiteesi kulkee johtoaatteena läpi koko teoksen. Molemmat pääaiheet esiintyvät vastakohtien yhtenäisyytenä. Kontrastien, vastakkain asetellun pohjalle rakentuu jo romaanin ensimmäinen osa, varsinkin Karamazovien perheen luostarissakäynti-episodi. Matson sanoo, että tästä episodista syntyy jo tietty arvojärjestelmä. Zosiman henkilökuva on korkeimman henkisyysedustaja ja muodostaa romaanin rakenteen konstitutiivisen pisteen, joka otetaan huomioon kaikkien henkilöiden ja tapahtumien kuvaamisessa. Irstaillevalle Feodor Karamazov näyttää surkealta tuhohyönteiseltä Zosiman rinnalla, mitätön on myös »pariisilainen liberaali» Miu-sov. Nämä ovat kaikkein näkyvimmit luonteiden vastakohtat. Matsonin mielestä Zosiman moraaliset ihanteet kulkevat

romaanin läpi ja määrävät tekijän asenteen kaikkeen tapahtuvaan.

Matson pyrkii erikoisesti tähdentämään, että Zosiman uskonnollisuus (niin kuin itsensä Dostojevskinkin) on aivan erikoista laatua. Myöhemmin julkaistussa Idioottiromaniaa käsittelevässä artikkelissaan (1957) Matson erikoisesti pysähtyi länsimaisen arvostelun levittämiin väitteisiin Dostojevskin mystisismistä (mainittakoon, että vuonna 1950 Suomessa ilmestyi S. A. Kososen kirja Dostojevski mystikkona, jossa kirjailijaa tarkastellaan ns. kristosofiselta kannalta). Matsonin mielestä länsimaiset arvostelijat katsovat liian usein tämän kirjailijan tuotannon erittelevän tarkastelun asemesta paremmaksi rajoittua toistamaan sentapaisia epäselviä sanoja kuin »mystiikka», »venäläinen sielu», »itä ja länsi» luullen, että niihin jo sellaisenaan sisältyy selitys. Matsonille Dostojevski ei ole mystikko, vaan kirjailija, jota askarruttavat peräti maalliset ongelmat. Tämä koskee myös hänen sankareitaan. Tältä kannalta Matson lähestyy myös Zosiman henkilökuva Karamazovien veljeksissä. Zosiman uskonnolla Matson sanoo, on varsin maallinen suunta. Toisin kuin äärimmäisellä askeettisuudellaan itseään piinaava isä Ferapont on Zosimalle uskonnollinen fanaattisuus vierasta, hän ei kiellä maallista elämää »taivaallisen hyväksi», ei pidä sitä väliaikaisena murheena eikä piiloudu siltä jumaluusopin dogmien ja abstraktisten viisauksien taakse. Maallisella elämällä on itsenäinen arvo, joten Zosimalle ei ole tärkein kirkko vaan elämä sen yksinkertaisemmissa ja välittömämissä muodoissa, ei uskonnollinen dogmi, vaan uskontoon sisältyvät moraaliset totuudet, jotka nekin ovat elämään suunnatut. Zosiman uskonnollisuus on maallista viisautta, se ei ole ristiriidassa, vaan sopusoinnussa elämän kanssa, ja »sen valossa voi ymmärtää, miksi elämä on sellaista kuin se on», minkä takia Zosima voikin olla ihmisiä tuomitsematta. Zosima on harkitseva, tasapainoinen luonne, hän osaa kuunnella kaikkia, ymmärtää vieraan tuskat ja häden ja antaa järkevän neuvon. Zosimassa on hänen maallisen uskonsa kautta, kuten Matson arvelee, kaikkiolevainen, kaikki elämän ilmaisut saatettu jonkinlaiseen moraaliseen järjestykseen. Ja sen että tämä järjestys on paikkansa pitävä »todistavat hänen neuvonsa todellisuuspohjaisuus, hänen kykynsä tuomita oikein mitä erilaisimpia ilmiöitä sekä se seikka, että hänen yhteyteensä saatettuina muut henkilöt näkyvät oikeassa

karvassaan, kuten ainakin todellisuutta varten mitattuina».

Niin kuin Sodan ja rauhan erittelyssä Matson idealisoi Zosiman henkilökuvasakin vaistonvaraisuutta, luonnon viisautta. Tolstoin romaanissa tapahtumien vaistonvarainen kulku on sotapäälliköiden suunnitelmia ja taistelujärjestyksiä viisaampi. Karamazovien veljeksissä Zosima on kaikessa yksinkertaisuudessaan paljon korkeammalla Feodor Karamazovin riutunutta turmeltuneisuutta ja Ivan Feodorovitšin filosofoivaa älyä. Molemmat he esiintyvät Zosimaan verrattuna eräänlaisena poikkeamana luonnollisesta elämän kulusta, väkivaltana sen suhteen. Zosiman vaistonvaraiseen realismiin ja maallisiin ajatuksiin viehättyneenä Matson yrittää poistaa aivan tyyten uskonnollisuuden ilmeisen sävyn jopa Zosiman kristillistä nöyrytystä sisältävistä saarnoistakin ja tulkita se maallisen elämän ihailuksi sen alkuperäisimmässä ja välittömmässä muodoissa. Zosiman oppi Matsonin mielestä on siinä, että suhtaudutaan elämään niin kuin korkeimpaan lahjaan ja korkeimpaan illoon. Samalla arvostelija tähdentää elämäkerrallista seikkaa — teloituksen traagisen odotuksen ja pakkotyö-vankilan kautta Dostojevski koki ajatuksen elämänarvosta. Elämänmyönteisyyden aate, elämän idea sellaisenaan kulkee Matsonin näkemyksen mukaan kirjailijan kaikkien tuotteiden läpi ja kaikuu erikoisesti hänen viimeisessä romaanissaan Karamazovin veljeksissä, jota arvostelija nimittää hänen henkiseksi testamentikseen.

Puhuessaan elämän ilon aiheesta Matson tarkoittaa taaskin elämää nimenomaan alkumerkityksessään eikä sellaisena kuin se esiintyy abstraktisissa järjelyissä, ideologioissa. Hän tarkoittaa ehdotonta ja sokeaa rakkautta elämään, rakkautta, joka ei minkäänlaisissa tilanteissa, ei minikäänlaisissa harhaannuksissa aseta epäilyksen alaiseksi itse elämän arvoa. Tämä on suunnilleen se **elämän luonnollisuuden ja järjelyn** suhde (edellisen ollessa ehdottomasti paremman kuin jälkimmäinen), joka tulee esiin Aljošan ja Ivanin seuraavassa vuoropuhelussa. Aljoša sanoo Zosiman oppiin yhtyen: »Minä ajattelen, että kaikkien on ennen kaikkea rakastettava elämää.» Ivan: »Rakastettava elämää enemmän kuin sen tarkoitusta?» Aljoša: »Ehdottomasti niin kuin sinä sanoit, ehdottomasti ennen logiikkaa, järjelyä, vasta silloin minä ymmärrän sen merkityksen.»

Aljoša on Matsonin mielestä omaksunut täysin Zosiman opin, kun taas Ivan

kuuluu romaaniin siihen henkilökuvien ryhmään, mihin prokuraattorikin puolustusasianajajan kanssa, — kaikki he ovat tavallaan oman logiikkansa uhreja, logiikan, jonka he ovat asettaneet elämän ja luonnon yläpuolelle. Heiltä jää järjelysään huomaamatta elävä ihminen, elämän inhimillinen puoli. Tässä suhteessa Matson pitää Dmitriä Ivanin antipodina. Ivanin järjelyt, logiikka ja abstrahoiva ajattelu työntävät pois konkreettisen ihmisen ja osaattavan rakkauden (muistettakoon, että luvussa Kapina Ivan alkaa Aljošan kanssa keskustelun tunnustamalla: »en ole koskaan voinut ymmärtää, miten voi rakastaa omia lähimmäisiään. Juuri lähimmäisiä ei mielestäni voidakaan rakastaa, paitsi ehkä vain kaukaisia», ts. rakastaa abstraktista ihmistä, rakastaa järjekeräisesti. »Voidaksemme rakastaa ihmistä tämän on piilouduttava, ja jos hän vähääkään näyttää kasvojaan on rakkaus kadonnut.»). Matsonin ajatuksen mukaan kärsivä ihminen on Ivanin järjelyissä enemmän loogista kokeilua varten, kun taas Dmitrin myötätunto on välitöntä, ainoastaan hän kykenee aitoon, ei järjekeräiseen sääliin, vain hänen persoonassaan kärsii moraalinen eikä abstraktisesti filosofoiva ihminen.

Mielenkiintoisessa Dmitrin henkilökuvan erittelyssään Matson painottaa, että kaikista tekojensa järjestyksellisydestä ja luonteen hillittömyydestä huolimatta Dmitri »on oikea traaginen sankari». Ennen kaikkea siksi, että Dmitri säilyttää ylevän tragedian sankarille välttämättömän moraalisen voiman, moraalisen ytimen, kyvyn asettaa oman minänsä moraalisen tuomion eteen.

Ivanin luonteessa on Matsonin mukaan etualalla toinen vaikutin. Vaikka Ivan »ei ole paha ihminen» ja vaikka hänellä on voimakas oikeudentunto ja eettillisyydentaju, hän »on kuitenkin edennyt luonnollisesta elämästä ideologioitten ohueen maailmaan. Ja vaikka hän tahtookin ihmisten parasta, hän kohtelee näitä sydämettömästi. Hän ei tee itsetililystä, sillä siihen hän on henkisesti liian kopea, mutta juuri siksi hän ei tunnekaan oikeita arvoja. Älyltään hän on jättiläinen, mutta asioitten ydin välttää hänen katsettaan. Hän ei ymmärrä, koska ei rakasta ja hän rakastaa vain itseään.»

Pitäen Dmitrin ansiona aitoa ja »järjeilemätöntä» inhimillisyyttä, hänen emotionaalisia moraalisia perusteitaan Matson huomauttaa, että nämä eivät ole vielä edes käsitteitä, ei tietoisuutta sinänsä, vaan välitön tunne, joka ei ole järjellinen,

vaan vaistomainen. Loogisesti, järkeilyä kautta Dmitri ei voi ratkaista kysymystä, miksi eri ihmisillä on erilaiset käsitykset oikeudenmukaisuudesta. Hänen oma sisäinen tunteensa pakottaa kuitenkin menettelemään siveellisesti. Moraalinen totuus syntyy taaskin tahattomasti »itse elämästä» — pikemminkin biologisella kuin tietoisella tasolla. Matson kirjoittaa, että »Dmitri kykenee vain emotionaalisesti tietämään, mikä on hyvää, mikä pahaa — ja tässä meillä on yhteys Zosiman oppiin: olemuksen syvyydestä nousevat tunteet ovat biologista elämää eikä ihmisen järkeilyä, ja niissä on tieto ja totuus, mystiikkaa ei tarvita. Ja Dmitri esittää ongelmansa ainoalle, joka pystyy sitä ymmärtämään, Aljosalle; muille hänen unensa nälkäisestä ja itkevästä lapsesta on houretta.»

Matson on vakuuttunut, että Dostojevskin näkökannalla primäärisiin tunteisiin tukeutuva moraalinen intuitio on virheettömämpi ja viime kädessä inhimillisempi kuin älyn, järkeilyä ideologioiden välityksellä muodostunut »järkeen perustuva moraalinen». Matsonin mielestä nykyajalle luonteellinen moraalinen älyllistyminen johtaa sen hävittämiseen, moraalisen tyhjiön muodostamiseen. Ja tätä »autiota maata» pelästyneet pakenevat Matsonin mukaan, kuka katolisen kirkon auktoriteetin, kuka joga-opin mystiikan turviin. Dostojevski etsi tukea ortodoksisuudesta. Matson sanoo, että tuntien hyvin sen viat ja heikkoudet, kirjailija siitäkkin huolimatta halusi uskoa, että ortodoksisuudessa elää alkukristillisyyden moraalinen perinne, jota ei vielä myöhempi sivistys ole lopullisesti turmellut. Arvostelija pitää aivan ilmeisenä, että Dostojevski ei kaipaa uskontoa kirjaimellisena totuutena eikä sen mystillistä puolta, vaan tienä, joka johtaa moraalisen tietoisuuden perusrealiteetteihin. Usko tuonpuoliseen ja uskonnollinen mystiikka, Matson selittää, ovat hyödyttömiä, jopa vaarallisiaakin, koska silloin »ei ole enää väliä sillä, mitä ihminen tekee, kunhan hän vain uskaa. Ja sitten elämä lähtee kulkemaan kiihtyvää vauhtia pois päin yksinkertaisesta moralista, minkä ihminen voi löytää sielunsa syvyydestä ja sijalle tulee ideologinen moraalinen, joka sallii mitä hyvänsä, kunhan se palvelee jotain ihmisen keksimää hyvää. Atomipommin pudottaminen esimerkiksi on moraalisesti moitteetonta, kunhan se ei tapahdu pelkän julmuuden vuoksi, vaan sivistyksellisten arvojen säilyttämiseksi. Niiden säilyttäminen vaatii satojen tuhansien, miljoonien naisten ja lasten

kuoleman ja vielä suuremman määrän silpomisen. Tämä on valitettavaa, mutta ei tuomittavaa. Mutta jos perheen isä kostaata maahan laskeutuneelle pommin pudottajalle lastensa kärsimykset, hänet voidaan tuomita kuolemaan sotarikollisena.»

On helppo huomata, että Matson moraalilla koskevilla paradokseillaan, eikä suinkaan ilman Tolstoin ja Dostojevskin vaikutusta, kehittää sellaista katsomusta »alkeelliseen» ja »oikeaan» moraalisiin, jonka mukaan moraalinen ei ole historiallinen ja sosiaalinen arvo, vaan alkukantaisen luonnon luoma ja siihen välittömästi liittyvä. Matsonille kelvoton »ideologinen moraalinen» on taas luokkamoraali, joka syntyy yhdessä »sivistyksen» kanssa, yhdessä luokkayhteiskunnan syntymisen kanssa. Matsonin eettisissä järkeilyissä ilmenee varsin havainnollisesti historismin puuttuminen.

Matsonin kielteinen suhde »ideologisiin» on seuraus hänen analyttisen metodinsa rajoittuneisuudesta. Hänellä tavaataan eräiden taiteilijoiden ilmeisen ennakkoluuloisia arvioita. Matson ei voinut esimerkiksi arvostaa oikein huomattavan prosaistin Pentti Haanpään tuotantoa. Ja arvostelijan kompastuskiveksi tässä tapauksessa muodostuivat kirjailijan sosialistiset sympatiat, hänen läheisyytensä työväenliikkeeseen.

Vaikka Matson ei kieltänytkään maailmankatsomuksen, sosiaalisten ja filosofisten aatteiden, rationaalisen pohjan merkitystä taiteellisessa luomistyössä, rationaalisen ei kuitenkaan pidä saada sosiaalisen ja luokkaideologian muotoa, joka Matsonin mielestä vain vahingoittaa taidetta. Hän ei pitänyt sallittuna ajatusta siitäkään, että etumainen ideologi voi laajentaa taiteilijan näköpiiriä, tulla hänen esteettisen maailmansa elimelliseksi osaksi. Lähtien siitä, että Haanpään taiteellinen näkemys, hänen suhteensa ihmiseen oli materialistisen determinismin rajoittama, Matson pitää hänen sankareitaan henkisesti köyhinä eikä huomaa heidän todellista henkistä kehitystään. On kuitenkin sanottava, ettei Matson asetu myöskään vanhoilliselle, yhteiskuntaa suojelevalle näkökannalle. »Kirjailija ei koskaan voi arvostella yhteiskuntaa liikaa», hän sanoo. »Edelläkävijänä hän on siihen velvollinenkin. Eivätkä Haanpään arvostelmat ole sinänsä epäoikeutettuja, väärä on henki jossa ne esitetään, koska sitä tietä ei päästä parannukseen.» Jääden marxismia vulgaarisesti tulkitsevien käsitteiden pauloihin Matson kiisti marxilaiselle maailmankatsomukselle ominaisen rakentavan

osuuden niin yhteiskunnan sosiaalisessa kuin ihmisyksilön henkisessäkin kehityksessä.

Paljon syvällisemmin Matson osasi tulkita eräitä hänelle läheisiä Suomen nykyaikaisen kirjallisuuden ilmiöitä ja ennen kaikkea Väinö Linnan tuotantoa.

Matsonin arvostelut Linnan huomattavista realistisista romaaneista Tuntematon sotilas ja trilogia Täällä Pohjantähden alla ovat tavallaan poleemisia. Eräät suomalaiset arvostelijat, jotka pitävät Linnaa »traditionalistina», eivät tähän saakka ole taipuvaisia tunnustamaan hänen taiteellisia löytöjään, hänen merkitystään suomalaisen romaanin kehityksessä. Päinvastoin toisinaan väitetään, että hänen kirjojensa valtava menestys lukijain keskuudessa on jopa pidättänyt modernin proosan kehitystä, häirinyt suomalaisen romaanin uudistumista. Edellytetään, että realististen perinteiden uomassa romaani ei enää voi uusiutua ja kehittyä.

Matson on aivan toista mieltä, hänelle romaanikirjailija Linna on painava ja uusi juuri taiteilijana eikä vain ajankohtaisia aiheita käsittelevänä kirjailijana, vaikka Matson pitää aiheittakin tärkeänä. Realisti-Linnan karkea totuus ei ehkä kaikkia miellyttä, Matson kirjoittaa ja jatkaa: »Mutta onko romaanin tehtävä miellyttää? Eikö sen tule näyttää meille millaista elämä on?.. Totuus on nykyään romaanitaiteen tavoite, ja se on Linnankin tavoite. Että hän kykenee sitä meille niin runsain mitoin näyttämään on suuren kirjailijan merkki. Linna on mielestäni tällä hetkellä romaanitaiteen alalla suurin luova taiteilijamme. Hänen teoksensa on romaanitaidetta tämän käsitteen parhaassa mielessä.»

Matsonin mielestä Linnan lahjakkuus ja hänen romaaniensa tavaton menestys lukijain keskuudessa on vaikuttanut realistisen suuntauksen voimistumiseen Suomen nykyaikaisessa proosakirjallisuudessa. Monissa suomalaisissa kirjailijoissa on havaittavissa kiintymistä elämän realisti-

seen kuvaamiseen, vaikka eivät heistä kaikki olekaan vältäneet samalla naturalistista kuvailua. Tälle aiheelle Matson omisti 1959 erikoisartikkelin. Siinä hän tähdensi, että realismi on edelleenkin täysin kelvollinen kuvaustyyli, mutta jos se ei aina »johda tyydyttäviin tuloksiin, niin syy ei ole realismissa vaan sen käyttäjissä». Realistinen romaani vaatii taiteilijalta elämän aineiston valtavaa organisoitua, realismi ei ole elämän valokuvamaista jäljentämistä, vaan sen luovaa uudesti muodostamista reaalisen kokemuksen pohjalta. Linnan metodista Matson kirjoitti, että se »on lähempänä luomista kuin kuvaamista, ja siitä johtuu ettei hänen tekstistään tapaa kuollutta asiantietoa». Matsonin artikkelissa Tolstoista on seuraava lause: taiteessa, mm. myös realistisessa, »väkeväntä todellisuutta luo mielikuvitus».

Linnan ja Matsonin esteettisissä katsoimuksissa on paljon yhteistä. Heille molemmille on vierasta »modernistinen» pessimismi, nihilistinen suhde humanisiin ja moraalisiin arvoihin. (Matsonin mielestä »suuren taiteen eetillisuus on kiistämätöntä» ja »eetillisuus on sinänsä maailmankatsomusta».) Heidän katsomustensa johdoitteena on kunnioitus ihmistä kohtaan, kunnioitus ihmisten luonnollista pyrkimystä kohtaan parantaa elämäänsä maan päällä, tehdä se oikeudenmukaisemmaksi ja järkevämmäksi. Muuten juuri klassististen realististen romaanien humanistinen puoli oli Matsonille yksi tärkeimpiä syitä, miksi hän asetti nämä romaanit monia kaikkein huomattavimpia modernistisia romaaneja korkeammalle. Antaen melko korkean arvon Joycen Odysseukselle Matson katsoi kuitenkin, että verrattuna esimerkiksi Cervantesin Don Quijoteen Joycen romaanissa ei riitä palavaa rakkautta ihmistä kohtaan, »ja tässä suhteessa Joycen taide jää vaullinaiseksi».

Alex Matson oli Suomen sodanjälkeisen kirjallisuusarvostelun alalla yksi merkittävimmistä realismin puolustajista.